UNIVERSITATEA DE STAT DIN MOLDOVA

Cu titlu de manuscris
C.Z.U.: 821.133.1.09(043.3)

GHEORGHIŢĂ ANA

# CROMATICA ROMANULUI REALIST FRANCEZ DIN SECOLUL AL XIX-LEA

Specialitatea: **622.02 – LITERATURA UNIVERSALĂ ŞI COMPARATĂ**

Teză de doctor în filologie

Conducător ştiinţific: Pavlicenco Sergiu, doctor habilitat, profesor universitar

Autor: Gheorghiță Ana

**CHIŞINĂU, 2024**

**©Gheorghiţă Ana, 2024**

**CUPRINS**

**ADNOTARE……..4**
**INTRODUCERE……...7**
**1. ASPECTE DEFINITORII ALE NOȚIUNILOR DE CROMATICĂ ȘI SIMBOLISM CROMATIC.....16**
1.1. Cromatica şi definiţiile sale.....16
1.2. Valenţe filosofice şi psihologice ale noţiunilor de cromatică și simbol cromatic.....29
1.3. Impactul psihoemoţional şi artistic al elementelor cromatice.....35
1.4. Istoricul utilizării potențialului asociativ-simbolic al cromaticii în textele literare.....43
1.5. Studiul cromaticii în cercetările și literatura de specialitate…….....49
1.6. Concluzii…….....58
**2. FACTORI SOCIO-BIOGRAFICI CU IMPACT ASUPRA OPȚIUNILOR CROMATICE ALE ROMANCIERILOR REALIŞTI FRANCEZI DIN SECOLUL AL XIX-LEA ȘI MODALITĂȚILE DE APLICARE A ACESTORA ÎN TEXTUL LITERAR.....61**
2.1. Privire generală asupra epocii prin prisma dezvoltării literaturii și a artelor plastice. Conceptul *ut pictura poesis*.....61
2.2. Impactul biografiei romancierilor realişti francezi asupra elementelor cromatice utilizate în operele lor literare.....78
2.3. Strategii și procedee de utilizare a cromaticii în romanele realiste franceze din secolul al XIX-lea…….....107
2.4. Concluzii……...115
**3. DOMENII PRIORITARE DE VALORIFICARE A POTENȚIALULUI ASOCIATIV-SIMBOLIC AL CROMATICII ÎN ROMANUL REALIST FRANCEZ DIN SECOLUL AL XIX-LEA.....118**
3.1. Amplificarea expresivității artistice în descrierea personajelor prin intermediul cadrului asociativ-simbolic al culorii.....118
3.1.1. Elemente cromatice în prezentarea aspectului fizic al personajelor.....118
3.1.2. Prezentarea caracteristicilor imateriale (intelectuale și afective) ale personajelor prin intermediul elementelor cromatice…….....126
3.2. Interpretarea semanticii cromatice în redarea anturajului material al personajelor.....128
3.2.1. Cromatica utilizată în prezentarea vestimentației personajelor prin prisma contextului socio-identitar.....128
3.2.2. Cromatica utilizată în prezentarea ambianței fizice a personajelor.....134
3.3. Viziunea autorilor asupra naturii prin prisma semnificației asociativ-simbolice a culorilor.....140
3.4. Concluzii.....146
**CONCLUZII GENERALE ŞI RECOMANDĂRI……149**
**BIBLIOGRAFIE.....155**
**ANEXE.....167**
Anexa 1. Ponderea procentuală a elementelor cromatice utilizate în romanele analizate.....167
Anexa 2. Sinteza procentuală și cantitativă a elementelor cromatice utilizate în romanele analizate.....172
Anexa 3. Frecvența medie a elementelor cromatice utilizate în romanele analizate.....173
Anexa 4. Bilanțul cantitativ-comparativ al elementelor cromatice utilizate în romanele analizate.....174
Anexa 5. Primele ediții, în alb-negru, ale câtorva romane analizate.....175
Declarația privind asumarea răspunderii.....177
CV-ul autorului…….....178

**ADNOTARE**
**GHEORGHIȚĂ Ana**
**„Cromatica romanului realist francez din secolul al XIX-lea”**
**teză de doctor in filologie**
**Chișinău, 2024**

**Structura tezei.** Teza este constituită din adnotare în limbile română, rusă și engleză, introducere, trei capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie din 171 titluri, 5 anexe, 154 pagini text de bază. Rezultatele obținute sunt reflectate în 6 publicații științifice și 13 comunicări prezentate în cadrul conferințelor naționale și internaționale.

**Cuvinte-cheie:** cromatică, element cromatic, potențial asociativ-simbolic, simbol cromatic, roman realist francez, impact psihoemoțional, factori socio-biografici, aspect fizic, caracteristici imateriale, ambianță fizică.

**Scopul lucrării:** abordarea multiaspectuală a elementelor cromatice conținute în câteva romane realiste franceze din secolul al XIX-lea prin prisma impactului acestora asupra funcțiilor expresive ale culorilor și a interpretării textelor literare.

**Obiectivele de cercetare:** studiul principalelor teorii privind funcția expresivă a culorilor în textul literar; analiza strategiilor și procedeelor de utilizare a elementului cromatic în operele literare; analiza impactului socio-biografic asupra opțiunilor cromatice ale autorilor; cercetarea particularităților de utilizare a cromaticii în funcție de stilistica autorilor; determinarea componentei subiective și a celei obiective a semanticii cromatice în romanele analizate; demonstrarea expresivității artistice a cromaticii prin prisma caracterizării personajelor, anturajului material, naturii; cercetarea aspectelor cantitative, calitative, comparate de utilizare a elementelor cromatice în romanele analizate; formarea şi formularea opiniei personale asupra prezenţei și rolului cromaticii în romanele realiste franceze.

**Noutatea și originalitatea științifică:** în mod asumat am ales un teren mai puţin favorabil pentru manifestarea tendinţelor cromatice în literatură – proza realistă. Exploatarea potențialului expresiv și asociativ-simbolic al culorilor ar părea să fie, mai degrabă, apanajul și privilegiul altor curente şi mişcări literare, cum ar fi, de exemplu, romantismul, care abundă în descrieri de peisaje și trăiri sufleteşti intense. Însă, la o analiză aprofundată, constatăm că pentru scriitorii realiști francezi elementele cromatice sunt parte componentă a stilisticii și conținutului narativ, contribuind la intensificarea mesajelor adresate cititorului.

**Rezultatul obținut care contribuie la soluționarea unei probleme științifice:** confirmarea și elucidarea impactului expresiv și sugestiv al elementelor cromatice asupra textului literar prin prisma exemplelor concrete extrase din câteva romane realiste franceze din secolul al XIX-lea.

**Semnificația teoretică a tezei:** prezentarea interdependenței dintre culoare și mesajul operei literare, dintre aspectele filosofice și cele istorice abordate, pe de o parte, și caracteristicile spațio-temporale ale creației, pe de altă parte; abordarea punctuală a aspectelor ce țin de culoare în raport cu personajul literar din romanele cercetate, stabilirea unor corelații interdisciplinare (literatură și arte plastice) la un nivel cromatic unic cu scopul de a elabora noi algoritme pentru atingerea obiectivelor propuse.

**Valoarea aplicativă:** elaborarea unei metodologii clare de analiză a textului literar în baza elementelor cromatice, care reprezintă niște structuri informaționale extinse, cu substrat asociativ-simbolic bogat. Astfel cromatica devine un element cu semnificație importantă în structura semantică a textului. Ca urmare, studierea relației dintre personajele literare, linia de subiect și spectrul cromatic utilizat de autori ar contribui considerabil la descifrarea mesajelor ascunse ale acestora, ceea ce, în mod firesc, ar spori impactul produsului artistic asupra personalității omului modern.

**Implementarea rezultatelor științifice:** rezultatele cercetării constituie un suport practic pentru implementare în sfera didactică și cognitiv-educațională, un element important pentru dezvoltarea personală a celor interesați de componenta creativă a civilizației umane.

**АННОТАЦИЯ**
**ГЕОРГИЦЭ Анна**
**„Хроматизм французского реалистического романа XIX-ого века”**
**докторская диссертация в области филологии**
**Кишинэу, 2024.**

**Структура диссертации:** аннотация (на румынском, русском и английском языках), введение, 3 главы, общие выводы и рекомендации, библиография, состоящая из 171 источников, 5 приложений, 154 страниц основного текста. Результаты исследования по теме были отражены в 6-и опубликованных научных статей и 13-и сообщениях в рамках национальных и международных конференций.

**Ключевые слова:** хроматизм, хроматический элемент, ассоциативно-символический потенциал, цветовой символ, французский реалистический роман, психоэмоциональное воздействие, социобиографические факторы, физический образ, нематериальные свойства, физическая среда.

**Цель работы**: изучение влияния цветов в ряде реалистических романов на возможность усиления их идейных посылов в зависимости от содержащихся в них цветовых символов и от выразительных функций, присущих определенному цвету.

**Задачи работы:** изучение основных теорий хроматизма и цветового символа; определение методов и стратегий в использовании цветового элемента, как составной литературного текста; анализ влияния социо-биографических факторов на использование хроматических символов; исследование особенностей использования хроматики в зависимости от авторской стилистики; определение субъективной и объективной составных хроматической семантики в рассматриваемых романах; доказательство художественной выразительности хроматизма через характеристику героев, материальной и природной среды; анализ количественных, качественных и сравнительных аспектов использования хроматических элементов; формирование и изложение собственного мнения относительно хроматизма во французских реалистических романах.

**Научная новизна и оригинальность работы:** для исследования была выбрана область на первый взгляд наименее подходящая для проявления хроматических тенденций, а именно реалистическая проза. Обращение к выразительному и символическому потенциалу цветов больше присуще, казалось бы, другим литературным течениям, например, романтизму. Однако при более углублённом анализе мы определили, что для французских писателей-реалистов хроматические элементы являются составной частью стилистики и повествовательного содержания, что способствует усилению адресованных читателю посылов.

**Полученный результат:** подтверждение и разъяснение на конкретных примерах из отобранных французских реалистических романов XIX-ого века влияния хроматических элементов на стилистику и идейный посыл литературного текста.

**Теоретическая значимость:** представление взаимосвязи между цветом и идейным содержанием произведения, между философскими, историческими, временными и пространственными характеристиками творческого процесса; детальное рассмотрение факторов цветообозначения в отображении героев, выявление междисциплинарных взаимодействий (литература и изобразительное искусство) на уровне использования цветовых элементов.

**Практическая значимость:** разработка научно аргументированной методологии анализа литературного текста на основе цветовых элементов, как расширенных информационных структур ассоциативно-символического спектра. Таким образом хроматизм приобретает важное значение для смысловой нагрузки текста. Изучение взаимосвязи между героями, линией сюжета и использованным цветовым спектром способно облегчить выявление скрытых посылов, что усилило бы влияние литературного произведения на личность современного человека.

**Внедрение результатов исследования:** результаты данной работы являются основой для применения в дидактической и когнитивно-образовательной сфере, а также важным элементом для личностного роста интересующихся творческой составляющей человеческой цивилизации.

**ANNOTATION**
**GHEORGHIȚĂ Ana**
**„Chromatics of French Realist Novel of the 19th Century"**
**PhD thesis in philology**
**Chisinău, 2024**

**Thesis structure:** annotation (in Romanian, Russian and English), introduction, three chapters, general conclusions and recommendations, bibliography of 171 titles, 5 annexes, 154 pages of basic text. The obtained results are reflected in 6 scientific publications and 13 communications presented at national and international conferences.

**Key words:** chromatics, chromatic element, associative-symbolic potential, chromatic symbol, French realist novel, psychoemotional impact, socio-biographical factors, physical appearance, immaterial characteristics, physical ambience.

**The purpose of the work:** the multi-aspectual approach of chromatic elements contained in several French realist novels of the 19th century through the prism of their impact on literary texts interpretation and colors expressive functions.

**Research objectives:** studying the main theories regarding colors expressive symbolistics in the literary text; analysis of strategies and methods of using the chromatic element in literary works; analysis of the socio-biographical impact on the chromatic options used by French realist novelists in their works; researching the particularities of using chromatics according to the the authors stylistics; determining the chromatic semantics subjective and objective component in the analyzed novels; demonstration of chromatics artistic expressiveness through the prism of characters, material surroundings and nature description; researching the quantitative, qualitative and comparative aspects of using chromatic elements in the analyzed novels; formation and formulation of personal opinion on the chromatics presence and role in French realistic novels.

**The scientific novelty and originality:** we have assumedly chosen a less favorable field for chromatic tendencies manifestation in literature, namely - realist prose. Exploiting colors expressive and symbolistic potential would seem to be, rather, the prerogative and privilege of other literary currents and movements, such as, for example, romanticism, which abounds in descriptions of landscapes and intense emotional experiences. But, upon an in-depth analysis, we have established that for French realist writers, chromatic elements are a component of the stylistics and narrative content, contributing to the intensification of messages addressed to the reader.

**The obtained result that contributes to the solution of a scientific problem:** confirmation and elucidation of chromatic elements expressive and suggestive impact on the literary text through the prism of concrete examples extracted from several French realist novels.

**The thesis theoretical significance:** presentation of the interdependence between the literary work color and message, between the philosophical and historical aspects tackled, on the one hand, and the creation spatial-temporal characteristics, on the other; the specific approach of aspects related to color regarding the literary character in the researched novels, establishment of interdisciplinary correlations (plastic arts and literature) at an unique chromatic level with the aim of developing new algorithms in order to achieve the proposed objectives.

**Applicative value:** the elaboration of a clear methodology for the literary text analysis based on chromatic elements, which represent extended informational structures, with a rich associative background. Thus, chromatics becomes an element with a particularly important significance in the text semantic structure. As a result, studying the relationship between literary characters, subject line and chromatic spectrum used by the authors would considerably contribute to deciphering their hidden messages, which, naturally, would increase the artistic product impact on the modern man personality.

**Implementation of scientific results:** the research results constitute a practical support to be implemented in the didactic and cognitive-educational field, an important element for the personal development of people interested in the human civilization creative component.

# INTRODUCERE

Pe durata unui considerabil segment temporal, fiind purtătoare ale unei valori esenţial convenţionale sau simbolice, sesizabile doar în numeroasele expresii ale limbajului în care le atestăm, culorile au devenit, în virtutea evoluţiei socio-lingvistice, dar şi literar-artistice, un subiect pentru meditaţie şi o sursă de inspiraţie pentru creatorii de frumos. Fie că le abordează din punct de vedere teoretic, fie că iau drept punct de reper puterea lor evocatoare, artiştii, pentru a-şi duce la bun sfârşit menirea, acceptă, în activităţile lor, culorile ca pe o provocare. Se întâmplă în toate domeniile creaţiei: pictură, grafică, arhitectură, design, arta fotografică şi, bineînţeles, în literatura artistică.

Raportată la stilul descriptiv, culoarea devine, vizual, un atribut important, asemănător (ca funcţii şi ca reprezentări) cu însăşi forma. Prin prisma acestei proprietăţi intrinsece experienţa vizuală se constituie într-un element definitoriu pentru revelarea şi afirmarea esteticului. Şi, în acest context, culoarea apropie literatura, ca artă a cuvântului, de pictură, general recunoscută, mai presus de toate, ca artă a culorii.

**Actualitatea temei.** Privită prin prisma noilor realități axiologice, tema lucrării de față se prezintă ca fiind una de actualitate clară. În viziunea noastră aceasta are la bază necesitatea de a aborda, din perspectivă, și anume din cea a utilizării simbolurilor cromatice, un compartiment definitoriu al literaturii franceze din secolul al XIX-lea – romanele realiste.

Dacă e să facem referinţă la ponderea elementelor cromatice în textul literar, constatăm că expresivitatea prin cuvânt se aseamănă cu expresivitatea plastică, inclusiv prin culoare. La acest paralelism vom apela, în repetate rânduri, pe parcursul prezentei lucrări. De altfel, conceptul de cromatică desemnează meseria sau arta (în cele mai fericite cazuri) de a prepara (prin diluare sau concentrare, prin mixare sau separare) şi de a folosi culorile în numele elucidării unui scop prestabilit al creaţiei. Procedeul este valabil și pentru pictură, și pentru literatură, atâta doar că obiectivul în cauză se realizează în mod diferit: în artele plastice – prin aplicarea pe pânză a vopselei, care este un produs material, palpabil, iar în literatură – prin apelarea la cuvânt, care este un produs imaterial, încărcat cu simboluri descifrate prin forța cugetului și a imaginației. Semantica/simbolul unei culori devine, de foarte multe ori, unicul material pe care artistul îl prelucrează încontinuu, alimentându-şi inspiraţia, mereu reînnoită.

Firește, imaginile cromatice, la fel ca şi metaforele în poezie sau melosul în muzică, sunt rezultatul abordării individuale a artistului. Numeroasele variaţiuni cromatice derivă din propria sa viziune asupra universului material şi spiritual. Așa cum interpretarea cromatică a lumii ia în considerare anumiţi factori, aprecierile cromatice având o bază obiectivă clară, în creaţia artistică, inclusiv în cea literară, orice asociere dintre obiect şi culoare este posibilă.

Cât privește simbolismul vast al culorilor, acest factor se află la originea reprezentărilor utilizate în textul literar și, implicit, a impactului exercitat asupra cititorului. Mai mult decât atât, abordate în calitate de simboluri, culorile creează sisteme capabile să asigure, să semnifice şi să exercite influenţe concrete, palpabile asupra fenomenelor şi proceselor istorice, sociologice, psihologice, estetice.

Fiecare culoare, în general şi în particular, posedă simbolistica sa, aceasta constând atât în partea luminoasă, cât și în cea întunecată a lucrurilor. De-a lungul existenţei umane, dar mai ales în epocile marcate de explozii ale spiritului creator, fiecare dintre culori s-a acoperit de multiple semnificaţii. În timp, acestea fie s-au reconfirmat şi consolidat, fie au evoluat, de multe ori spre sensuri surprinzătoare şi total neaşteptate, însă obligatoriu în strictă conformitate cu evoluţia moravurilor, a tehnologiilor și a evenimentelor istorice, astfel obţinând conotaţii noi. Pornind de la obiectul studiului nostru (romanele realiste franceze din secolul al XIX-lea), ne-am propus să elucidăm, în măsura competențelor noastre, reperele clasice pe care, cu siguranță, se sprijină actualele abordări ale simbolisticii cromatice, cu precădere în arta cuvântului.

**Descrierea situației în domeniul cercetării.** Tema cromaticii este abordată, de majoritatea cercetătorilor, din perspectivă teoretică, punându-se accent, în mare parte, pe aspectele istorice, sociale, culturale etc. O atare abordare se regăsește, în formă argumentată și dezvoltată, în lucrările a numeroși cercetători din diferite spații și timpuri, precum I. W. Goethe [26]; M. Pastoureau [121]; [122]; [42]; [43] etc.; M. Brusatin [69]; H. Fischer [86] etc.

În ultimii ani, prezența tematicii cromatice în ariile de cercetare științifică este determinată, preponderent, de preocuparea savanților pentru identificarea factorilor-cheie de creștere a impactului creației artistice, în general, și a celei literare, în special, asupra stării emoțional-cognitive a beneficiarului. În acest context, cromatica reprezintă un domeniu de studiu inedit, a cărui originalitate nu poate fi contestată, la fel ca şi importanţa culorilor pentru amplificarea semnificației conținutului (subiectului) și fondului de idei ale unei opere artistice.

Una dintre puținele lucrări care și-a propus să studieze cromatica anume în context literar este *Penser la couleur en littérature. Explorations romanesques des Lumières au réalisme* [134], scrisă de cercetătoarea franceză Élodie Ripoll. În studiul său, autoarea are ca scop principal formularea unei sume de argumente convingătoare ce i-ar permite să se opună, în cunoștință de cauză, numeroșilor sceptici care refuză categoric să considere culoarea drept un subiect de studiu cu drepturi depline.

Cu excepția lui Élodie Ripoll și, într-o anumită măsură, a lui Michel Pastoureau, foarte puțini cercetători au abordat problema culorii în literatură, majoritatea dintre ei, cum ar fi Jacques Aumont [58] și Serge Tornay [138], deși interesați de tematica respectivă, au făcut apel mai mult la cunoștințe generale, utilizând termeni ce țin de simbolistică, hermeneutică, semantică

sau semiotică, categorii polivalente și aproape sinonimice care nu au fost niciodată cu adevărat definite.

Tematica respectivă se regăsește în studiul lingvistei și semiologistei franceze Annie Mollard-Desfour care, începând cu anul 1998, publică o serie de dicționare dedicate culorilor [113-118]. Autoarea reunește și decodifică simbolistica și originea lexicală a cuvintelor, locuțiunilor și expresiilor cromatice din limba franceză a secolelor XX și XXI.

Trecerea în revistă a bibliografiei din ultimii ani ne face să constatăm o creștere semnificativă a interesului pentru tematica dată în cazul diverselor grupuri de experți, cercetători, oameni de artă. Fenomenul în cauză se explică, în opinia noastră, prin apariția unor tehnici și tehnologii performante de cercetare a modalităților de decodificare/înțelegere a culorilor, de relaționare a creatorului și beneficiarului de frumos cu potențialul expresiv și intelectual al culorilor ca procedeu eficient de transmitere a mesajelor promovate de autorii operelor de artă.

În susținerea acestei afirmații vom menționa câteva exemple de apariții editoriale recente ce se încadrează perfect în tematica prezentei teze, fapt care ne-a motivat să le considerăm drept importante surse de documentare: Kassia St Clair [48]; Karen Haller [31]; David Scott Kastan, Stephen Farthing [35] etc.

În prezenta lucrare ne-am propus drept obiective primare studierea și analiza ideilor promovate de câțiva proeminenți teoreticieni și practicieni ai culorii, încercând, ulterior, să realizăm o sinteză a acestora. De multe ori, tezele și ideile înaintate de savanți diferă, ba chiar se și contrapun, însă acest fapt, de altfel firesc, nu diminuează, ci, dimpotrivă, sporește interesul și necesitatea de a ne aprofunda în tematica dată.

**Scopul lucrării:** abordarea multiaspectuală a elementelor cromatice conținute în câteva romane realiste franceze din secolul al XIX-lea prin prisma impactului acestora asupra funcțiilor expresive ale culorilor și a interpretării textelor literare.

**Obiectivele de cercetare:**

- studiul principalelor teorii privind funcția expresivă a culorilor în textul literar;
- analiza strategiilor și procedeelor de utilizare a elementului cromatic în operele literare;
- analiza impactului socio-biografic asupra opțiunilor cromatice ale autorilor;
- cercetarea particularităților de utilizare a cromaticii în funcție de stilistica autorilor;
- determinarea componentei subiective și a celei obiective a semanticii cromatice în romanele analizate;
- demonstrarea expresivității artistice a cromaticii prin prisma caracterizării personajelor, anturajului material, naturii;
- cercetarea aspectelor cantitative, calitative, comparate de utilizare a elementelor cromatice în romanele analizate;

- formarea şi formularea opiniei personale asupra prezenţei și rolului cromaticii în romanele realiste franceze.

**Ipoteza de cercetare** pornește de la faptul că scriitorii realiști francezi din secolul al XIX-lea au apelat, în măsură mai mare sau mai mică, la inepuizabila resursă de expresivitate încorporată în elementele cromatice. Cu toate că, la prima vedere, romanele realiste din corpusul analizat sunt aproape imposibil de clasificat și de sistematizat din punctul de vedere al modalităților de utilizare a cromaticii, am presupus, totuși, că trebuie să existe anumite legități și principii, de care se conduc toți autorii vizați. Explorând în profunzime potențialul cromaticii, scriitorii incluși în prezentul studiu, fiecare în propria manieră de creație, au lăsat opere în care culorilor și, în special, simbolurilor încifrate în ele, le revine un loc important și un rol decisiv în transmiterea către cititorul modern a propriilor idei.

**Suportul metodologic și teoretico-științific al tezei** a fost determinat de obiectivele stabilite inițial. Astfel, metodologia cercetării s-a constituit din următoarele aspecte:

- **teoretice** – studiul surselor științifice, definirea noțiunilor de bază, compararea principalelor definiții referitoare la domeniul analizat, a valenţelor filosofice şi psihologice atribuite noţiunilor de culoare, cromatică, simbol cromatic;

- **practice** – selectarea textelor artistice, structurarea exemplelor extrase din materialul literar după categoriile de simboluri, semnificații cromatice, factori socio-biografici, analiza și sinteza rezultatelor obținute în urma cercetării;

- **stilistice** – comentarea și interpretarea elementelor cromatice selectate din textele analizate;

- **matematice** – elaborarea raportului analitic calitativ-cantitativ, analiza comparată și încadrarea rezultatelor obținute în formula matematică propusă de noi.

Astfel, am utilizat următoarele **metode de cercetare**: documentarea științifică, sinteza, generalizarea, analiza calitativ-comparată, analiza cantitativ-comparată, interpretarea simbolurilor cromatice în funcție de autor și operă, structurarea exemplelor după criterii semantice, analiza mediului socio-biografic cu impact asupra creației scriitorilor.

**Semnificația teoretică a tezei:** prezentarea interdependenței dintre culoare și mesajul operei literare, dintre aspectele filosofice și cele istorice abordate, pe de o parte, și caracteristicile spațio-temporale ale creației, pe de altă parte; abordarea punctuală a aspectelor ce țin de culoare în raport cu personajul literar din romanele cercetate, stabilirea unor corelații interdisciplinare (literatură și arte plastice) la un nivel cromatic unic cu scopul de a elabora noi algoritme pentru atingerea obiectivelor propuse.

**Valoarea aplicativă:** elaborarea unei metodologii clare de analiză a textului literar în baza elementelor cromatice, care reprezintă niște structuri informaționale extinse, cu substrat

asociativ-simbolic bogat. Astfel cromatica devine un element cu semnificație importantă în structura semantică a textului. Ca urmare, studierea relației dintre personajele literare, linia de subiect și spectrul cromatic utilizat de autori ar contribui considerabil la descifrarea mesajelor ascunse ale acestora, ceea ce, în mod firesc, ar spori impactul produsului artistic asupra personalității omului modern.

**Implementarea rezultatelor științifice:** rezultatele cercetării constituie un suport practic pentru implementare în sfera didactică și cognitiv-educațională, un element important pentru dezvoltarea personală a celor interesați de componenta creativă a civilizației umane.

**Noutatea și originalitatea științifică:** în mod asumat am ales un teren mai puţin favorabil pentru manifestarea tendinţelor cromatice în literatură – proza realistă. Exploatarea potențialului expresiv și asociativ-simbolic al culorilor ar părea să fie, mai degrabă, apanajul și privilegiul altor curente şi mişcări literare, cum ar fi, de exemplu, romantismul, care abundă în descrieri de peisaje și trăiri sufleteşti intense. Însă, la o analiză aprofundată, constatăm că pentru scriitorii realiști francezi elementele cromatice sunt parte componentă a stilisticii și conținutului narativ, contribuind la intensificarea mesajelor adresate cititorului.

**Rezultatele obținute** sunt reflectate în 6 publicații științifice:

1. *Julien Sorel: le précurseur de l'homme nouveau de l'Europe et la victime d'une combinaison chromatique fatale.* În: Revista Studia Universitatis Moldaviae, nr. 4 (94), seria „Științe umanistice", Chișinău, 2016;
2. *Dialogul culturilor cromatice: evoluții în timp și spațiu.* În: Revista Studia Universitatis Moldaviae, nr. 10 (110), seria „Științe umanistice", Chișinău, 2017;
3. *„Roșu și Negru" de Stendhal. Analiza comparativă a câtorva traduceri în limba română.* În: Revue officielle internationale du Collège doctoral francophone régional d'Europe centrale et orientale en Sciences humaines (CODFREURCOR), Tbilissi, Université d'État Ilia, Numéro 4, 2017;
4. *Realismul literar francez abordat prin prisma valorilor morale ale generațiilor actuale*. În: DINCOLO DE FRONTIERE: ROLUL LIMBILOR ȘI AL LITERATURILOR ÎN CREAREA UNUI SPAȚIU VALORIC COMUN. Materialele Conferinţei Ştiinţifice Internaţionale dedicate aniversării a 55-ea de la fondarea Facultății de Limbi și Literaturi Străine USM. În: Revista Studia Universitatis Moldaviae, nr. 10 (130), seria „Științe umanistice", Chișinău, 2019;
5. *Aspecte ale conflictului dintre identitate și alteritate în romanul „Doamna Bovary" de Gustave Flaubert*. Materialele Conferinței internaționale prilejuite de aniversarea a 30-ea de la fondarea ULIM. În: Revista Intertext, nr. 2/ (60), anul 16, Chișinău, ULIM, 2022;
6. *Gustave Flaubert: între sensibilitate romantică și imparțialitate realistă.* În: Études Interdisciplinaires en Sciences humaines. Revue officielle internationale du Collège doctoral

francophone régional d'Europe centrale et orientale en Sciences humaines (CODFREURCOR), nr. 10, Tbilissi: la Maison d'Éditions de l'Université d'État Ilia, 2023 –

și în 13 comunicări prezentate în cadrul conferințelor naționale și internaționale:

1. *Culori şi cuvinte. Cromatismul ca resursă de expresivitate pentru textul literar.* În: ESTURI ŞI VESTURI: LITERATURĂ. FILOSOFIE. CULTURĂ. Materialele Conferinţei Ştiinţifice Internaţionale. Chişinău: CEP USM, 2013;

2. *Julien Sorel: premergătorul omului nou al Europei și victima unei combinații cromatice fatale*. În: OMUL NOU AL EUROPEI: MODELE, PROTOTIPURI, IDEALURI. Materialele Conferinţei Ştiinţifice Internaţionale. Chişinău: CEP USM, 2014;

3. *Cromatica negrului la cumpăna dintre necunoscut și malefic. O lectură polifuncțională a lui M. Pastoureau*. În: EPOCA MARILOR DESCHIDERI: ROLUL LIMBILOR ȘI AL LITERATURILOR ÎN SOCIETATEA PLURALISTĂ. Materialele COLOCVIULUI CU PARTICIPARE INTERNAŢIONALĂ prilejuit de jubileul de 50 de ani ai Facultăţii de Limbi şi Literaturi Străine a Universităţii de Stat din Moldova. Chişinău: CEP USM, 2015;

4. *„Albastrul" democratic în viziunea cercetătorului francez Michel Pastoureau*. În: ÎN OGLINZILE DEMOCRAȚIEI: LITERATURA EUROPEANĂ ȘI ETICA SOCIETARĂ. Materialele Conferinţei Ştiinţifice Internaţionale. Chişinău: CEP USM, 2015;

5. *Epoca Realismului literar francez din secolul al XIX-lea din perspectiva valorilor socioculturale moderne*. În: GEOGRAFII MENTALE: TIMPURI ȘI SPAȚII ALE MEMORIEI EUROPENE. Materialele Conferinţei Ştiinţifice Internaţionale. Chişinău: CEP USM, 2017;

6. *Aspecte cromatice cu impact asupra determinării ocupaționale a personajelor din romanul „Roșu și Negru" de Stendhal*. În: NOI TENDINȚE ÎN PREDAREA LIMBAJELOR DE SPECIALITATE ÎN CONTEXTUL RACORDĂRII ÎNVĂȚĂMÂNTULUI SUPERIOR LA CERINȚELE PIEȚEI MUNCII. Materialele Conferinței Științifice Internaționale. Chișinău: Print-Caro, 2017;

7. *Influențe italiene în creația lui Stendhal*. În: LITERATURA MIGRAȚIEI: DESCHIDERI ȘI BARIERE. Materialele Conferinței Științifice Internaționale. Chișinău: CEP USM, 2018;

8. *Multiculturalismul ca sursă de conflict interuman în nuvela „Carmen" de Prosper Mérimée*. În: TEXT – CO(N)TEXT – MULTICULTURALITATE. Materialele Colocviului Internațional de Științe ale Limbajului „Eugeniu Coșeriu" (CISL), ediția a XIV-a. Chișinău: CEP USM, 2018;

9. *Unele aspecte ale istoricului utilizării simbolurilor cromatice în textele literare*. În: NOI TENDINȚE ÎN PREDAREA LIMBAJELOR DE SPECIALITATE ÎN CONTEXTUL RACORDĂRII ÎNVĂȚĂMÂNTULUI LA CERINȚELE PIEȚEI MUNCII. Materialele Conferinței Internaționale online In memoriam Tamara Matei, Chișinău: Print-Caro, 2021;

10. *Simbolul cromatic ca obiect de studiu în teoria literaturii*. În: LIMBĂ, CREATIVITATE, CULTURĂ – STRUCTURI DE REZISTENȚĂ ALE FIINȚEI UMANE. Materialele Colocviului Internațional de Științe ale Limbajului „Eugeniu Coșeriu" (CISL), Chișinău: CEP USM, 2021;

11. *Impactul psihoemoțional și artistic al simbolului cromatic.* În: NOI TENDINȚE ÎN PREDAREA LIMBAJELOR DE SPECIALITATE ÎN CONTEXTUL RACORDĂRII ÎNVĂȚĂMÂNTULUI LA CERINȚELE PIEȚEI MUNCII. Materialele Conferinței Naționale cu participare internațională online, Chișinău: CEP USM, 2022;

12. *Valorizarea simbolismului cromatic în literatura specializată.* În: NOI TENDINȚE ÎN PREDAREA LIMBAJELOR DE SPECIALITATE ÎN CONTEXTUL RACORDĂRII ÎNVĂȚĂMÂNTULUI LA CERINȚELE PIEȚEI MUNCII. Materialele Conferinței Științifice Internaționale hibrid, Chișinău: EdUSM, 2023;

13. *Cercetarea multiaspectuală a cromaticii în literatura de specialitate contemporană.* În: 50 DE ANI LA USM: SERGIU PAVLICENCO. Materialele Conferinței Științifice Naționale, Chișinău, USM, 2024.

Unele aspecte ale cercetării au fost implementate în procesul predării cursului de literatură franceză din secolul XIX (II) la USM.

**Structura tezei.** Teza este constituită din adnotare în limbile română, rusă și engleză, introducere, trei capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie din 171 titluri, 5 anexe, 154 pagini text de bază.

*Primul capitol*, intitulat **Aspecte definitorii ale noțiunilor de cromatică și simbolism cromatic**, abordează câteva probleme de ordin teoretic, care vin să contribuie la valoarea informativă și cognitivă a lucrării. Între acestea, **cromatica şi definiţiile sale** (1.1.), subcapitol în care elementele cromatice și simbolurile culorilor sunt definite în baza asociațiilor de ordin general, suscitate de acestea în diferite spații culturale și perioade istorice sugestive pentru utilizarea lor. În același capitol au fost elucidate și **valenţele filosofice şi psihologice ale noţiunii de cromatică și simbol cromatic**, punându-se accentul pe opiniile unor oameni de știință și de artă, precum I. W. Goethe, S. Tornay, Ch. Riley ș. a. (1.2.). În continuare, aspectele asociativ-simbolice ale culorilor sunt analizate prin prisma **impactului lor psihoemoţional şi artistic**, prezentându-se corelația care există între culori și efectul acestora asupra sferei emotive și a psihicului uman (1.3.). **Istoricul utilizării potențialului asociativ-simbolic al cromaticii în textele literare** este abordat în subcapitolul 1.4., în care se realizează o trecere în revistă a istoriei interpretărilor și evoluțiilor simbolisticii cromatice, având la bază paralela evidentă dintre utilizarea simbolurilor cromatice în domeniul heraldicii literare și în universul poveștilor populare românești. **Studiul cromaticii în cercetările şi literatura de specialitate** este

determinat de preocuparea savanților pentru identificarea factorilor-cheie de sporire a impactului creației artistice/literare asupra stării emoțional-cognitive a beneficiarului. Opinia în cauză, argumentată și dezvoltată, se regăsește în lucrările unui număr impunător de cercetători, precum Michel Pastoureau, Élodie Ripoll, Charles Riley etc. (1.5.).

*Capitolul al doilea,* intitulat **Factori socio-biografici cu impact asupra opțiunilor cromatice ale romancierilor realiști francezi din secolul al XIX-lea și modalitățile de aplicare a acestora în textul literar**, debutează cu o **privire generală asupra aspectelor sociale ale epocii prin prisma dezvoltării literaturii și artelor plastice, conforme conceptului *ut pictura poesis*** (2.1.), subcapitol în care este urmărită strânsa corelație dintre pictură/artiștii plastici și literatură/romancierii din același segment temporal. De asemenea, este analizat **impactul biografiei romancierilor realiști francezi asupra elementelor cromatice utilizate în operele lor literare** (2.2.)**.** Pentru interpretarea precisă și profundă a elementelor cromatice utilizate în operele supuse prezentului studiu este esențială analiza minuțioasă a principalelor repere biografice din viața și creația autorilor, deoarece acestea nu au putut să nu influențeze predilecțiile coloristice ale scriitorilor și modalitățile de aplicare a cromaticii, ultimul aspect fiind elucidat în subcapitolul 2.3., intitulat **Strategii și procedee de utilizare a cromaticii în romanele realiste franceze din secolul al XIX-lea**. Acesta prezintă, în baza exemplelor din operele supuse analizei, trei grupuri principale de strategii în utilizarea elementelor cromatice: strategia de creare a imaginilor vizuale; strategia de transmitere a informațiilor pe plan asociativ; strategia de utilizare a elementelor cromatice pentru dezvăluirea ideii principale a unei opere literare.

*Capitolul al treilea*, **Domenii prioritare de valorificare a potențialului asociativ-simbolic al elementelor cromatice în romanul realist francez din secolul al XIX-lea**, are drept obiect al cercetării și al comentariului analiza modului de **amplificare a expresivității artistice în descrierea personajelor prin intermediul cadrului asociativ-simbolic al culorii** (3.1.). Aceasta este urmărită sub două aspecte: **elemente cromatice în prezentarea aspectului fizic al personajelor** (3.1.1.); **prezentarea caracteristicilor imateriale (intelectuale și afective) ale personajelor prin intermediul elementelor cromatice** (3.1.2.). Subcapitolul 3.2. își propune drept obiectiv **interpretarea elementelor cromatice în redarea anturajului material al personajelor** care, la rândul său, analizează **cromatica utilizată în prezentarea vestimentației personajelor prin prisma contextului socio-identitar** (3.2.1.) și **cromatica utilizată în prezentarea ambianței fizice a personajelor** (3.2.2.). Capitolul se încheie cu detalierea **viziunii autorilor asupra naturii prin prisma semnificației asociativ-simbolice a culorilor**. Faptul că descrierii naturii îi este rezervat un subcapitol aparte se datorează prezenței sale masive și în cele mai neașteptate moduri în toate operele supuse studiului. Prin exploatarea

iscusită a potențialului asociativ-simbolic încifrat în culorile, nuanțele, tonurile și semitonurile naturii, autorii dezvoltă linia de subiect, formulează explicit mesaje, induc stări afective etc. (3.3.).

**Cuvinte-cheie:** *cromatică, element cromatic, potențial asociativ-simbolic, simbol cromatic, roman realist francez, impact psihoemoțional, factori socio-biografici, aspect fizic, caracteristici imateriale, ambianță fizică.*

# 1. ASPECTE DEFINITORII ALE NOȚIUNILOR DE CROMATICĂ ȘI SIMBOLISM CROMATIC

## 1.1. Cromatica şi definiţiile sale

Termenul **cromatică** provine din grecescul *chroma* ceea ce înseamnă *culoare, vopsea,* dar și, oricât ar părea de surprinzător, *emoții*. Însă, la o analiză aprofundată, această extensie semantică mai puțin obișnuită se prezintă ca fiind logică și firească, dacă ținem cont de una dintre funcțiile de bază ale culorilor, în special ale celor utilizate în operele de artă, și anume la cea de a genera, intensifica, accentua, interpreta trăirile interioare, spontane, de ordin spiritual, de a alimenta și înnobila vectorii imateriali ai existenței umane, într-un cuvânt – emoțiile. Cu siguranță, anticii cunoșteau aceste calități ale culorii, iar artiștii secolelor următoare au preluat și dezvoltat cunoștințele respective. Pe parcursul lucrării noastre ne vom confrunta la fiece pas cu o atare abordare a culorii, romancierii incluși în prezenta cercetare exploatând la maximum potențialul expresiv-emoțional al cromaticii și, în special, al simbolismului acesteia.

Așadar, **cromatica** reprezintă un domeniu de studiu interdisciplinar al unor sisteme complexe de culori și derivatele lor. Pornind de la caracterul multiaspectual al conceptului de **cromatică**, în continuare vom prezenta un șir de definiții, specificând-o pe cea care ne-a servit drept axă (bază) în cercetarea noastră.

Astfel, la originea fizică a noțiunii, **cromatica** semnifică un compartiment al opticii, care se ocupă de dispersia, descompunerea/recompunerea luminii și a razelor spectrale, de teoria culorilor, de proprietățile specifice ale razelor colorate (*trad. noastră*) [56, p. 98].

În domeniul artelor plastice, **cromatica** definește:

- arta preparării și utilizării culorilor;
- ansamblul culorilor unei picturi, ale unui mozaic etc., având ca sinonim termenul **colorit** [7, p. 249].

Prin extensie, această semnificație poate fi raportată la orice domeniu artistic, inclusiv la literatură, care s-a dovedit a fi un teren extrem de fertil pentru aplicarea termenului respectiv. în raport cu textele artistice, **cromatica** se referă la arta de a utiliza culorile într-o operă literară sau la ansamblul culorilor prezente în aceasta, urmărindu-se scopul de a ilustra lumea interioară a personajelor în raport cu universul material și imaterial din jur. Anume din această perspectivă vom aborda, în prezenta teză, conceptul de **cromatică**, sensurile (valențele asociativ-simbolice) încifrate în culorile utilizate în zece romane realiste franceze din secolul al XIX-lea.

După cum am menționat, **cromatica** reprezintă un teren de studiu deosebit de vast; evident, acesta nu poate fi abordat decât în mod aluziv. Nu putem nega opinia, conform căreia culorile posedă propria lor manieră de exprimare și pot exercita o influență directă nu doar

asupra modului nostru de a înțelege și interpreta lucrurile, ci și asupra expresivității textelor literare. Trebuie să ținem cont de faptul că putem să atribuim culorilor o valoare emoțională și afectivă diferită, fiecare persoană având în sfera dată preferințele sale individuale care nu neapărat coincid cu cele ale autorului. Or, pe marginea acestora nu putem decât să speculăm, fără a avea posibilitate să cunoaștem cu certitudine intențiile urmărite de autor, starea sa de spirit la momentul creației, firește, cu excepția cazurilor când autorul însuși consideră necesar să-și inițieze cititorul în domeniul dat. Deși procesul complex de racordare a ceea ce înțelege cititorul din pânza narativă la intențiile de creație ale autorului poate fi stimulat prin diverse metode/procedee relevante, cum ar fi, de exemplu, simbolismul cromatic la care acesta apelează, totuși, în opinia noastră, o sincronizare absolută este irealizabilă. Poate că anume acest aspect al relației dintre autor și, în cazul nostru, cititor îl face pe acesta din urmă să revină iar și iar la cărțile care, la un anumit moment, au știut să-l intrige.

**Simbolul** (din latinescul *symbolum* și grecescul *symbolon*: semn convențional) reprezintă o figură de stil prin care se exprimă o idee abstractă cu ajutorul unor nume de obiecte, fenomene fizice sau, în cazul nostru, elemente cromatice. În baza acestei definiții, suntem în drept să afirmăm că simbolul cromatic face parte din arsenalul comunicării extralingvistice, care se produce la nivel estetic, spiritual. „În raport cu alte mijloace de comunicare, cuvântul-simbol constituie o unitate superioară complexă bazată pe reasocierea semnifícantului cu semnificatul prin reinterpretarea selectivă a semelor dominante ale realului obiectiv/fictiv întru obținerea semnificațiilor estetice motivate” [160, p. 3].

În literatura de specialitate sunt prezentate mai multe încercări de clasificare a simbolurilor, diversitatea acestora fiind determinată, în special, de criteriile alese de autori. Astfel, cercetătorul francez Henri Morier distingea două tipuri de simboluri: a) simboluri convenționale sau consacrate; b) simboluri contingente sau trăite [119, p. 423]. Anticipând interpretările concrete ale simbolurilor cromatice extrase din romanele analizate, vom menționa că acestea sunt atribuite, exclusiv, celui de-al doilea grup menționat de Morier. În opinia noastră, simbolurile contingente sau trăite pot fi denumite și *contextuale*, deoarece se pretează descifrării și „citirii” doar în legătură cu universul/contextul narativ în care sunt plasate. Tocmai din acest motiv, o culoare comportă diferite simboluri nu doar de la un scriitor la altul sau de la un roman la altul, ci chiar în cadrul narativ al aceleiași opere literare. De exemplu, culoarea neagră la Stendhal nu are (și nici nu poate avea!) aceleași valori simbolice ca și culoarea neagră la Flaubert sau Balzac, deoarece contextele narative în care aceasta este plasată sunt diferite.

O clasificare complexă a simbolului oferă cercetătorul Ion Guțu care menționează și criteriile de care s-a condus la elaborarea acesteia: „Am considerat logic de a evidenția în calitate de principii de bază, recunoscute de tradiția simbologică, cele centrate pe legătura motivată sau

nemotivată dintre simbolizant și simbolizat, pe caracterul stabil în sens larg sau îngust al semnificației simbolice, pe gradul de răspândire geoculturală. Aceste motivații autorizează delimitarea simbolurilor *naturale* și *convenționale*, *tradiționale* și *individuale*, *universale* și *naționale* (…)" [160, p. 13].

**Simbolismul culorilor** presupune studiul impactului diverselor culori, abordate în calitate de simboluri, care creează sisteme capabile să desemneze, să semnifice și să exercite o influență concretă, palpabilă asupra fenomenelor și proceselor istorice, sociale, psihologice, stilistice etc. (*trad. noastră*) [70, p. 18].

Perioade îndelungate criticii de artă, persoanele care încercau să interpreteze mesajele creatorilor de frumos, motivându-și poziția prin caracterul subiectiv al perceperii culorii, considerau că simbolismul cromatic nu este de natură să definească conținutul de idei și mesajele promovate de către autorii operelor artistice. Cu toate acestea, în timp, cercetătorii au ajuns la concluzia că sfera emotivă, adică descifrarea subiectivă a culorii, merită a fi studiată, deoarece sentimentele umane reflectă, de fapt, lumea obiectivă. Cât privește subiectivismul sentimentelor umane, acesta poate fi un important principiu al educației bazate pe dezvoltarea obiectivă a societății umane. Astfel, în prezent putem afirma că există o amplă teorie științifică referitoare la interpretarea cromaticii, postulatele acesteia fiind utilizate cu succes în domenii precum marketologia, cinematografia, fotografia, alte genuri moderne de artă sau de domenii conexe.

Mai mulți savanți moderni, cum ar fi Charles Riley sau Michel Pastoureau, afirmă că, în esență, **culoarea** este o funcție caracteristică de pătrundere în sensurile latente ale mesajelor artistice, funcție care, în plus, contribuie la transmiterea expresivității către destinatar și la comunicarea anumitor date despre obiect. De exemplu, Charles Riley insistă cu obstinație că simbolurile cromatice exprimă doar subiectivitatea, înșelăciunea, anti-realismul și independența (autonomia) simbolismului lor, care nu se pretează cercetării științifice. Acesta mai afirmă că, în calitate de expresie a senzualității, plăcerii și păcatului, culoarea reprezintă opusul absolut al formei care, spune el, exprimă raționalitatea și linearitatea spațială. Prin prisma unor astfel de opinii contradictorii, adevărul ar trebui căutat, ca de obicei, la intersecția extremelor, astfel încât ideile despre culoare ar putea fi sintetizate în următoarea definiție: „**Culoarea** constituie o caracteristică esențială a triadei cromatice *ideal – material – sentiment*, reprezentând idealul asociat cu materialul prin sentiment, la fel ca și relația dintre toate trei componente" (*trad. noastră*) [143, p. 83]. Drept urmare, culorile, care acționează în calitate de simboluri cromatice, sunt abordate în lucrarea noastră ca structuri informaționale extinse și dinamice, a căror prezență într-un text literar permite extinderea fundalului asociativ al acestuia și asigură implementarea strategiilor autorului privitoare la crearea și organizarea textului.

În tratatul său *Negru: istoria unei culori*, Michel Pastoureau propune nişte definiţii și caracteristici ale noţiunii de culoare prin prisma universalității sale: „Culoarea este un fapt de societate; (...) societatea este cea care *face* culoarea, cea care-i dă definiţiile şi semnificaţiile, care-i construieşte codurile şi valorile. Problemele culorii sunt întotdeauna probleme sociale.” [43, p. 20]. Pe de altă parte, culoarea reprezintă un teren transdocumentar şi transdisciplinar. Principala funcţie a culorii este cea de a clasa, a marca, a proclama, a asocia sau a contrapune [ibidem, p. 20-21]. Și asta deoarece culoarea este și un fenomen eminamente cultural, care nu se supune oricăror generalizări sau analize tendențioase, afirmă Michel Pastoureau în prefața unui studiu, dedicat culorii, semnat de Max Imdahl [93, p. 9].

Simbolismul unei culori devine, de foarte multe ori, unicul material pe care artistul îl prelucrează/procesează la nesfârșit, alimentându-şi inspiraţia, mereu reînnoită, precum o face istoricul francez Michel Pastoureau cu *albastrul* [42]. Raportată la stilul descriptiv, culoarea devine, vizual, un atribut important, asemănător (ca funcţii şi ca reprezentări) cu însăşi forma. Prin prisma acestei proprietăţi intrinsece experienţa vizuală se constituie într-un element definitoriu pentru relevarea şi afirmarea esteticului. Şi în acest context culoarea apropie literatura, ca artă a cuvântului, de pictură, general recunoscută ca artă a formei, liniei și **culorii**. Este de remarcat faptul că primele (și nu numai) ediții ale romanelor incluse în prezentul studiu erau ilustrate în alb-negru [Anexa 5]; posibilitățile tehnice la acea vreme nu permiteau utilizarea pe larg, în domeniul proceselor tipografice, a altor culori care ar fi fost sugerate de conținutul operelor. Cât privește caracterul expresiv al ilustrațiilor în alb-negru, acesta, bineînțeles, este evident și nimeni altul decât pictorul francez Eugène Delacroix a definit, în celebrul său *Jurnal*, modul în care aceste două *non-culori* influențează descifrarea obiectului de artă prin prisma mesajului lansat de autor: „Ce altceva reprezintă în sine desenul executat în alb-negru, dacă nu un convenționalism în stare pură, cu care consumatorul de frumos s-a obișnuit într-o așa măsură, încât acesta nu mai este o piedică în calea imaginației sale, făcându-l să intuiască elementele luate din natură în absolută corespundere cu subiectul abordat” (*trad. noastră*) [apud 145, p. 15]. Firește, afirmația este valabilă nu numai pentru artele plastice, dar și pentru alte domenii artistice care utilizează culorile ca mijloc de exprimare, literaturii revenindu-i, în acest sens, un loc de frunte. În fond, culorile și, implicit, simbolismul încorporat în ele sunt emanația luptei permanente dintre negru și alb. Să ne amintim că, prin prisma fizicii ca știință, negrul absoarbe toate razele și de aceea nu este culoare, în timp ce albului i se refuză dreptul de a fi culoare tocmai pentru contrariul, și anume pentru că respinge toate razele de lumină. Așadar, culorile și sensurile pe care ele le comportă se plasează între aceste două extreme, rezultând, de fapt, dintr-o luptă dialectică eternă.

În aceeași ordine de idei, vom menționa că, în ultimii ani, tot mai mulți artiști fotografi și cineaști de avangardă renunță, în lucrările lor, la culori în favoarea unor lucrări executate în alb-negru. Și asta deoarece au ferma convingere că așa-numitele *non-culori* sunt capabile să modifice radical înțelegerea mesajelor încorporate în operele respective. În unele cazuri, acest procedeu de tehnologie artistică aparent învechită fortifică narativul/limbajul vizual, concentrând atenția spectatorului asupra detaliilor-cheie din cadru, în altele – transpune retroactiv spectatorul în vremurile demult apuse, când are loc subiectul peliculei, astfel făcându-l părtaș direct la trăirile intense ale personajelor. De regulă, lucrările fotografice și de cinema executate în alb-negru sunt destinate unui public versat, care preferă să descifreze, prin propriile eforturi de imaginație și gândire, mesajele complexe codificate de către autorii unor asemenea opere de avangardă.

În lucrarea *Albastru. Istoria unei culori,* Pastoureau susţine ideea, conform căreia *culoarea* este un teren, pe care problemele chimice, tehnice, materiale şi profesionale se întrepătrund cu cele sociale, ideologice, emblematice şi simbolice [42, p. 9].

Fiecare culoare poate fi „citită” ca un cuvânt și interpretată ca un semnal, semn sau simbol. „La început era simbolul. Și simbolul, suportând mai multe ipostaze evolutive ca semnal, semn, cuvânt, era și continuă sa fie obiectul celor mai ample investigații științifice (...) La fel de antic ca și conștiința umană, fenomenul simbolic străbate cu perseverență aproape toate sferele activității noastre (filosofia, politica, religia, economia, cultura, literatura, lingvistica etc.)” [160, p. 1]. „Citirea” unei culori poate fi subiectivă, individuală, dar mai poate fi și colectivă, comună pentru mari grupuri sociale și regiuni istorice și culturale extinse. Simbolismul culorilor constituie un domeniu de vastă complexitate, care generează adeseori, indiferent de civilizația în care sunt plasate, o ambiguitate fundamentală, dependentă de faptul încărcării lor cu lumină sau întuneric (*trad. noastră*) [121, p. 23].

Prin urmare, **cromatica** reprezintă un domeniu care, în virtutea polivalenței/polisemiei sale și multitudinii, practic, infinite de manifestări, nu se pretează definirii generalizate. Însă ceea ce putem încerca, totuși, să definim este *fenomenul-culoare*, cu alte cuvinte condițiile și actul de interpretare, care ne fac să înțelegem că o culoare există și că ea are încărcătură semantică, simbolică, emotiv-volitivă etc.

În etapa actuală de cunoaștere, se consideră că, pentru ca acest *fenomen-culoare* să fie posibil, trebuie să dispunem obligatoriu de trei elemente: o sursă de energie luminoasă, un obiect modulator peste care această energie cade (acesta poate fi chiar aerul) și un destinatar, adică ființa vie înarmată cu acest aparat complex – biologic și cultural, totodată, de sesizare și descifrare, constituit din tandemul funcțional-susceptibil ochi-creier. Dacă unul dintre aceste

elemente, funcțional vorbind, eșuează, atunci *fenomenul-culoare* nu are cum să existe. Este un adevăr obiectiv general recunoscut și acceptat unanim (*trad. noastră*) [67, p. 62].

Pentru majoritatea fizicienilor și chiar a chimiștilor, ceea ce este înregistrat de aparatul funcțional-susceptibil mai ține încă de culoare. Pentru o mare parte dintre filosofi și antropologi, ceea ce este înregistrat deja nu se referă la culoare, ci la lumină. Prin urmare, culoarea reprezintă un produs cultural; ea nu există dacă nu este sesizată, adică dacă ea nu este doar văzută cu ochii, ci, de asemenea și, mai ales, dacă este decodificată cu ajutorul și prin intermediul creierului, memoriei, cunoștințelor, imaginației.

În limbile moderne termenul *culoare* a devenit un cuvânt cu potențial valorificator extrem de important, și asta spre deosebire de limbile vechi sau medievale, care îl asociau, deseori, cu ideea de membrană superficială, de fard, de deghizare, de artificiu și de înșelăciune. Dacă e să privim lucrurile din punct de vedere etimologic, cuvântul latin *color* poate fi atribuit familiei verbului *celare*, care semnifică *a ascunde*. Potrivit aceluiași cercetător (Michel Pastoureau), în contextul actual, cuvântul *culoare* este utilizat în toate domeniile, acesta desemnând obiecte multiple și cu referire la o infinitate de situații posibile. *Culoare* este un cuvânt care, la fel ca și ceea ce desemnează, seduce, atrage, contribuie la vânzări, ca să ne referim la un domeniu de activitate extras din viața cotidiană modernă – marketologia. Acest cuvânt nu este static, ci activ și chiar agresiv, în unele sensuri. În timp, el a început să substituie cuvinte, al căror conținut semantic a sărăcit din variate motive, precum *artă, pictură, lumină, tablou, muzică, voce, peisaj, timp, față, grădină, vestimentație* etc. În incinta muzeelor, nu se mai organizează expoziții privind *Opera lui Matisse*, ci *Culorile lui Matisse*. La un concert, nu ascultăm vocea unei cântărețe, ci *culoarea sa vocală* (de exemplu, *soprană de coloratură*). Într-o agenție de călătorii, nu mai procurăm un bilet pentru a vizita peisajele scandinave, ci *culorile marelui Nord*. La radio, nu se mai oferă informații meteorologice, ci se prognozează *culorile vremii*. În ceea ce privește vânzătorii de picturi, artistice sau murale, ei nu mai vând picturi, ci culori, pentru că este mai bine, mai seducător, mai cu priză la public (*trad. noastră*) [121, p. 21].

Culoarea este materializată în vopsea, atunci când este prezentată pe pânză, sau în cuvânt, atunci când este verbalizată în desemnarea cromatică. În mod similar, vopseaua pe pânză este sesizată, în mod subiectiv, de către privitor ca o culoare, iar semnificația de tip cromatic dintr-un text artistic afectează evaluarea corectă a realității, la fel ca și culoarea desemnată de ea. În același timp, procesul acceptării conștiente a culorilor este însoțit de o caracteristică, a cărei importanță a fost remarcată, în mod repetat, de Johann Wolfgang Goethe în studiul *Teoria culorilor*: „(...) numai luminozitatea, întunecimea și culoarea fac laolaltă ceea ce deosebește, pentru văz, un obiect de altul și părțile obiectului între ele. Astfel, din aceste trei construim

lumea vizibilă și facem, totodată, cu putință pictura, care poate da la iveală, într-un tablou, o lume cu mult mai deplin vizibilă decât poate fi cea reală" [26, p. 23-24].

Cât privește simbolurile cromatice, istoria acestora descinde în negura vremurilor. În diferite etape ale evoluției sale, civilizația umană a apelat la sensurile ascunse în culori, „citindu-le" și descifrându-le în măsura în care acestea s-au intercalat cu fenomenele vieții cotidiene, astfel dând naștere miturilor antice, credințelor populare, narațiunilor epice, legendelor cu tentă religioasă sau mistică.

Pentru a argumenta această afirmație, vom apela la *piramida culorilor* în viziunea psihologului german Max Pfister [142]. Potrivit acesteia, albastrul, de exemplu, este asociat ideii de moderare, constituind semnul controlului asupra vieții afective și a trăirilor interioare. Roșul, în schimb, este o culoare afectivă, care reprezintă capacitatea de a recepționa stimulii din exterior și de a se debarasa de impactul lor atunci când aceștia devin agresivi. În aceeași ordine de idei, culoarea oranj (provine din francezul *orange*, însă pentru desemnarea acesteia există și sinonimele autohtone *portocaliu, bostăniu* și, deci, putem afirma că a fost cunoscută și abordată în cele mai diverse medii socio-umane) indică preocuparea pentru eficiența lucrului făcut și sentimentul de recunoștință. Maroul corespunde unei relații pozitive cu *pământul-părinte,* care hrănește, energizează, oferă adăpost etc.

Astfel, în pofida diferențelor din evaluarea individuală a culorilor, civilizațiile străvechi au construit diverse sisteme convenționale de simbolică a cromaticii. Pe atunci, culorile de bază erau, adeseori, asociate cu punctele cardinale sau cu elementele cosmice și integrate, grafic, în scheme sub formă de cruce sau de pătrat.

Credința populară posedă propria simbolică cromatică, verdele fiind culoarea speranței, albastrul simbolizând fidelitatea, galbenul – gelozia, roșul – dragostea, albul – inocența, puritatea, iar negrul, respectiv, – moartea. Este de remarcat faptul că în societatea noastră modernă simbolica populară este cea care, odată încetățenită cu secole în urmă, continuă să persiste până în prezent.

Alchimia îi oferă un simbolism particular domeniului cromatic, culorile fundamentale descriind, în așa mod, diferitele etape ale Marii Opere, începând cu *nigredo* (negreața, etapă a dizolvării și a descompunerii) și până la cele două procese esențiale: *albedo* (albeața) și *rubedo* (roșeața), care corespund micilor și marilor mistere [43, p. 50-51].

În domeniul heraldicii, culorile erau, la origine, toate egale, dar epoca Renașterii va dezvolta, în acest sens, o simbolică extrem de complexă, legată de sfera planetară. De exemplu, galbenul era asociat cu Soarele și aurul; albul – cu Luna și argintul; roșul – cu Marte și fierul; albastrul – cu Jupiter și cositorul; negrul – cu Saturn și plumbul; verdele – cu Venus și cuprul; purpuriul – cu planeta Mercur și metalul mercur (*trad. noastră*) [123, p. 84].

Conform unei alte clasificări, de această dată astrologice, razele Soarelui, fiind aranjate în spectru și formând șapte culori, corespundeau celor șapte planete principale: roșul reprezintă culoarea planetei Marte, albastrul – culoarea planetei Venus, galbenul – culoarea planetei Mercur, verdele – culoarea planetei Saturn, purpuriul – culoarea planetei Jupiter, portocaliul – culoarea Soarelui, violetul – culoarea Lunii [ibidem, p. 94].

În același timp, culorile, la acea epocă, au simbolizat nu numai planetele și influența lor asupra existenței terestre, obiecte și fenomene din sfera reală, dar și poziția socială a oamenilor, elemente ale gândirii, trăirilor spirituale, componentelor abstracte ale vieții umane. Astfel, aștrii cerești au fost adeseori văzuți de către ființa umană prin prisma anumitor culori, atribuite obiectelor și fenomenelor accidental sau deliberat, dar, în egală măsură, culorile au definit sugestiv și fenomenele sociale, statutul individului în contextul mediului său vital, stările de spirit, trăirile, sentimentele, evoluțiile psihologice ale acestuia.

În secolul al XVIII-lea, odată cu descoperirile ştiinţifice ale lui Newton şi punerea în valoare a spectrului cromatic, pe tărâmul înțelegerii locului și, implicit, rolului culorilor se produce o adevărată revoluție. Astfel, roşul nu se mai situează la jumătate de cale între alb şi negru; verdele este recunoscut drept un amestec dintre albastru şi galben; se consolidează noţiunile de culori primare şi complementare, calde şi reci (*trad. noastră*) [67, p. 35]. În acelaşi timp, în domeniul cromatic se remarcă prezenţa unor divergenţe religioase clar conturate: adepţii cromaticii, ca unul dintre elementele esențiale ale vieții, își propuneau ca scop să picteze şi să pună în valoare culorile, pe când oponenții lor susţineau că forma (liniile) desenului este mai nobilă decât culorile, acestea, spuneau ei, jenând privirea, distrăgând atenția de la Adevăr şi Bine, fiind doar artificiu, falsitate, minciună.

Deci, funcţia culorii este, de acum încolo, de a clasa, de a distinge, de a ierarhiza, de a pune în ordine privirea. Astfel, trei culori se impun în raport cu celelalte. Este vorba despre roşu, albastru şi galben, prin a căror combinare pot fi obţinute toate celelalte culori. Universul culorilor nu se mai construieşte în jurul a şase culori de bază, ca în Evul Mediu sau în epoca Renaşterii, ci a trei, negrul, albul şi, în mod surprinzător, verdele fiind eliminate din lumea culorilor, ceea ce are drept rezultat lansarea unei noi faze în istoria cromaticii [43, p. 20-21].

De-a lungul istoriei societății umane, fenomenul simbolisticii cromatice s-a manifestat și în obiectele utilitare, cum ar fi vestimentația, mobilierul, obiectele de uz casnic, însă, de asemenea, în creația populară imaterială, cum ar fi proverbele, legendele, ritualurile ancestrale, cântecele, dramatizările și alte expresii ale geniului creator. Fiecare popor și-a constituit propria structură a simbolurilor cromatice, în acest mod devenind irepetabil, unic în felul său și valoros prin ineditul creației. Acest specific etnocultural a traversat secolele, ajungând până în prezent, ca element de bază al caracterului unui popor, unic în context global.

În continuare, vom încerca să definim principalele simboluri cromatice încifrate în culori în parte, axându-ne pe asociațiile de ordin general, provocate de acestea în diferite spații culturale și perioade istorice sugestive pentru utilizarea lor. În subcapitolul 1.3. vom aborda, de asemenea, simbolurile cromatice, dar sub un alt aspect – prin prisma impactului lor psihoemoțional asupra omului.

Limbile, în general, afirmă cercetătorul, criticul de artă și artistul plastic Daniel Bergez, folosesc pe larg metaforele *colorate* pentru a spori expresivitatea și lanțul asociativ al vorbirii/scrierii [65, p. 65], inclusiv în cazul formulelor frazeologice ale limbii, domeniu în care simbolurile cromatice și-au găsit cea mai elocventă expresie. Autorul exemplifică prin câteva frazeologisme *colorate* extrase din limba franceză, dar șirul acestora poate fi continuat cu noi și noi idiome extrem de sugestive tocmai datorită utilizării abile a culorilor ca simbol: *voir la vie en rose* (a idealiza viața), *n'y voir que du bleu* (a nu înțelege nimic), *rire jaune* (a râde printre lacrimi), *voir rouge* (a se înfuria), *avoir une peur bleue* (a trage o frică soră cu moartea), *colère bleue/jaune* (furie puternică), *contes bleues* (brașoave, povești), *s'en tirer blanc comme neige* (a ieși basma curată), *prendre sans vert* (a lua prin surprindere), *passer du blanc au noir* (a trece dintr-o extremă în alta), *s'enfoncer dans le noir* (a se scufunda în tristețe) etc.

Deosebit de generoasă în simboluri și varietăți semantice este **culoarea roșie** care poate fi asociată, în primul rând și în mod logic, cu sângele și focul. Semnificațiile sale simbolice sunt foarte diverse și, uneori, contradictorii. Pe de o parte, roșul simbolizează bucuria, frumusețea, dragostea și plinătatea vieții, iar pe de altă parte – dușmănia, furia, răzbunarea, războiul, sexualitatea obsesivă [126]. Încă din antichitate, oamenii au demonstrat un interes deosebit pentru culoarea roșie. În multe limbi, același cuvânt semnifică nu numai culoarea roșie, ci, în general, tot ce e *frumos, minunat*. Astfel, în limba rusă veche *красный* însemna și roșu, și frumos (de exemplu, urbonimicul *Красная площадь* la origini a însemnat *Piața Frumoasă*, însă, sub influența politicului, culoarea roșie devenind simbolul revoluției bolșevice, sensul inițial a degenerat în *Piața Roșie*). În cazul polinezienilor, cuvântul *roșu* este sinonim cu cuvântul *iubit*. În China, sintagma *inimă roșie* se referă la o persoană sinceră, deschisă, în timp ce inima unei persoane perfide și invidioase este *neagră* [114].

Totodată, roșul reprezintă principala culoare heraldică, aspect care va fi elucidat detaliat în subcapitolul 1.4. Aplicată pe drapel, această culoare simbolizează rebeliunea, revoluția, lupta. Este interesant faptul că în multe triburi din Africa, America și Australia, războinicii, pregătindu-se pentru luptă, își pictau corpul și fața în roșu. Cartaginezii și spartanii purtau, în timpul războiului, veșminte de culoare roșie. În China antică, răsculații se numeau *războinicii roșii*, *sulițele roșii* sau *sprâncenele roșii* [ibidem].

În alt context, culoarea roșie simbolizează, de asemenea, putere, măreție. În Bizanț, numai împărăteasa avea dreptul să poarte încălțăminte roșie. Împăratul semna cu cerneală purpurie, fiind așezat pe un tron de aceeași culoare. La multe națiuni, culoarea roșie simbolizează sudul, flacăra și căldura.

Cercetătorul francez Michel Pastoureau îi dedică culorii roșii un studiu aparte (ca, de altfel, unei serii de culori) – *Rouge. Histoire d'une couleur,* în care face referire la rolul culorii roșii în Occident, prezentând-o ca prima culoare „îmblânzită" de om, ca o culoare prin excelență cea mai bogată din punct de vedere material, social, artistic, oniric și simbolic [126]. Fiind admirată de greci și romani în Antichitate, culoarea roșie obține o puternică dimensiune religioasă în Evul Mediu. Totodată, în arealul lumesc ea reprezintă culoarea iubirii, a gloriei și a frumuseții, la fel ca și a orgoliului excesiv, a violenței și a vieții de lux.

Apropo de simbolul vieții de lux, al bogăției, în general, vom menționa că acesta nu a apărut pe loc gol, având o origine absolut prozaică, cea a tehnologiilor complicate de obținere a colorantului de purpură. Din cele mai vechi timpuri, oamenii explorau terenuri accidentate, cu pietriș și stânci, pentru a extrage minereul unui oxid de fier care, după o prelucrare anevoioasă, rezulta într-un roșu aprins, rezistent la intemperii. Dovada acestei tehnologii se regăsește în picturile rupestre, vechi de mii de ani. După descoperirea, în secolul al XV-lea, a celor două Americi, a apărut o nouă posibilitate de obținere a colorantului. Aceasta a fost preluată de la amerindieni, presupunând prelucrarea într-un anumit mod a unei insecte, denumită ulterior *coșenilă* (din franceză *cochenille*). Firește, transportarea insectei în cauză în cantități industriale din America în Europa era o operațiune extrem de costisitoare. Mai scumpe decât colorantul extras din coșenilă erau, la acea vreme, doar aurul și argintul. Primii care au pus la punct obținerea colorantului roșu din coșenilă au fost chiar francezii, însă colorantul obținut din prelucrarea coșenilei și-a găsit o largă aplicare și pe tărâmul britanic, aici roșul aprins al uniformelor militare fiind obținut din miraculoasa insectă [167]. Odată cu dezvoltarea științelor, obținerea coloranților artificiali a devenit o obișnuință la îndemâna oricui și extrem de ieftină. Însă până atunci mai era mult timp de parcurs, simbolismul culorii roșii legat de bogăție și lux persistând în mințile oamenilor încă multe secole. Acest simbol este exploatat pe larg și în romanele analizate în prezenta lucrare, aspect la care ne vom referi, prezentând și exemple elocvente, în capitolele următoare.

Între timp, în secolul al XVI-lea, morala protestantistă îi declară război roșului, considerându-l o culoare indecentă și imorală, legată de vanitățile lumești. Ca rezultat, culoarea roșie intră într-o lungă perioadă de dizgrație. Cu toate acestea, începând cu Marea Revoluție Franceză și până în zilele noastre, roșul revine în forță, devenind o culoare politică, reprezentând atât elementele progresiste, cât și cele subversive.

**Culoarea albă**, fizic vorbind, reprezintă sinteza tuturor culorilor, de aceea este considerată, adeseori, *culoarea ideală*, în opoziție flagrantă cu opinia, la fel de răspândită și ea, cum că albul este, de fapt, *non-culoare*. Așadar, modul de abordare a acestei culori posedă un conținut polisemantic și, totodată, contradictoriu, deoarece transmite, în același timp, și strălucirea luminii dătătoare de viață, și neantul acaparator, unde orice șansă la supraviețuire se sparge de zidul rece al gheții veșnice.

În funcție de opinia adoptată albului i se rezervă simboluri diametral opuse, aflate într-o continuă luptă dialectică a contrariilor. Pentru adepții conceptului albului ca *expresie supremă a luminii*, cu tot ce derivă din aceasta sau se alimentează din ea, albul simbolizează puritatea, imaculatul, inocența, virtutea, bucuria. Este asociată și cu forța generatoare, care este materializată în lapte și ou. De culoarea albă se leagă închipuirea despre lucruri evidente, reale, general acceptate, legale, adevărate.

În Roma Antică, vestalele purtau haine și voaluri albe. Încă din antichitate, culoarea albă avea semnificația detașării de cele lumești, aspirației spre simplitatea spirituală. În tradiția creștină, albul face trimitere la înrudirea cu lumina divină. Îngerii, sfinții și drept-credincioșii sunt înfățișați în alb. La unele națiuni, regii și preoții purtau haine albe, ceea ce simboliza solemnitatea și măreția [129].

În același timp, pentru adepții ideii albului non-culoare, *expresie a neființei și neantului acaparator*, culoarea albă poate avea o semnificație opusă. Conform naturii sale, ea neutralizează toate celelalte culori prin dizolvare, deci, poate fi corelată cu vidul, cu entitățile imateriale, liniștea glaciară și, în cele din urmă, cu moartea. În unele triburi din Africa și Australia, membrii acestora, după moartea uneia dintre rude, obișnuiau să-și coloreze corpul cu vopsea albă. În China și în alte câteva țări din Asia și Africa, albul este considerat, până în prezent, culoarea doliului. În vremurile străvechi, popoarele slave își îmbrăcau morții în haine albe, acoperindu-i cu un giulgi la fel alb. Utilizau și ele doliul alb, însă în timp, sub influența unor factori civilizaționali paneuropeni, au renunțat la această tradiție, acceptând în scopul dat culoarea neagră [ibidem].

**Culoarea neagră**, de regulă, simbolizează nenorocirea, supliciul, tristețea, doliul, moartea. Astfel, în Mexicul antic, în timpul sacrificiului ritualic uman, fețele și mâinile sacerdoților erau vopsite în negru. Ochii negri și până în prezent sunt considerați periculoși, invidioși. Personajele sinistre, a căror apariție prevestește moartea, de regulă sunt îmbrăcate și ele în negru [43, p. 40].

În altă ordine de idei, se consideră că există o legătură între culoarea neagră și atractivitatea sexuală. În unele triburi africane, femeile cu pielea foarte neagră sunt înalt apreciate în calitate de amante, însă nu și ca soții. Pasiunea iubirii este acoperită de întuneric și

mister; prin urmare, negrul poate simboliza ceva intim și dorit cu pasiune. În cazul arabilor, expresia *ochi negri* desemnează o iubită, iar sintagma *inimă neagră* semnifică dragoste. Astfel, negrul poate îngloba și o semnificație favorabilă, pozitivă. Acesta este perceput astfel, de exemplu, în regiunile aride din Africa, unde există puțină apă, iar norii negri prevestesc fertilitate și abundență. Taurii, caprele sau păsările negre sunt sacrificate spiritelor ocrotitoare care trimit ploaia, deci și recoltele bogate, sacerdoții sunt și ei înveșmântați în negru [43].

În tratatul său *Negru. Istoria unei culori*, Michel Pastoureau postulează ideea conform căreia cazul culorii negre este unul elocvent pentru înţelegerea logicii intrinsece a evoluţiei în timp şi spaţiu, sub aspect semantic, a simbolisticii cromatice. Simbolul negrului, cel puţin în Europa modernă, este unul de expresie tenebroasă, deşi în epoca antichităţii timpurii această culoare a fost simbolul fecundităţii şi, implicit, al renaşterii continue. Exemplele extrase din sfera acromatică sugerează lipsa luminii, întunericul primordial, neantul, haosul, moartea. Negrul este simbolul disperării, al pesimismului, al angoasei existenţiale, dar, în alte contexte, este şi culoarea solemnităţii, a eleganţei şi a rafinamentului (ca în cazul *la petite robe noire* inventată de Coco Chanel, icoana stilului vestimentar al secolului XX).

**Culoarea galbenă** reprezintă culoarea aurului; din antichitate acesta era perceput drept culoarea dominantă a Soarelui. În arealul nostru cultural este culoarea toamnei, culoarea spicelor coapte și a frunzelor ofilite, dar și a bolii, a morții, a lumii de dincolo. Pe de altă parte, în multe țări, femeile preferau îmbrăcămintea de culoare galbenă, considerând că le oferă un plus de feminitate. Adesea, galbenul servea drept semn distinctiv al nobilimii și al claselor înalte. De exemplu, preoții budiști poartă și azi, prin tradiție, veșminte galbene.

Totodată, la unele popoare asiatice galbenul este culoarea doliului, a mahnei și a tristeții. În Europa medievală, steagul galben sau galben-negru semnaliza carantina, în general, iar crucea galbenă – ciuma, în special. Popoarele slave considerau galbenul drept culoare a geloziei, a trădării, iar în Tibet gelozia este literalmente numită *ochiul galben*. Menționăm, de asemenea, expresiile moderne *presa galbenă* și *casa galbenă*, ambele având conotații negative [128].

Făcând trimitere la Europa contemporană, în studiul său *Jaune. Histoire d'une couleur*, Michel Pastoureau prezintă galbenul ca fiind o culoare discretă, puțin prezentă în viața cotidiană și, practic, deloc solicitată în lumea simbolurilor. Au fost însă și alte vremuri. Popoarele din Antichitate vedeau în galben o culoare aproape sacră, asociată cu lumina, căldura, bogăția și prosperitatea. Grecii și romanii antici îi rezervau un loc important în ritualurile religioase, în timp ce triburile germanice, celții îl asociau cu aurul și nemurirea [ibidem]. Declinul culorii galbene datează din Evul Mediu, care a transformat-o într-o culoare ambivalentă. Pe de o parte, galbenul era considerat o culoare malefică, legată de amărăciunea fierii și de pucioasa infernală; galbenul simboliza minciuna, avariția, ipocrizia, uneori boala sau nebunia. Dar, pe de altă parte,

exista și galbenul benefic, cel al aurului, mierii și al grâului dat în pârg, simbol al puterii, al bucuriei și al abundenței. În opinia lui Pastoureau, începând cu secolul al XVI-lea, prezența galbenului în cultura materială nu încetează să se reducă: reforma protestantistă, apoi contra-reforma catolică și, în sfârșit, *valorile burgheze* din secolul al XIX-lea îl privează de respectul cuvenit. Cu toate că știința îl include în seria culorilor primare, atribuindu-i același rang ca și roșului și albastrului, el nu se reinventează deloc, iar simbolica sa rămâne echivocă. Chiar și în zilele noastre, galbenul cu nuanță verzuie este perceput ca fiind dezagreabil sau periculos, comportând un aspect maladiv/toxic. În mod opus, nuanța de galben care se apropie de oranj reprezintă bucuria, sănătatea, tonifierea, binefacerea, fiind asociată cu imaginea fructelor de această culoare și cu vitaminele conținute în ele [ibidem].

**Culoarea albastră,** la numeroase popoare, simbolizează cerul și eternitatea, pacea și calmul spiritual. De asemenea, ea poate simboliza bunătatea, fidelitatea, stabilitatea, iar în domeniul heraldicii semnifică castitatea, onestitatea, bunul renume și loialitatea. *Sângele albastru* vorbește despre originea nobilă. În plus, culoarea albastră cu nuanțele sale întunecate se află aproape de cea neagră, astfel obținând semnificații simbolice similare. Albastrul era considerat culoarea doliului în Egiptul antic și la unele popoare din Africa de Sud. Francezii numesc groaza *frica albastră,* probabil, prin asociere cu personajul celebrei în secolele de mijloc povești *Barbe Bleue*. Pentru popoarele slave, albastrul era culoarea tristeții, fiind asociată cu lumea demonică. Legendele străvechi descriu existența demonilor negri și albaștri [113].

În lucrarea lui Pastoureau *Albastru. Istoria unei culori* identificăm afirmaţia, potrivit căreia, pe durata unui mileniu, culoarea albastră a avut un rol social şi simbolic neînsemnat în societăţile europene, iar timp de multe milenii stofele erau vopsite, preponderent, în roşu, ceea ce denotă preferinţele omului pentru această culoare, în detrimentul celei albastre, încă din cele mai străvechi timpuri. În acest context, cercetătorul francez menţionează că valorizarea culorii albastre are loc la începutul epocii moderne și se manifestă în cultură, artă, vestimentaţie şi viaţa cotidiană. Culorile considerate oneste sau morale sunt albul, negrul, griul şi albastrul. Paleta protestantă a exclus culorile vii, considerate ca fiind dezonorante, precum galbenul, roşul, rozul, portocaliul, aducând în prim-plan pânze picturale sumbre, realizate în negru pe fundal albastru deschis (culoarea cerului). Secolul al XVII-lea este marcat de prezenţa unui albastru subtil, saturat, reţinut, difuz, nocturn şi *moral* [42, p. 98-99]. Treptat, albastrul devine culoarea internațională a democrației, având menirea să promoveze pacea și buna înțelegere între popoare (de exemplu, *căștile albastre* ale ONU acționează în această direcție în mai multe *zone fierbinți* de pe glob) [ibidem, p. 159]. Mai nou, amplificarea preocupărilor omenirii pentru protecţia mediului ambiant în epoca modernă a contribuit la extinderea spectrului de semnificaţii

transnaţionale ale albastrului, acesta devenind şi un simbol al ecologiştilor, desemnând aerul şi apele curate, implicit – sănătatea omului în legătură directă cu starea mediului.

**Culoarea verde** semnifică natura, esența, primăvara, viața însăși. Este culoarea ierbii și a frunzelor. Pentru multe națiuni, simbolizează tinerețea, speranța și veselia, deși uneori este asociată și cu imaturitatea și seriozitatea insuficientă. Culoarea verde este telurică și materială, având un efect calmant asupra omului, dar poate produce și o impresie deprimantă. Deloc întâmplător angoasa este numită *verde*, iar omul devine *verde* de mânie. Persanii (iranienii) asociau verdele atât cu creșterea rapidă și cu prosperitatea, cât și cu nenorocirea, tristețea și starea de spirit minoră; un om ghinionist este numit *picior verde*, iar locul de veci – *casa verde*. În Europa medievală, bufonii purtau haine verzi cu galben, iar bancruții din Germania erau obligați să poarte pălării verzi [117].

Michel Pastoureau i-a dedicat și acestui element cromatic o lucrare specială – *Vert. Histoire d'une couleur*, în care savantul prezintă verdele drept o culoare generatoare de opinii controversate. Astfel, în Europa, în medie pentru o persoană din șase, verdele reprezintă culoarea preferată, dar atestăm tot atâtea persoane care îl detestă. Fiind o culoare ambivalentă, ba chiar ambiguă, pe de o parte, verdele constituie simbolul vieții, al sevei, al renașterii și al speranței, iar pe de alta, el este asociat cu otrava, cu nenorocirea, cu Diavolul și alte creaturi infernale. Instabil din punct de vedere chimic, verdele este înrudit cu tot ce este schimbător și efemer: copilăria, dragostea, norocul, jocul, întâmplarea, banii (culoarea verzuie a dolarului a devenit proverbială). Abia în epoca romantismului, el devine pentru totdeauna culoarea naturii, apoi cea a sănătății, a igienei și, finalmente, dacă ne referim la prezent, a ecologiei, astăzi Occidentul încredințându-i culorii verzi dificila misiune de a salva planeta [124].

### 1.2. Valenţe filosofice şi psihologice ale noţiunilor de cromatică şi simbol cromatic

Absența unui studiu interdisciplinar fundamental privind culoarea se simte din ce în ce mai pronunțat în numeroase domenii ale științelor umaniste, care studiază aspectele specifice ale interacțiunii dintre culoare și om, în diversele ipostaze ale acestor două elemente-cheie de abordare subiectiv-obiectivă a lumii. De exemplu, prezentând atât interes teoretic, cât și practic, noțiunea de simbol cromatic este obiect de preocupare și studiu în estetică, istoria artelor, etnologie, antropologia structurală, psihologia analitică, diferențială și funcțională etc., bineînțeles, sub aspectele specifice ale științelor respective. Lipsa unui studiu interdisciplinar complex prejudiciază serios progresele în domeniile respective de cercetare, în special în ceea ce privește aplicarea acestora în practicile umane – personale, profesionale, medicale, de creație etc. Secolul al XX-lea a deschis calea spre un studiu interdisciplinar al aspectelor umaniste ale culorii, însă oportunitățile de cercetare oferite de acest pas încă nu au fost fructificate în deplină

măsură, deși exemple reușite de abordare generalizată a subiectului în cauză pot fi identificate, inclusiv în spațiul românesc.

O lucrare remarcabilă în domeniul interpretării simbolului în teoria artei și filosofia culturii aparține filosofului român Gabriel Liiceanu. Intitulat *Om și simbol*, studiul reprezintă o recitire a volumului aceluiași autor, editat în 1981, cu titlul *Încercare în politropia omului și a culturii,* în noua variantă regăsindu-se cele mai importante jaloane ale cercetării anterioare, completate cu viziuni moderne, prin prisma problemelor actuale ce țin de interpretarea simbolului în teoria artei și în filosofia culturii [38, p. 5]. Deși nu se referă expres la simbolul cromatic, găsim în studiul nominalizat concluzii și referințe valoroase la aspectele filosofice ale simbolului, aplicabile, în deplină măsură, tematicii abordate în prezenta lucrare. Iată câteva dintre acestea:

■ „Înăuntrul artei, opera simbolică reprezintă cel mai decis atentat la adresa ontologiei identității. Utilizarea simbolului artistic își are precedentul teoretic în gândul că lucrurile nu sunt ceea ce sunt. Acesta și este paradoxul operei simbolice: că ea ne pune sub ochi o lume care este deja distrusă în intențiile înseși ale operației de simbolizare; realitatea care se propune văzului este totodată simbolul prăbușirii acestei realități" [ibidem, p. 9];

■ „Cuvântul *simbol* poate suscita în mintea fiecăruia o analogie emblematică, un fragment de realitate mitică sau un semn grafic care evocă un sunet, o mărime, o operație sau o relație. De la artă și religie până la chimie, lingvistică, logică-matematică și matematică, „simbolul" subîntinde o realitate care este aceeași în virtutea unei singure însușiri: a substituirii" [ibidem, p. 12-13];

■ „Symbolon era la origine *dispozitivul* constituit de două jumătăți ale unei tablete sparte, distribuite între două persoane care contractau o legătură de ospitalitate sau orice soi de contract, înțelegere etc. Deci este vorba aici (…) de o convenție de reprezentanță și recunoaștere prin substituire" [ibidem, p. 13];

■ „Teoria interpretării simbolului ridică probleme extrem de delicate, care nu pot fi expediate prin invocarea faimoasei formule a *operei deschise*, menită să justifice demersurile unei hermeneutici netemperate de simț istoric și spirit filologic. Situația este însă cu atât mai dificilă cu cât, în cazul simbolului în general, libertatea interpretării este revendicată ca făcând parte din termenii definiției" [ibidem, p. 35].

■„…în timp ce logicianul specifică din capul locului ce înseamnă un simbol pe întreaga durată a cercetării, (…) artistul creează simboluri cu un potențial inepuizabil de energie semantică" [ibidem, p. 35].

Opiniile oamenilor de știință asupra problematicii legate de simbolul cromatic nu sunt univoce și nici consecvente, de-a lungul istoriei acestea divizându-se, uneori în mod diametral

opus, în funcție de domeniul, metodele, obiectivele de cercetare. Ceea ce îi unește pe toți cercetătorii, indiferent de timpurile când au activat, sunt interesul de a face lumină în acest domeniu controversat și acceptarea, fără rezerve, a importanței majore a obiectului lor de studiu – simbolul. Cercetătorul Ion Guțu opinează în acest sens: „*Vechimea* științifică de care se bucură această problemă este demnă de invidiat, întrucât simbolul a fost supus primelor cercetări în îndepărtata antichitate (Democrit, Diogene, Aristotel), dar unde nu va depăși decât stadiul unei categorii gnoseologice generale. Impulsionarea reabordării efective a problemei discutate, *adevărata* sa istorie începe odată cu perioada filosofiei și esteticii clasice germane (I. Kant, G. W. F. Hegel, F. Schelling), simbolul constituind deja o categorie estetică universală sau o imagine artistică ideală" [160, p. 1].

Să ne referim, în continuare, la câteva viziuni, frecvent întâlnite în literatura de specialitate, asupra valenţelor filosofice şi psihologice ale noţiunii de simbol cromatic. Astfel, unii cercetători consideră că sistemul încetățenit de idei referitoare la culoare este în totalitate determinat de natura subiectivă, senzuală a cogniției, cum ar fi filosoful și scriitorul german Johann Wolfgang Goethe; alții, precum fizicianul englez Isaac Newton, dimpotrivă, văd în noțiunea de simbol cromatic caracterul obiectiv al influenței culorilor asupra sentimentelor; al treilea grup de savanți, în frunte cu cercetătorul englez Charles Riley, îi atribuie noțiunii de simbol cromatic în exclusivitate reprezentări asociative; exponenții celui de-al patrulea grup, reprezentat de savantul francez Serge Tornay, leagă culoarea și simbolul ei doar de caracterul semnificativ afișat al activității subiectului etc.

Între timp, simbolurile cromatice, atribuite de către unii cercetători, cum ar fi savantul medievalist Michel Pastoureau, categoriei simbolistice *naturale*, reprezintă niște structuri informaționale extinse, cu fundal asociativ bogat, plasat intrinsec în textul literar, ceea ce transformă cromatica într-un element cu semnificație deosebit de importantă în structura semantică a textului. Prin urmare, studierea relației dintre personajele literare și spectrul cromatic utilizat de autori ar contribui considerabil la descifrarea mesajelor ascunse ale acestora.

Sensurile încifrate în culori, care stau la baza funcției de formare a simbolurilor cromatice într-un text literar, pot fi dezvăluite făcând referire la diverse tipuri de literatură informativă consacrată simbolisticii și culturologiei. De exemplu, cunoscutele dicționare de simboluri elaborate pe teren francez înregistrează cele mai constante asociații inerente conștiinței literare și, astfel, apelarea la studiul potențialului simbolic al cromaticii utilizate în romanele realiste franceze din secolul al XIX-lea (obiectul de cercetare al prezentei teze) permite o mai bună înțelegere a textului artistic și o penetrare mai profundă în intenția de creație a autorului și în mesajul său către cititor.

În opinia specialistei în cromatică Élodie Ripoll, ca orice alte simboluri, cele cromatice reprezintă entități lingvistice și culturale complexe care, încorporate în textul literar, devin baza multiplicității semnificațiilor acestuia, înnobilându-i structura figurativă și informațională (*trad. noastră*) [134, p. 62]. Această caracteristică a simbolurilor cromatice, dat fiind potențialul lor expresiv cvasi inepuizabil, este utilizată în mod activ de către autorii de opere artistice în ideea atingerii unor anumite obiective pragmatice.

Referindu-se la culorile obiective și reprezentarea acestora în operele de artă ale societăților antice, documentele, care au supraviețuit impactului implacabil al istoriei umane și al timpului, le-au permis cercetătorilor să tragă concluzii privind dotarea explicită a culorii cu diverse semnificații. Luându-se drept bază *structura culorii* în calitatea sa de *semnificație obiectivă*, prin stabilirea corespondențelor dintre fenomenele naturii, descrise în culori de diferitele culturi antice, s-a demonstrat că, de fapt, culorile obiective ale figurilor geometrice, forțelor naturii, elementelor primare etc., de obicei înzestrate cu o anumită simbolistică interioară, în procesul tranziției de la o cultură la alta sunt reproduse doar arareori. Reproducerea mai frecventă a semnificațiilor încorporate în simbolurile cromatice, în culturi diferite, este observată atunci când sunt reprezentate concepte astronomice, astrologice și geografice, precum sunt planetele, semnele zodiacale, anotimpurile, zilele săptămânii, punctele cardinale etc., ceea ce, la fel ca și în primul caz, ca urmare a absenței criteriilor de eligibilitate, reprezintă adesea un obiect de speculații.

Vom menționa, de asemenea, că cea mai relevantă pentru o cultură, plasată în cadrul bine determinat al timpului și spațiului, documentată și, în opinia noastră, justificată empiric, este descrierea simbolist-cromatică a coloranților, a veșmintelor, a decorațiunilor ritualice, care corelează cu funcțiile intelectului și cu trăsăturile de caracter ale zeilor și ale oamenilor în dimorfismul lor, ținându-se cont de condițiile de viață semnificative (normale sau extreme) (*trad. noastră*) [122, p. 65].

Un număr mare de studii și cercetări a fost dedicat istoriei transformării culorii ca fenomen psihofiziologic în unul culturologic și/sau estetic, Michel Pastoureau fiind reprezentantul de bază al acestei direcții științifice. Este demn de remarcat faptul că studiile în cauză nu prezintă criterii stricte pentru divizarea tipurilor de sesizare a culorilor pe domenii de abordare, ca, de exemplu, emoțional, mitologic, simbolic, alegoric, condițional etc. Din această cauză, s-a propus, ulterior, o analiză privind participarea componentelor intelectuale la abordarea culorilor, ceea ce ar putea contribui la elaborarea unor criterii obiective relevante. Analiza, sub aspectul coloristicii, a manifestărilor artistice din culturile primitive și societățile arhaice, a operelor de artă originare din Grecia antică, a făcut posibilă elaborarea unei clasificări a

eventualelor sisteme de semnificații cromatice, cele mai multe dintre ele fiind legate direct de textele literare.

Cu toate acestea, un studiu recent al savantului Charles Riley demonstrează, în mod clar, că ambiguitatea semnificațiilor analizate ale culorii poate conduce gândirea științifică spre un punct mort. Deci, după ce a stabilit că simbolul cromatic reprezintă un exemplu de subiectivitate și de metaforicitate, Riley pare să ajungă la concluzia logică potrivit căreia caracterul polisemantic al culorilor, ca urmare a numeroaselor semnificații metodologice de codificare, presupune atribuirea fenomenelor de *culoare* și *simbolistică* a unui sens de liberă interpretare, fapt ce nu oferă elementele obiective pentru a fi studiat și analizat științific [143]. Prin urmare, problematica naturii polisemantice a culorii ar fi meritat să beneficieze de o mai mare atenție din partea cercetătorilor în conformitate cu obiectivele punctuale, particulare abordate. De exemplu, semnificația coloristică a drapelelor poate fi concepută ca un element important pentru diverse culturi și statalități.

Prin definiție, cetățenii fiecărui stat trebuie să se mândrească cu drapelul lor, vexilologii, dar și ideologii politicieni considerând *culorile naționale* ale drapelului ca fiind expresia aspirațiilor seculare ale poporului și a manifestărilor profunde ale spiritului națiunii și/sau ale statului. Cu toate acestea, apare situația paradoxală când multe persoane își amintesc cu greu care sunt culorile pe drapelele statului lor și, cu atât mai mult, în ce ordine sunt acestea amplasate. Or, dacă una dintre legile psihologiei care spune: „Doar ceea ce are sens se memorează" (*trad. noastră*) [58, p. 23] este justă, atunci aceste culori, în general, nu ar avea niciun sens. Cu atât mai mult cu cât, și din punctul de vedere al simbolisticii cromatice a drapelelor, acestea sunt un fel de pictură abstractă, care nu reprezintă o corelație obiectivă și, prin urmare, nu are un sens clar. Pentru a aduce claritate în dilema dată, prezentăm, în continuare, mai multe opinii exprimate, în acest sens, în literatura de specialitate.

Așadar, metafizicienii și filosofii, în frunte cu Johann Wolfgang Goethe, văd în aceeași culoare semnificații diferite sau chiar diametral opuse: albul este culoarea inocenței și a morții, galbenul reprezintă sinceritatea și trădarea, roșul – iubirea și ura, negrul – doliul și sexualitatea etc. [26]. Cu toate acestea, contradicțiile interpretării în cauză nu se referă nici la politica unui stat, nici la cultura unei națiuni.

Materialiștii, avându-l drept precursor pe Isaac Newton, încearcă să eludeze această inconsecvență, afirmând că albul este culoarea zăpezilor și a cețurilor, galbenul – a pustiurilor și a stepelor, roșul este sângele luptătorilor pentru libertate, negrul este culoarea zăcămintelor subterane ale țării etc. Și totuși, albul este prezent pe drapelele țărilor în care nu există nici zăpadă, nici ceață, ca fenomene meteorologice, galbenul – acolo unde nu există deșerturi etc. [67].

Conform celei de-a treia versiuni, adept al căreia este profesorul Jacques Aumont, culorile drapelelor sunt la fel de convenționale ca și culoarea semnelor rutiere. Și nicio altă semnificație (cu excepția celor specificate în Constituție) culoarea drapelelor de stat nu comportă. Această poziție este justificată de faptul că, independent de semnificațiile emblematice, mai multe țări, diferite sub toate aspectele, au drapele în culori identice [58]. De exemplu, tricolorul roșu, galben și albastru nu este doar drapelul de stat al Republicii Moldova și al României, ci și al Ciadului (țară africană), și al Venezuelei (țară sud-americană).

Cea de-a patra interpretare explică anumite culori de pe drapele prin intermediul religiei popoarelor dintr-o anumită țară. Astfel, în opinia lui Michel Pastoureau, banda verde de pe drapelul Irlandei ar trebui să-i simbolizeze pe protestanții din Nord, cea portocalie – pe catolicii din Sud, iar cea albă – acordul dintre cele două grupuri de populație. Însă pe drapelul Indiei aceleași culori sunt plasate pe orizontală (portocaliul, albul și verdele), simbolizând cu totul alte confesiuni decât cele din Irlanda, și anume: hinduismul, budismul și islamismul [121].

Cea mai frecventă teorie a interpretării drapelelor este oferită de heraldică, unde semnificațiile culorilor sunt strict constante și canonizate la nivel internațional (acest aspect, la fel ca și apariția unei *heraldici literare,* vor fi elucidate în subcapitolul 1.4.).

În diverse perioade ale civilizației umane, pe diferite meridiane, expresivitatea culorii era utilizată, de asemenea, pentru a desemna anumite proprietăți, calități, concepte și/sau idei (albastrul – înțelepciunea, adevărul; roșul – masculinitatea; galbenul – feminitatea etc.), care, de-a lungul timpului, nu întotdeauna au corespuns logic nici măcar unui aspect (arhetip) al semnificației lor. În acest sens, justificarea așa-numitei *simbolistici cromatice* s-a produs în limitele analizei cromatice a datelor reprezentative din istoria artei, mituri și ritualuri. S-a stabilit că, în fond, conceptul de *simbol* este polivalent și că semnificația culorii poate fi determinată univoc doar în respectivii purtători de informații (în cazul nostru fiind vorba despre textele literare), și asta prin prisma tuturor componentelor intelectuale ale celui care încearcă să descifreze sensuri (ale cititorului).

De această polisemie a simbolurilor cromatice poate fi legată polisemia interpretării culorilor, când o persoană nu este capabilă să detecteze diferența în compoziția spectrală ce caracterizează, în mod obiectiv, coloranții, ale căror expresii cromatice par identice pentru ochi și care sunt numite *metamerice* [55]. Astfel, culorile albă sau gri, de exemplu, pot fi formate de o pereche de oricare alte culori suplimentare sau de cele trei de bază și vor părea identice, indiferent de modalitățile apariției lor. Cu alte cuvinte, precum în mit, fiecare *simbol* poate îngloba mai multe semnificații (roșul semnifică, deopotrivă, dragostea, ura etc.), la fel și în simbolismul cromatic, practic, orice culoare metamerică poate fi formată din mai multe culori complet diferite.

Iar dacă formarea culorilor metamerice este legată de funcțiile inconștientului și ale subconștientului (non-conștientului), atunci polisemia simbolurilor cromatice este asociată cu activitatea întregului intelect, ale cărui componente sunt desemnate precum conștientul, subconștientul și inconștientul, ceea ce permite identificarea propriei semnificații a culorii [60]. Drept rezultat, se formează acea polisemie a simbolisticii cromatice la care ne-am referit mai sus.

Principiile unei asemenea separări a semanticii culorilor au pătruns chiar și în gândirea antică. De exemplu, Platon în *Philebe* corelează culoarea cu frumosul absolut, altfel spus „cu frumosul care nu se referă la ceva concret (...), dar cu frumosul pentru totdeauna (...) în sine și excitant (...) plăceri caracteristice doar lui (…)" (*trad. noastră*) [133, p. 67]. Cu alte cuvinte, culoarea în varianta sa arhetipală, potrivit lui Platon, poate fi asociată nu cu funcțiile fiziologice ale unei persoane, cu inconștientul, ci cu cele psihologice, cu subconștientul.

În atare situație, se impune, în mod prioritar, necesitatea de a se distinge conceptul de culoare, ca expresie a unei anumite stări inconștiente (afectiv-emoționale), de problema culorii, ca simbol format, cel puțin, din combinația dintre percepția subconștientă și interpretarea ei conștientă. Dacă în primul caz modul cum este sesizată, de exemplu, culoarea galbenă sau albastră, poate fi asociat cu excitarea sau deprimarea sistemului nervos, atunci în al doilea caz – cu bucuria sau cu tristețea, pe care conștientul le poate raporta, în mod rațional, la culorile obiective.

În lucrarea noastră încercăm să prezentăm interdependența dintre aspectele abordate în subcapitolul de față, dar și dintre multe altele complementare, rămase în afara studiului dat ca urmare a generozității, practic fără limite, a subiectului. Aspectele, asupra cărora ne-am concentrat cercetarea, se referă la studiul culorii în raport cu arealul/universul narativ al romanelor realiste franceze din secolul al XIX-lea. Iar atingerea obiectivelor propuse se realizează prin identificarea, la nivel cromatic, a unor corelații interdisciplinare, de exemplu între literatură și arte plastice. În acest context, datele analizate prin prisma simbolisticii cromatice demonstrează posibilitatea de a dezvălui pe deplin semnificațiile culorilor doar prin delimitarea polisemiei abordărilor cromatice respective, adică prin corelarea gradului de participare a componentelor corespunzătoare ale intelectului la procesul de interpretare a acesteia.

### 1.3. Impactul psihoemoţional şi artistic al elementelor cromatice

Simbolismul cromatic se bazează pe caracteristicile obiective ale psihicului, pe asemănări dintre obiecte materiale și fenomene, adesea simple sub aspect asociativ: *verdele* semnifică primăvara, renașterea, trezirea la viață, speranța; *albastrul* – cerul, puritatea; *galbenul* – soarele și viața; *roșul* – focul și sângele; *negrul* – întunericul, frica, neclaritatea, moartea ș.a.m.d. O

astfel de abordare se bazează pe experiența cotidiană a omului, completată cu viziuni mitologice, religioase și estetice, ca parte a culturii poporului respectiv.

Impactul simbolisticii cromatice antice și interpretarea acesteia în diverse culturi sunt confirmate de teoriile moderne privind relația reciprocă dintre culoare și stările emoțional-volitive nu numai în raport cu individul, ca entitate unică, ci și în cazul unor comunități întregi de oameni. Ne refeream în subcapitolul precedent la faptul că preocuparea insistentă a multor oameni de știință și de cultură (de la Goethe la Liiceanu, ca să ne referim la doar două nume celebre în acest sens), din diferite timpuri și țări, pentru tandemul filosofie-psihologie s-a developat plenar anume pe terenul simbolismului, inclusiv al celui cromatic. Explicația e simplă. Simbolurile nu apar pe loc gol, din nimic; ele derivă mai ales din substratul filosofic al existenței umane și *țintesc* în componenta psihologică a individului, mai precis în sfera sa psihoemoțională. Or, anume aceasta constituie domeniul de interes primordial pentru toți creatorii de frumos, indiferent de genul artistic în care se manifestă. Artistul care nu reușește să penetreze și să influențeze, prin ceea ce face, starea psihoemoțională a individului își pierde *rațiunea de a fi* creator. În acest caz, culorile, prin enormul lor potențial simbolistic-asociativ, pot servi drept instrument eficient de realizare a obiectivului de spargere a barierei psihoemoționale dintre creatorul de artă și destinatarul acesteia.

O adeptă a teoriilor psihanalistului Carl Gustav Jung, Jolande Jacobi, se exprimă foarte elocvent în această privință: „Înzestrarea culorilor cu funcțiile (psihice) corespunzătoare variază de la un grup cultural sau grup de oameni la altul și, uneori, de la persoană la persoană; cu toate acestea, de obicei albastrul, culoarea cerului senin, semnifică meditație; galbenul, culoarea Soarelui – o intuiție fulminantă, care se manifestă asemeni unui fulger, sursele și tendințele a ceea ce se întâmplă; roșul, culoarea sângelui care pulsează, se mișcă încontinuu, a focului neiertător, a neliniștii și exploziei de emoții; în timp ce verdele, culoarea cea mai apropiată de pământ, tangibilă, accesibilă cunoașterii directe a lumii vegetale, corespunde funcției senzitiv-cognitive” [33, p. 63].

Pornind de la această afirmație, prin prisma definițiilor utilizate de J. Jacobi, putem atribui culorilor semnificații generalizate. Firește, funcțiile culorilor se modifică permanent sub influența diverșilor factori, dar, de regulă:

=> albastrul semnifică meditația;

=> galbenul semnifică intuiția;

=> roșul exprimă emoțiile;

=> verdele corespunde funcției intelectuale ș.a.m.d.

Mai mult decât atât. Așa se face că fiecare persoană preferă anumite culori, cel puțin una și nu mai mult de două-trei, în funcție de domeniul în care sunt utilizate culorile respective – în

vestimentație, decor, creație etc. Sentimentul agreabil sau dezagreabil, provocat de o anumită culoare, se poate schimba în timp. Dar, oricum, culoarea preferată de un anumit individ sau (de ce nu!) de un autor de texte artistice, poate transmite multe despre caracterul și starea psihoemoțională ale acestuia.

Este ușor să remarcăm faptul că atribuirea anumitor funcții emotiv-volitive culorilor corelează cu componenta subiectivă a simbolisticii cromatice, altfel spus, cu elementul constitutiv al acesteia, care se face responsabil de esența ei schimbătoare. În același timp, J. Jacobi analizează și componenta obiectivă a simbolisticii cromatice, utilizând trei verbe pentru a o desemna: a semnifica, a exprima și a corespunde. În așa mod, specialistul în psihologia analitică (inclusiv în interpretarea miturilor și a ritualurilor) distinge clar, în cadrul simbolisticii cromatice, două componente principale – subiectivă și obiectivă, atribuindu-i ultimei cel puțin trei concepte cu încărcătură bine definită: semnificația, expresia și principiul corespunderii [33].

În plus, înainte de formularea unei teorii stricte a cromaticii, principiul corespunderii poate semnifica, pe de o parte, combinarea în aceeași culoare (dar nu și în nuanțele sale) a diverselor generalizări (galbenul semnifică feminitate și trădare, în același timp etc.) în calitate de sublimate cromatice, care caracterizează arhetipurile. Pe de altă parte, acest principiu poate indica și corespunderea unui concept abstract (care exprimă sentimente și funcții psihologice) al culorilor, chiar și al celor suplimentare. De exemplu, dragostea poate fi diferită, la fel și culorile ce o caracterizează: cea maternă este semnificată prin alb; pentru Dumnezeu – prin albastru; pentru sine – prin galben; pentru ființa iubită – prin roșu; pentru un prieten – prin verde; pentru desfătări trupești – prin negru etc.

Acest exemplu, dar și multe altele pe care le atestăm în literatura de specialitate, demonstrează că generalizările diferă în nuanțele de culori, adică obțin o semnificație diferită atunci când detaliază/destructurează culorile. Probabil, anume ultimul factor, cel al principiului corespunderii, alimentează cel mai mult confuzia, care persistă până în prezent, în interpretarea psihoemoțională atât a semnificației culorii în sine, cât și a valorilor sale simbolice.

Strict vorbind, criteriul acestor diferențe a fost constituit de conceptul de *Crom*, fapt care a fost confirmat de datele obiective prezentate în literatura etnografică (L. Levi-Bruhl, J. J. Frazer ș. a.), etnologică, antropologică (C. Levi-Strauss, V. V. Ivanov, I. S. Con ș. a.), de psihologie analitică și funcțională (C. G. Jung, M. Luscher, G. Clar ș. a.), în care, între altele, este abordată problema alegerii culorilor preferate de către persoane de sex și temperament diferite.

Studiile efectuate de psihologii ruși V. F. Petrenko și V. V. Kucerenko confirmă relația reciprocă existentă între stările emoționale ale unei persoane și alegerea, de către aceasta, a anumitor culori în calitate de preferate [146]. Astfel, în situațiile de bucurie și veselie, se atestă o

predilecție deosebită pentru culorile purtătoare de energie (galbenul și roșul), în același timp fiind respinse culorile odihnei și relaxării (albastrul și cafeniul), la fel ca și culoarea inexistenței (negrul). Pentru situațiile în care o persoană încearcă un sentiment de culpabilitate pentru acțiunile sale, este caracteristică, dimpotrivă, respingerea culorilor roșie și galbenă, care abundă în energie, și predilecția pentru gri și albastru, care semnifică liniștea și relaxarea. Prin urmare, albastrul reflectă nu numai pacea și relaxarea imperturbabilă, dar, în combinație cu griul, corespunde unei stări de depresie pasivă. În situațiile care prezintă pericol pentru o persoană este caracteristică preferința pentru culoarea verde, asociată cu tensiunea volitivă, și pentru cea galbenă, purtătoare de energie, asociată cu necesitatea unei eliminări rapide a tensiunii. În plus, dacă frica se caracterizează prin predominarea culorilor verde și gri, cu respingerea galbenului, roșului și a violetului, atunci agitația agresivă, ca răspuns la pericol, se caracterizează printr-o combinație de galben și verde, cu respingerea negrului și a maroului [146].

Dat fiind faptul că, în majoritatea cazurilor, abordarea/sesizarea culorii constituie un act subiectiv, aceasta este, în mod inevitabil, înzestrată cu anumite semnificații introduse de subiect, cu includerea în ele a unor elemente figurativ-asociative, raportate la simboluri, alegorii etc. Anume o atare interpretare a culorii, în combinație cu particularitățile obiective ale intelectului, conduce la prezentarea și clasificarea sugestivă a semanticii cromatice.

Semnificația asociativă a culorilor este legată de simbolistică din cele mai vechi timpuri și, în particular, de studiile alchimiștilor, iar apoi – de operele lui Johann Wolfgang Goethe. Simpla divizare de către Goethe a culorilor în două grupuri: **calde** – primare, pozitive, și **reci** – secundare, negative, deja denotă o încercare de evaluare psihoemoțională, de clasificare a lor după criteriul unei stări de spirit speciale [65, p. 66]. Referindu-se la această clasificare timpurie a culorilor, cercetătorul Daniel Bergez îi atribuie o importanță primordială în efortul de clasificare științifică a culorilor spectrale, chiar dacă, în prezent, mulți dintre cercetători (între care și Michel Pastoureau) își exprimă anumite rezerve în acest sens, demonstrând cu argumente convingătoare că, în plan spațio-temporal, culorile au migrat și continuă să migreze flagrant dintr-o categorie în alta [43].

Abordarea culorii de pe pozițiile unui concept reprezentativ al calității procesului cognitiv este asociată de Goethe cu însăși natura polisemantică a culorii (strict vorbind – *crom*), astfel devenind posibilă extinderea acestui model de intelect asupra celor mai diverse obiecte ale cunoașterii estetice [65]. Este vorba despre interpretarea formal-logică a culorii în mituri și alegorii, în ritualurile și acțiunile realizate prin impactul culorii, în așa-numita *stare modificată a conştiinţei (intelectului),* și, bineînțeles, în operele de artă, inclusiv în cele literare.

Introducerea în artă a unui model cromatic, în mod prioritar față de cel verbal (conceptual), se bazează pe gradul înalt de corespondență între nuanțele de culori și stările

psihice, emoționale ale omului. Modelarea cromatică a stărilor emoționale se bazează pe relația strânsă dintre spirit și corp material, cunoscută și recunoscută din antichitate. Starea modificată a intelectului este descrisă în mod direct în disciplinele psihofiziologice (unde, de exemplu, sunt larg răspândite cunoscutele caracteristici privind schimbările culorii pielii) și indirect în idiomurile frecvent folosite în vorbirea curentă și în textele literare de tipul *a roși de rușine* sau *a se înnegri de durere* etc. [114]. În cazul simbolisticii cromatice această relație poate fi foarte relevantă, de exemplu pentru a defini rolul idealului și al materialului într-o operă de artă sau, concret, într-un text literar. Atunci când ne referim la culoare, este necesar să luăm în cont faptul că omul sesisează aproximativ zece milioane de nuanțe cromatice, în timp ce în limbajul comun există aproximativ o mie de termeni cromatici și doar o mică parte dintre care posedă o semnificație cromatică psiholingvistică directă (adică nemediată de culorile obiective).

Avându-se în vedere prin sintagma *semnificație cromatică* însușirile calitative ale nuanțelor de culori, care înglobează în sine o valoare artistică deosebită, este, de asemenea, necesar să subliniem că aceste caracteristici (ale nuanțelor cromatice) comportă și o semnificație informațională bine definită, care nu este întotdeauna conștientizată de om, dar care trebuie neapărat să fie obiectivizată, adică verbalizată, pentru a fi realizată în cromatică.

Conform unei ipoteze înaintate și fundamentate de filosoful englez Charles Riley, care, în prezent, este confirmată nu numai la nivel experimental sau empiric, dar și teoretic, fiecare nuanță cromatică transmite o anumită tonalitate emoțională [143]. În așa mod, devine posibilă realizarea unei corelații între limbajul artistic și semnificația cromatică a culorii, care, într-adevăr, se dovedește a fi separată de intelect și obiectivizată din exterior în scopul sesizării și cogniției sale. Cu mult înainte de apariția hainelor, *homo sapiens* își vopsea corpul cu ocru, cretă, cărbune și alți coloranți naturali, după cum o cereau ritualurile ezoterice. Prin urmare, se poate presupune că, deja la începuturile civilizației umane, omul nu numai că exista într-un mediu cromatic, dar și interacționa activ cu acesta.

Totuși, în timp ce în culturile arhaice utilizarea simbolică a culorilor constituia un limbaj specific, un mijloc tradițional de transmitere a ideilor și a stărilor de spirit, autorii unor recente publicații științifice, precum *Histoire des couleurs* de Manlio Brusatin [69] sau *La couleur: Cours pratique* de David Hornung [92], susțin că manifestările semanticii cromatice aproape că au dispărut din cultura de masă a timpurilor moderne. Adică, sunt aproape date uitării străvechile sale semnificații și chiar însuși limbajul cromatic format de tradiție. Atenționând asupra acestei eventuale mari pierderi a civilizației umane, cercetătorii menționați afirmă că a venit momentul să se reconsidere simbolul cromatic care, în mod discret, dar constant, a contribuit, de-a lungul secolelor, și poate contribui în continuare, la formarea intelectului/mentalității omului. Rolul simbolului cromatic în dezvoltarea societății moderne și în apropierea dintre membrii săi este

recunoscut tot mai activ de știință, aceasta oferind noi și noi argumente în susținerea ideii de „reactivare a funcției de bază a culorii – cea de valorificare a potențialului intelectual și creativ al omenirii" (*trad. noastră*) [69, p. 18].

În fond, cu referire la creația literară, teoriile existente în domeniul psihologiei funcționale asociază alegerea de către individ a anumitor culori (preferate) doar cu psihologia personalității autorilor de opere artistice, în timp ce selectarea *structurii* ca *valoare obiectivă* a fiecărei culori rămâne neschimbată pentru toți indivizii. Conform interpretărilor în care abundă literatura de specialitate, *structura culorii* este independentă de orice preferințe și este considerată constantă în virtutea legăturii cu conținutul arhetipic (de exemplu, *verdele* simbolizează *stabilitate, siguranță*).

Ca urmare a divizării culorii în componente *obiective* și *subiective*, a devenit posibilă soluționarea problemei filosofice de elaborare a principiilor de diferențiere, pe de o parte, a *personalității* de *individ*, iar pe de altă parte, a *valabilității generale* (*caracterul reproductiv*) de *singularitatea* (*unicitatea*) textelor artistice. Problema pătrunderii în sensurile culorii în artă este una de stringentă importanță pentru *contabilizarea* impactului acesteia asupra consumatorului de frumos. Fie că ne referim la arta plastică sau la literatură, în ambele cazuri cromatica este un element-cheie în redarea mesajului gândit și dorit de autor. Caracterul complex al acestei probleme rezidă în dualitatea interpretării culorii – subiective și obiective – atât la nivel de creator, cât și la nivel de destinatar. Artistul, în general, și scriitorul, în cazul nostru, este, mai presus de toate, o personalitate cu propriile experiență de viață, biografie, convingeri umane și de creație, talent etc. Evident, înțelegerea de către artist (în sensul larg al cuvântului) a simbolismului cromatic, utilizat în operele sale, se produce prin prisma propriilor trăiri, acest lucru, bineînțeles, de rând cu alți factori, stând la baza unicității de stil și de idei, atribuit creatorului de frumos. Nikolai Volkov, pictor și savant progresist rus (1897-1974), scria în acest sens: „Subiectivismul imaginilor artistice nu poate fi contestat; acesta este puntea de legătură între creatorul și consumatorul de artă, constituindu-se într-un puternic element de educație emoțională" (*trad. noastră*) [145, p. 17-18].

Însă pentru un creator de artă (scriitor) realist un rol la fel de important îl are și abordarea obiectivă a cromaticii, aceasta provenind din studiul minuțios al societății umane, al simbolurilor în continuă metamorfoză spațio-temporală. În domeniul decodificării simbolismului cromatic se atestă aspecte obiective ce prevalează asupra celor subiective sau, în cel mai fericit caz, formează un echilibru armonios cu acestea, fiecărui aspect revenindu-i o funcție specifică. Astfel, interpretarea simbolismului cromatic prin prisma subiectivismului ține, în special, de latura emoțională a tandemului creator – consumator de frumos. Impactul pozitiv al operei literare asupra cititorului se produce atunci când există o afinitate clară, la nivel de abordare a

simbolismului cromatic, între autor și beneficiar. (În romanul său *Luna și doi bani jumate,* scriitorul englez Somerset W. Maugham a numit genul de impact al operei artistice la nivel emoțional o „satisfacere barbară a sentimentului estetic" (*trad. noastră*) [147, p. 3]). Cât privește caracterul obiectiv al înțelegerii simbolismului cromatic, acesta ține, preponderent, de aspectele cognitive, de măsura în care consumatorul de artă, în cazul nostru – cititorul, este dispus spre explorarea trecutului și prezentului, spre analiza fenomenelor istorice și curente, spre formularea unor pronosticuri pentru viitorul personal și general uman. Scriitorii care reușesc să creeze un echilibru armonios între subiectiv și obiectiv, adică, prin opera lor, să solicite, în egală măsură, sferele emotivă (*sufletul*) și cognitivă (*cugetul*) ale ființei umane fie au devenit, fie au toate șansele să devină clasici.

Problema diferențelor de evaluare a culorii în opera artistică poate fi rezolvată doar prin introducerea criteriilor de funcție și structură în calitate de componente subiectivă și obiectivă ale procesului de valorificare a simbolisticii cromatice. Suma acestor criterii va reprezenta un model cromatic formulat încă din antichitate și analizat prin intermediul unei abordări biaspectuale (funcție – structură; subiectiv – obiectiv). În general, o astfel de abordare, frecventă în psiholingvistică, este necesară în cazurile în care proprietățile identice ale unui obiect pot fi descrise sub diferite aspecte. Astfel, culoarea neagră poate simboliza iubirea trupească și, totodată, moartea, aceasta din urmă *beneficiind* și de valorile semantice caracteristice altor culori, de exemplu celei albe. O astfel de dualitate a interpretării filosofice a problemei le-a permis unor cercetători, precum medievalistul francez Michel Pastoureau, să se pronunțe în privința posibilității de a neglija, *ab initio,* componenta *subiectivă* a simbolisticii culorilor prin studierea proprietăților cromatice ale arhetipurilor conținute în mituri, ritualuri, opere de artă [122].

În cercetările consacrate culorilor și impactului acestora asupra trăirilor umane este general recunoscut faptul că acestea se deosebesc unele de altele prin gradul (cantitativ) și tipul (calitativ) expresivității lor specifice. Referințe sugestive și consecvente în această privință găsim la J. W. Goethe (*Teoria culorilor*), V. V. Kandinsky (*Despre spiritual în artă*), R. Steiner (*Esența culorii*) etc. După ei, numeroși poeți, artiști și filosofi, în virtutea abilității lor profesionale de a-și conștientiza sentimentele, au verbalizat proprietățile arhetipice ale culorii.

Astfel, în prezent culoarea roșie este descrisă, aproape unanim, ca fiind emoțională, incitantă și stimulativă; culoarea galbenă – calmă, senină și veselă; cea albastră – tristă, deprimantă etc. În această ordine de idei, savantul francez J. Vienot afirmă: „Culoarea poate calma și excita, poate crea armonie și provoca șoc. De la ea se pot aștepta minuni, dar ea poate provoca și o catastrofă" (*trad. noastră*) [apud 70, pag. 57].

Cu toate acestea, teoriile existente nu explică nici caracterul esențial, nici cel cauzal al acestor fenomene. Astfel, conform teoriei originii asociative a expresivității coloristice, roșul pare să excite doar pentru că amintește de fenomene asociate cu focul și sângele, verdele – de acțiunea liniștitoare a naturii, iar albastrul – de senzația de atingere a apei reci. În același timp, faptul că aproape toate teoriile privind corelarea dintre culori utilizează conceptele de *amintire, asociere, retrăire* ș. a., a făcut posibilă identificarea nu numai a originii și a cauzelor esențiale ale simbolisticii cromatice, ci și a bazei pentru reacția psihofiziologică la culoare și a expresivității culorii în sine. Anume această bază s-a dovedit a fi cauza principală a preferințelor cromatice utilizate de autori în textele artistice. Acestea, după cum s-a afirmat mai sus, posedă o componentă obiectivă și una subiectivă. Și dacă prima este, în mod clar, corelată cu arhetipul, atunci a doua poate fi datorată factorilor sociali, culturali, etnici și personali, cum ar fi sexul, vârsta, condițiile de viață etc.

Luând ca bază predilecția unei persoane pentru o anumită culoare, putem trage anumite concluzii privind caracteristicile sale psihologice, în general, și scopul utilizării simbolurilor cromatice în textele artistice, în particular. În continuare, în calitate de exemplu, vom încerca să abordăm principalele simboluri cromatice utilizate frecvent în operele artistice/textele literare analizate prin prisma impactului lor psihoemoțional.

Așadar, **culoarea albă** poate fi preferată de persoane cu orice tip de caracter, deoarece ea nu respinge pe nimeni, fiind o culoare absolut loială și generoasă. Acest fapt explică și predilecția autorilor de texte artistice pentru utilizarea frecventă a albului, culoarea albă (sau, cum mai este numită, non-culoarea) ocupând, conform calculelor efectuate în cadrul prezentei lucrări, unul dintre locurile de frunte în paleta cromatică a romanului realist, după cum vom observa în Capitolele 2 și 3.

**Culoarea neagră** este culoarea incertitudinii, simbolizând atitudinea sumbră în raport cu viața. Persoana care preferă să se îmbrace în negru, de regulă, percepe viața în culori întunecate, nu are încredere în forțele proprii, se simte nefericită, este predispusă la depresie, considerând, fără echivoc, că idealurile sale în viață sunt de neatins. Ținem să remarcăm faptul că rareori romanele scrise de autori realiști francezi au un final fericit. Prin urmare, nu este lipsită de logică afirmația potrivit căreia utilizarea preponderentă a culorii negre este o contribuție importantă la intenția autorilor de a transmite cititorului acest tragism inerent operei lor.

**Culoarea roșie** este culoarea pasiunilor. De regulă, persoana care o preferă este curajoasă, volitivă, autoritară, sociabilă, cu temperament impulsiv, dar și altruistă, chiar dacă, la prima vedere, acest ultim aspect pare să nu se încadreze în lanțul logic stabilit anterior. Trăsăturile enumerate caracterizează, de multe ori, tipurile realiste de personaje, fapt confirmat și de analiza cantitativă în baza formulei elaborate de noi în prezenta lucrare, culoarea roșie

plasându-se pe prima poziție după frecvența utilizării în romanele realiste franceze din secolul al XIX-lea, selectate ca obiect de cercetare (cca 550 exemple din totalul de cca 2900).

### 1.4. Istoricul utilizării potențialului asociativ-simbolic al cromaticii în textele literare

Istoria interpretărilor și evoluțiilor semanticii cromatice este îndelungată, complexă și contradictorie. Din vremuri imemoriale, oamenii au acordat o importanță deosebită „citirii" *limbajului culorilor*, fapt ce se reflectă în miturile antice, credințele populare, povești, diverse învățături religioase și mistice.

Timp de mai multe milenii, simbolismul cromatic s-a confruntat cu nerecunoașterea caracterului polisemantic și alegoric al culorii în sine, în prezent această problemă fiind depășită grație contribuțiilor fundamentale ale unui număr considerabil de cercetători (Charles Riley, Serge Tornay, Daniel Bergez, Michel Pastoureau, Élodie Ripoll etc.).

În linii mari, încercările de interpretare a semnificației alegorice a culorii își au originea încă în antichitate. Înșuși Homer înzestra coloristica îmbrăcămintei utilizate pentru Jocurile Olimpice cu semnificații simbolice. Platon, distanțându-se deja de vestimentație, adică de material, prezenta aceste culori ca fiind ceva divin și enigmatic, adică imaterial.

Este de subliniat faptul că primul gen de literatură cu elemente ale simbolisticii cromatice sunt romanele cavalereşti, autorii acestora inventând pentru personajele lor steme şi blazoane pertinente, astfel dând naştere unei heraldici literare.

Heraldica, la origine, este considerată drept cea mai frecventă teorie a interpretării drapelelor (vexilologia), în care semnificațiile culorilor sunt strict constante și canonizate la nivel internațional. În tabelul de mai jos sunt prezentate metalele și pietrele prețioase care corespund culorilor respective, precum și denumirile internaționale ale acestor culori abreviate după terminologia latină. În rândul de jos sunt enumerate valorile simbolice pe care heraldica le atribuie culorilor corespunzătoare (*trad. noastră*) [146, p. 99].

**1.1. Marcarea și semnificația culorilor heraldice**

| **Roșu** | **Albastru** | **Verde** | **Negru** | **Galben** | **Alb** | **Purpuriu** |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | **Aur** | **Argint** | |
| **Rubin** | **Safir** | **Smarald** | **Diamant** | **Topaz** | **Perlă** | **Ametist** |
| **A** | **B** | **C** | **D** | **E** | **F** | **G** |
| Dreptate<br>Putere<br>Bărbăție<br>Iubire<br>Curaj | Glorie<br>Onoare<br>Loialitate<br>Sinceritate | Libertate<br>Bucurie<br>Speranță<br>Sănătate | Constanță<br>Modestie<br>Moarte<br>Doliu<br>Lumea ca repaos | Supremație<br>Măreție<br>Respect<br>Splendoare<br>Bogăție | Puritate<br>Inocență<br>Înțelepciune<br>Stare de spirit senină | De viță înaltă<br>Autoritate<br>Supremație<br>Demnitate<br>Măreție |

După cum rezultă din tabel, numărul culorilor heraldice este limitat de canoanele medievale, ceea ce permite doar o interpretare indirectă, de exemplu, a culorilor albastru,

portocaliu sau cafeniu de pe drapelele de stat moderne. Totodată, aceste valori unesc multe dintre versiunile menționate mai sus într-o singură viziune și exprimă caracterul lor parțial contradictoriu, care se întâlnește în viața reală, la fel ca și în textele literare. Astfel, *supremația* și *măreția* simbolizează culori suplimentare precum *purpuriul* (ametistul este violet) și *galbenul*, care la combinarea lor formează griul, absent pe drapele.

Cercetătorul Daniel Bergez afirmă în acest sens: „Odată cu afirmarea culorii, tabloul (…) câștigă o abundență de semnificații, deoarece codurile sociale atribuie culorilor, practic întotdeauna, o valoare semantică distinctă. Se cunoaște, de exemplu, că aplicarea lor în operele medievale, fie că ne referim la blazoane, la miniaturi sau tablouri picturale, se ghidează de reguli strict determinate de o interpretare simbolică a cromaticii" (*trad. noastră*) [65, p. 65].

Codul culorilor fiind, deci, sistemic şi relevant ca semnificație, vom menționa că istoricul utilizării potențialului expresiv al acestora în comunitățile umane coincide, de fapt, cu evoluția simbolismului cromatic în literatură, considerată, pe bună dreptate, deși, într-o anumită măsură, șablonard, *oglindă a societății.* Să analizăm succint, prin prisma evoluției literaturii ca domeniu al creației artistice, câteva jaloane definitorii pentru parcursul istoric al simbolismului cromatic.

După cum am menționat anterior, din cele mai vechi timpuri poeții și autorii de romane cavalerești le atribuiau steme eroilor lor, acestea fiind deosebit de pertinente în studiul dimensiunii simbolice a culorilor. Heraldica literară reprezintă un motiv recurent în numeroasele romane din ciclul regelui Arthur în versuri și în proză din secolele al XII-lea și al XIII-lea. Astfel, un cavaler negru (de exemplu, Tristan, Lancelot sau Gauvain) este un personaj de prim-plan, care îşi ascunde identitatea şi este animat de cele mai bune intenţii; un cavaler roşu este ostil eroului, fiind trădător sau nefast; un cavaler alb este de partea binelui, dând sfaturi înţelepte; un cavaler verde este tânăr, recent consacrat, insolent, stând, adeseori, la originea cauzală a turbulențelor și a dezordinii; cavalerii galbeni sau aurii sunt rarisimi, iar cei albaştri – aproape inexistenţi [43, p. 87].

În contextul dat, se impune o paralelă logică dintre heraldica literară și universul poveștilor populare românești, chiar dacă tărâmul acestora abundă în numeroase riscuri legate de imposibilitatea probării, la nivel științific, a multora dintre supozițiile, ipotezele și interpretările cu circulație largă în domeniu care, în consecință, ar trebui acceptate, credem noi, cu anumite rezerve.

Așadar, atestăm frecvent în poveștile populare românești prezența lui Roșu-Împărat (Împăratul Roșu), a lui Verde-Împărat (Împăratul Verde) sau a lui Negru-Împărat (Împăratul Negru). De asemenea, mai apar, cu toate că mult mai rar, Galben-Împărat (Împăratul Galben) și Împăratul Alb, un basm întreg fiindu-i dedicat, în schimb, lui Harap Alb. În acest sens, există

câteva ipoteze de proveniență a simbolurilor cromatice existente în numele împăraților respectivi [163].

Unul dintre cei mai iubiți împărați ai românilor a fost și rămâne a fi Sfântul Constantin cel Mare, al cărui tată a fost Constanțiu cel Verde, numit și *Constantius Chlorus* (în latină, *chlor* semnifică „verde"). O cauză a apariției calificativului respectiv ar putea fi exteriorul acestuia, fiind *verde ca bradul*, adică tânăr și foarte voinic, sau pielea sa palidă, de o culoare galben-verzuie. Faptul că acest Verde-Împărat este atestat istoric și, în plus, a fost mult iubit și respectat de supușii săi, constituie un argument concludent în favoarea *transpunerii* sale în folclor drept prototip al Împăratului Verde.

În ceea ce privește Împăratul Roșu, prezența acestuia este, de asemenea, atestată în istorie, el fiind întâlnit în basme și mai frecvent decât Împăratul Verde. Acest adevăr se explică prin faptul că, de obicei, veșmintele monarhilor (domnitorilor) români, spre deosebire de cele ale oamenilor de rând, erau de culoare roșie: așa-numita *purpură*, zisă și *purpură împărătească*. După culoarea purpurie, a doua culoare *împărătească* era gabenul strălucitor, culoarea aurului. De altfel, multe secole la rând roșul și galbenul au fost considerate culori românești prin excelență. Drept dovadă a acestei afirmații poate servi *acvila bicefală*, simbolul împăraților, care era zugrăvită în nuanțe aurii pe fond de purpură.

Existența unui Galben Împărat în basmele populare poate fi motivată, foarte aproximativ, prin faptul că unii împărați erau într-atât de obsedați de aur și de podoabele din aur, încât ajungeau să eclipseze purpuriul.

Mult mai rar atestată în poveștile românești este prezența Împăratului Alb, acesta semnificând, probabil, un împărat ajuns la adânci bătrânețe, cu părul și barba albe ca neaua. Deși cu circulație largă, totuși această ipoteză pare a fi una eronată, deoarece în multe basme, și Împăratul Roșu, și Verde-Împărat, și Galben-Împărat sunt prezentați cu pletele albite de vreme. În acest caz, în calitate de excepție, constatăm o atestare istorică a unui asemenea împărat. Este vorba despre Constantin cel Mare care, la creștinarea sa prin botez, era înveșmântat în haine albe în locul celor purpurii. Mai mult decât atât, legenda spune că acest împărat protector și promotor al creștinismului, a fixat în testamentul său dorința de a fi îngropat în haine albe și pe un pat alb. Așadar, la momentul morții, avea părul alb, veșmintele albe, patul mortuar și sicriul albe, unde mai pui că și mormântul său fusese cioplit din marmură albă.

Cazul Împăratului Negru este unul controversat, deoarece beneficiază de cel puțin două explicații convergente. Prima vizează Imperiul Germanic înființat de Papalitate începând cu secolul al VIII-lea, care a preluat, ca autoreprezentare, acvila bicefală a Imperiului Roman, ce-i drept schimbându-i culoarea: la romani acvila era de culoare auriu-purpurie, iar la germani de culoare neagră. A doua explicație rezidă în faptul că mai mulți împărați orientali (sudici) aveau

pielea de culoare negricioasă, situație la care se adaugă și legenda căutării osemintelor lui Baba-Saltâc de către Baiazid. Se zice că în timpul acestei expediții îndelungate, împăratul osman purta doar veșminte de culoare neagră [ibidem].

Ceea ce pare interesant și bizar, totodată, este absența în poveștile populare românești a Împăraților Albaștri, de altfel aceștia fiind lipsă și în textele istorice, și în heraldica literară medievală. Explicația acestui fapt poate fi descoperită în lucrarea lui Michel Pastoureau, *Albastru. Istoria unei culori*, în care cercetătorul francez menţionează că în Europa valorificarea potențialului încifrat în culoarea albastră are loc abia la începutul epocii moderne [42, p. 107], adică mult mai târziu decât perioada apariției mitologiei populare, aceasta stând la temelia poveștilor ca gen al creației orale.

În general, istoria culorii albastre este una remarcabilă și intens abordată de către cercetători. Albastrul cunoaşte un triumf total abia în secolul al XVIII-lea, devenind culoarea progresului, a luminilor, a viselor şi a libertăţilor. Promovarea masivă a albastrului în această perioadă istorică se datorează mişcării romantice, revoluţiilor franceze și americane. Treptat, albastrul devine și culoarea preferată a artiştilor, poeţilor şi savanţilor, situându-se în centrul noilor clasificări cromatice. Știința, arta şi societatea fac din albastru prima dintre culori şi această situaţie se menţine până în prezent (în special, este culoarea celor mai influente organizații globale, cum ar fi ONU, Uniunea Europeană etc.) [ibidem, p. 159].

Este de menţionat curiosul fapt, cu originea în Epoca Luminilor şi în primul Romantism, care ţine de moda nouă a nuanţelor de albastru, inspirată de costumul de această culoare al tânărului Werther din celebra operă a lui Johann Wolfgang Goethe *Suferințele tânărului Werther* (1774), imitat, la vremea sa, de numeroşi semeni [ibidem, p. 120]. Este un exemplu sugestiv de interconexiune ce există, din Evul Mediu şi până în prezent, între societate şi literatură. În plus, pasiunea lui Goethe pentru simbolul cromatic este demonstrată și de faptul că acesta a iniţiat proiectul unui tratat ştiinţific asupra culorii, *Teoria culorilor* (1810), în care, între altele, face din albastru şi galben doi poli esenţiali ai sistemului său de valori. Fuziunea acestor două culori constituie expresia armoniei cromatice absolute: galbenul reprezintă polul negativ (culoarea pasivă, slabă), pe când albastrul – cel pozitiv (culoarea activă, luminoasă). De asemenea, în studiul său, scriitorul și filosoful german își exprimă punctul de vedere asupra naturii culorilor și modului în care acestea sunt percepute de oameni. Având drept punct de pornire pasiunea lui Goethe pentru pictură, lucrarea prezintă tangențe și cu alte arte, dar și științe, inclusiv cu filosofia și literatura, influențând un număr de mari gânditori ai omenirii, între care Arthur Schopenhauer, acesta publicând ulterior studiul *Despre viziune și culori* (1816). Alături de tratatul lui Goethe, studiul în cauză a constituit o contribuție esențială la istoria utilizării simbolurilor cromatice în operele de artă și, implicit, în literatură.

Vom preciza că în textele literare simbolismul culorilor se prezintă, în fond, ca un element inovativ. Debutul secolului al XVIII-lea este marcat de o utilizare neînsemnată a simbolurilor cromatice în operele artistice. Ulterior, însă, de la un roman la altul, cromatica își sporește în mod evident prezența, astfel încât, spre începutul secolului al XIX-lea, odată cu apariția sentimentalismului, pre-romantismului și romantismului, operele devin din ce în ce mai bogate în culori, cum ar fi, în cazul literaturii franceze, romanele *Paul și Virginie* (1787) de Bernardin de Saint-Pierre sau *Atala* (1801) de François-René de Chateaubriand. Această evoluție cromatică cantitativă va atinge apogeul la mijlocul și în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în romanele scriitorilor realiști francezi.

Observăm că o culoare se impune în fața altora, abordate de scriitorii şi poeţii romantici. Este vorba despre albastrul, pentru care romantismul manifesta un adevărat cult. Drept exemplu serveşte mica *floare albastră* a lui Novalis, care reprezenta creaţia pură şi viaţa ideală. Astfel, albastrul devine culoarea dragostei, a melancoliei şi a visului infinit [ibidem, p. 122]. Azurul și derivatele sale simbolizează infinitul cerului, depărtarea dincolo de zare, dar și nostalgia. Nu este întâmplător faptul că romanticii europeni în operele lor (Novalis, *Floare Albastră*; Lamartine, *Lacul*; Musset, *Nopțile*) îi conferă acestei culori semnificații multiple și puternic nuanțate, cum ar fi: aspirație spre un ideal imposibil de atins, eternitate, serenitate, liniște desăvârșită.

Cât privește culoarea neagră, aceasta devine extrem de frecventă în operele realiste, cum ar fi, de exemplu, romanul *Roșu și Negru* de Stendhal. Aici, cea mai frecvent atribuită semnificație a negrului este cea de culoare a veșmântului ecleziastic, care reprezintă una dintre potențialele cariere râvnite de Julien Sorel. Pe de altă parte, în contextul aceluiași roman, Mathilda apare, în mod repetat, îmbrăcată în negru ca simbol al doliului și al suferinței.

În creația lui Stendhal, o culoare emblematică este și cea roșie, culoarea uniformei militare, desemnând o a doua carieră spre care aspiră Julien. Dar la fel de sugestivă este aceasta și atunci când întruchipează călăul de la finele romanului, deci și execuția, și moartea [120, p. 83]. În aceeași ordine de idei vom menționa că, spre deosebire de scriitorii realiști, la autorii romantici culoarea roșie exprimă, de cele mai dese ori, sentimentul erotic, trăsături fizice și psihice pozitive. În general, spre deosebire de operele realiste, la romantici roșul exprimă frumosul. Creația lui Alfred de Musset, de exemplu, este argumentul forte în favoarea acestei concluzii.

În contextul dat, veșmintele de culoare roșie purtate de Carmen din nuvela omonimă a lui Mérimée, lucrare profund realistă, nu sunt decât o excepție care confirmă regula. La prima întâlnire cu Don José, moment care a constituit începutul sfârșitului fatal al personajului masculin „…ea avea un jupon roșu foarte scurt (…) și niște pantofi drăguți din marochin roșu legați cu funde de culoarea focului” (*trad. noastră* ) [155, p. 251].

În general, fiecare creator de opere literare, indiferent de genul în care lucrează, de curentul căruia îi aparține, valorifică potențialul sugestiv, simbolic al culorilor pornind de la propriile experiențe și abordări, de multe ori fără a ține cont de canoane, stereotipuri, reguli stricte. Astfel, în opera poetică a romanticului Alphonse de Lamartine *Lacul*, negrul posedă conotații mai mult cosmice, demiurgice, decât de simple trăiri negative, de nivel individual, legate de trecerea ireversibilă a timpului:

„Astfel tot la țărmuri nouă împinși calea ne-ncetată,
Duși către vecinica noapte, înapoi făr-a veni (...)”
„Trecut! Nimic! Vecinicie! Abisuri negre, noptoase!
Unde sunt zilele noastre care-n veci ni le-nghițiți? (…)”

[169]

În simbolistica generală verdele semnifică liniște, tinerețe, speranță sau refugiu, fiind, primordial, însemnul vegetalului. Este simbol al regenerării materiei vegetale. Calificat drept culoare tonică, se consideră că verdele odihnește privirea și inspiră optimism. Arthur Rimbaud asociază această culoare, într-un mod absolut personal, conform viziunii sale grafice, cu litera „U”, care reprezintă, în imaginația poetului, care nu prea are puncte comune cu tiparele generale, pacea ridurilor, valurile mării și imașurile presărate cu siluetele animalelor ieșite la păscut:

„U, cicluri şi vibrare de valuri verzi, genuni,
Ori liniştea adâncă a turmei pe păşuni
Şi-a urmelor săpate pe-o frunte studioasă; (...)”

[165]

Conform canoanelor, violetul este considerat simbol al cumpătării, al supunerii. Însă, atunci când poetul „vede altfel”, același violet poate exprima și sensuri opuse, cum ar fi o stare sufletească depresivă, halucinantă. Privită prin prisma subiectivă a poetului, culoarea nu mai descrie obiectul, ci conturează, pictural sau scriptural, o legătură între material și spiritual unică în felul său:

„O, Trâmbiţa supremă cu ţipete pierdute,
Tăcerile de Astre şi Îngeri străbătute,
– Omega, violetul ce Ochii-i îl revarsă!”

[ibidem]

Există, deci, un cod estetic individual al fiecărei epoci literare, al fiecărui scriitor. În acest cod se încadrează, în mod firesc și obligatoriu, funcția cromaticii în care se pot evidenția corespondențe între preferințele coloristice și temperamentul autorului de texte literare. Potrivit cercetătorilor literari, cum ar fi Élodie Ripoll sau Michel Pastoureau, „disonanța cromatică se află în legătură directă și clară cu dizarmoniile spiritului” (*trad. noastră*) [134, p. 47]. Dacă luăm

drept punct de pornire această opinie, putem vorbi despre un univers special al culorilor, despre un element cromatic conceput, care deviază de la codul literar tradițional. În completarea acestei afirmații vom remarca un adevăr constatat de cercetătorul Ion Guțu: „Simbolul contribuie la interinfluența sistemelor literare, a sensibilizării specificității comunicării interculturale, dar mai ales (…) a rolului imaginarului față de comportamentul perceptiv, a importanței operei de artă ca formă a imaginației și a cunoașterii. Toate acestea ne permit să considerăm imaginația simbolică drept mediator între materie și spirit, antropocosmos și macrocosmos, natură și cultură, conștient și inconștient etc.” [160, p. 2].

Constituind o însușire pregnantă a obiectelor, dar și a trăirilor/sentimentelor umane, culoarea devine prilej de delectare a privirii și a spiritului, deopotrivă. Există o sensibilitate particulară în jocul de culori, de lumini și de umbre. Creația literară, de-a lungul timpului, firește, nu a putut trece indiferentă pe lângă această resursă inepuizabilă de expresivitate, fără să o valorifice plenar în scopurile sale specifice. Preferința pentru anumite culori și percepția unică a acestora fac parte din structura sufletească a fiecărui autor de opere literare, acționând asupra psihicului uman de o manieră irepetabilă, motiv pentru care scriitorii apelează la cromatică ori de câte ori sunt în căutarea unui viguros instrument de amplificare a trăirilor umane. Rezultatul este întotdeauna cel scontat, deoarece în textul literar diversitatea paletei coloristice și, deci, a sentimentelor redate prin culoare, este, practic, inepuizabilă.

### 1.5. Studiul cromaticii în cercetările și literatura de specialitate

Prezența tematicii cromatice în ariile de cercetare științifică este determinată, preponderent, de preocuparea savanților pentru identificarea factorilor-cheie de creștere a impactului creației artistice, în general, și a celei literare, în special, asupra stării emoțional-cognitive a beneficiarului. În acest context, cromatica reprezintă un domeniu de studiu inedit, a cărui originalitate nu poate fi contestată, la fel ca și importanţa culorilor pentru amplificarea semnificației conținutului (subiectului) și fondului de idei ale unei opere artistice. Opinia în cauză, argumentată și dezvoltată, se regăsește în lucrările a numeroși cercetători, precum Michel Pastoureau, Charles Riley, Élodie Ripoll, la care ne raliem.

În prezenta teză ne-am propus, drept obiective primare, studierea și analiza ideilor promovate de câțiva proeminenți teoreticieni și practicieni ai culorii, încercând, ulterior, să realizăm o sinteză a acestora. De multe ori, tezele și ideile înaintate de savanți diferă, ba chiar se și contrapun, însă acest fapt, de altfel firesc, nu diminuează, ci, dimpotrivă, sporește interesul și necesitatea de a ne aprofunda în tematica dată.

Cu toate că de-a lungul anilor s-au realizat numeroase studii despre culoare, acest concept, la fel ca și definițiile sale cel mai frecvent utilizate, nu sunt suficient de stricte și, în

consecință, nu ne putem aștepta la o acceptare generală a lor. În esență, majoritatea teoriilor despre culoare se reduc la interpretarea celebrelor experimente ale lui Newton cu lumina și prisma: culoarea constituie o proprietate a compoziției spectrale a luminii (transmisie, reflexie), care îi provoacă omului senzații vizuale deosebite [67]. După cum rezultă din această teorie, apologeții ei iau în considerare doar două aspecte ale impactului culorii: pe de o parte, cel fizic, pe de altă parte, cel fiziologic, în timp ce, de fapt, interpretarea culorii ca activitate intelectuală și emoțională nu este luată în calcul.

Totodată, din vremea lui Buffon, Goethe și a altor cercetători din domeniul culorii, considerată drept fenomen estetic și/sau psihologic relevant, atestăm abordări care înglobează și interpretarea newtoniană: culoarea reprezintă un anumit tip de experiențe psihice, care apar datorită atât penetrării luminii externe în ochi (transmisiei, reflexiei), cât și efectelor mecanice asupra ochilor (șocului, presiunii) sau reprezentării interioare a acestui tip de experiență în întunericul complet (cu ochii închiși, în imaginație, în vis) [26].

Astfel, de-a lungul timpului, putem identifica mai multe viziuni ale savanţilor care au revoluţionat universul culorilor. De exemplu, fizicianul Isaac Newton considera culorile drept fenomene obiective. În opinia sa, culoarea este lumina care, deplasându-se şi întâlnind în calea sa diferite corpuri, suferă tot felul de modificări fizice; dat fiind faptul că lumina albă este formată din reuniunea diverselor lumini colorate, lumina şi culorile sunt identificabile, reproductibile, cu putinţă de stăpânit şi de măsurat [67]. Mai întâi, Newton atestă cinci culori ale spectrului: roşul, galbenul, verdele, albastrul şi violetul, adăugându-li-se apoi oranjul şi indigoul, toate contopindu-se într-un continuum colorat. Astfel, negrul este absent din spectru, iar albul constituie un amestec al tuturor culorilor spectrale.

Roșul, portocaliul și galbenul sunt culori calde, care dau senzația de apropiere în spațiu, de căldură materială și imaterială, deopotrivă, și asta, potrivit afirmației cercetătorului francez Pierre Fontanier, „datorită intensității ridicate a energiei radiante a lungimilor de unde electromagnetice corespunzătoare” (*trad. noastră*) [apud 74, p. 44]. Prin contrast, verdele, albastrul și violetul nu sunt decât niște culori reci, în timp ce roșul are cea mai mare putere de radiație, fiind, în consecință, cea mai șocantă și iritantă culoare. Este, probabil, și una dintre cele mai controversate culori, ea simbolizând viață, pasiune, ardere, iubire, dar și pericol, revoltă, ajungându-se până la supremul sacrificiu. De fapt, culoarea roșie nu este singura atât de controversată. Semnificații diametral opuse se atestă și în cazul altor culori, cum ar fi, de exemplu, galbenul care simbolizează lumină, căldură, fertilitate, dar și invidie, gelozie sau despărțire inevitabilă. În plus, galbenul auriu are conotații divine, fiind, totodată, însemnul puterii materiale, deseori exprimate prin forța banului.

Majoritatea teoreticienilor literari (É. Ripoll, A. Mollard-Desfour etc.) consideră că, în fond, culoarea reprezintă una dintre cele mai importante caracteristici ale operelor de artă. Din câte se pare, conținutul inerent în culoare este destinat să ofere acel preaplin de informații utile, care provoacă emoții pozitive, exprimând nevoia de frumos.

În literatură, problematica axată pe semnificația culorii presupune un studiu riscant, deoarece numărul de lucrări privind acest subiect este restrâns și, deci, nu permite formularea unor concluzii generalizate și tendințe mai mult sau mai puțin obiective. În prezent, în domeniul la care facem referință nu există un model de analiză sau de metodologie, care ar putea fi considerat general valabil, just și demn de respectat în ultimă instanță. Această absență a unei viziuni metodologice poate explica parțial de ce rarele lucrări existente s-au limitat doar la simple studii de caz. Tocmai lipsa unei baze teoretice menite să țină cont de anumite elemente tehnice (lingvistice, estetice și antropologice) duce la considerarea și analizarea culorii în calitate de motiv sau temă literară, în sensul prezenței sau absenței sale într-un text artistic, în rest celelalte metode rămânând problematice.

Simbolistica cromatică într-un text literar implică aderarea la anumite presupuse interpretări metodologice, ceea ce înseamnă că menționarea unei culori nu servește drept un ornament fortuit, ci posedă un sens care exprimă intenția autorului: conștientă sau inconștientă, simbolică, programatică, epistemologică, reprezentativă sau nu, pentru anumite tendințe.

Una dintre puținele lucrări care și-a propus să studieze cromatica anume în context literar este *Penser la couleur en littérature. Explorations romanesques des Lumières au réalisme* (2018), scrisă de cercetătoarea franceză Élodie Ripoll. În studiul său, autoarea își propune ca scop principal să formuleze o sumă de argumente convingătoare ce i-ar permite să se opună, în cunoștință de cauză, numeroșilor sceptici care nu consideră culoarea drept un obiect de studiu cu drepturi depline, ci doar „un motiv de critică tematică destul de restrâns, un element decorativ și, mai ales, superficial" (*trad. noastră*) [134, p. 25]. Menționându-l pe cercetătorul francez Michel Pastoureau drept principalul oponent al acestei teorii denigratoare vizavi de potențialul de cercetare încorporat în fenomenul culorii, autoarea face numeroase referințe la studiile realizate de Pastoureau, citându-l în diverse contexte. Iată unul dintre acestea: „Orice descriere, orice menționare a unei culori are caracter cultural și ideologic (...) Însuși faptul de a menționa sau de a nu menționa culoarea unui obiect este o alegere extrem de semnificativă, reflectând motive economice, politice, sociale sau simbolice care o înscriu într-un context precis" [43, p. 16].

În paralel, Élodie Ripoll afirmă că „fenomenul culoare prezintă un caracter imediat și evident, prin urmare specialiștii din domeniul literaturii nu sunt întotdeauna capabili să o definească" (*trad. noastră*) [134, p. 29]. Afirmația lui Pastoureau conform căreia „în viața socială, culoarea numită pare deseori să joace un rol mai important decât culoarea percepută. În

viața afectivă aproape întotdeauna culoarea numită posedă o putere onirică și mitologică sporită" (*trad. noastră*) [121, p. 118], este aplicată de către cercetătoarea franceză la un text literar. De exemplu, culoarea roșie, purtată de o femeie, evocă un întreg univers de erotism și de seducție. Astfel, acest element, precum și mecanismele sale de funcționare cu toate variațiile lor posibile au o importanță decisivă în literatură.

Cu excepția lui Michel Pastoureau și Élodie Ripoll, puțini cercetători au abordat problema culorii în literatură, majoritatea dintre ei, cum ar fi Jacques Aumont și Serge Tornay, deși interesați de tematica respectivă, făcând apel mai mult la cunoștințe generale privind hermeneutica, semantica, semiotica sau simbolismul culorii.

Cu referire la Pastoureau, se impune următoarea precizare: de profesie istoric medievalist, evident, acesta a studiat culoarea în cadrul domeniului său de activitate. Cu toate acestea, multe dintre metodele elaborate și aplicate de Pasroureau în studiile sale pot fi aplicate cu succes și în domeniul literar. Lui Pastoureau îi aparține următoarea afirmație: „Uneori îi invidiez pe specialiștii în preistorie, care studiază picturile rupestre, dar care nu au la dispoziția lor niciun text: ei sunt, deci, obligați să descopere în analiza internă a picturilor anumite ipoteze, piste de reflecție, fără a aplica la aceste imagini cunoștințele luate anterior din texte" [43, p. 15]. Dacă stăm să analizăm ideile exprimate în acest context, nu vom atesta, la prima vedere, prea multe similitudini între cercetările preistoricilor consacrate picturilor rupestre și cele ale specialiștilor în cromatica literară, însă cu o excepție deosebit de relevantă, și anume: lipsa de texte care să orienteze cercetătorul pe căile cele mai scurte și sigure spre obiectivele urmărite. Criticii literari au regretat deseori absența surselor teoretice, metodologice și, mai ales, lipsa lucrărilor bine structurate și comprehensive, ai căror autori ar săpa în profunzimea acestui subiect complex. În contextul dat, paralela la care recurge Pastoureau apare în cu totul altă lumină: dacă specialiștii în preistorie se văd obligați să fie inventivi, să experimenteze și să ia în considerare elemente neașteptate (precum punctele cardinale, sursele de lumină sau poziția stelelor), criticii literari trebuie, de asemenea, „să experimenteze și să-și alimenteze ipotezele cu studiile altor discipline, conform caracterului profund transdisciplinar al culorii, fără ca, totuși, să neglijeze specificul literar al obiectului lor de studiu" (*trad. noastră*) [134, p. 73].

Cu referire la studiul cromaticii în literatura contemporană de specialitate, mai putem cita și alte lucrări elaborate de savantul francez Michel Pastoureau, studiate de noi, care pot fi atribuite doar tangențial la tema prezentei teze. Ne referim la *Dictionnaire des couleurs de notre temps. Symbolique et société* (1992), în care Pastoureau abordează culorile preferate de unii, dar respinse de alții, culorile terapeutice, poluante sau vulgare. De asemenea, dicționarul citat pune în relief locul imens ocupat de culori în societatea noastră contemporană [121]. O altă lucrare de referință, *Les Couleurs de nos souvenirs* (2015), elucidează unele aspecte psihologice legate de

culoare, precum asociațiile simbolice, memoria, amintirile. Studiul lui Pastoureau se bazează pe un jurnal cromatic, care cuprinde o perioadă de mai mult de o jumătate de secol (1950-2010) și care este constituit din amintiri personale, observații pe teren, digresiuni savante, diferite domenii cu implicarea culorii: vocabularul și expresiile lingvistice, moda și vestimentația, obiectele și practicile vieții cotidiene, emblemele și drapelele, lumea sportului, arta și, bineînțeles, literatura. Jurnalul demonstrează cum simbolul cromatic poate servi drept prilej de amintire, sursă de satisfacție și invitație la visare [125], aceste și multe alte aspecte ale vieții umane fiind dezvoltate în lucrarea *Une couleur ne vient jamais seule – Journal chromatique* (2017).

Referindu-se la relația dintre cromatică și prima generație de scriitori romantici, atât Élodie Ripoll, cât și Michel Pastoureau țin să sublinieze că aceștia sunt atrași nu atât de noapte și sumbru, reprezentate de culoarea neagră, cât mai ales de natură și vis, simbolizate prin verde și albastru. La romantici, natura devine un loc de repaus și de meditație, obținând o valoare metafizică. În așa mod, verdele, până atunci desconsiderat de poeți, devine culoarea preferată a iubitorilor de natură, a solitarilor rătăcitori prin peisaje fermecătoare, elogiate în celebrul roman al lui Jean-Jacques Rousseau *Les rêveries d'un promeneur solitaire*. Un loc aparte în preferințele romanticilor îi revine și albastrului, considerat culoarea viselor în care te poți pierde, aspirând la lumi inaccesibile.

Pornind de la aceste constatări ale renumiților cercetători, putem conchide că sensibilitatea romantică acorda simbolisticii cromatice o atenție cu totul deosebită, în textele literare acest procedeu având valoare de inovație.

Începând cu anii 1780, însă, referințele la culori devin din ce în ce mai frecvente, albastrul impunându-se în fața tuturor prin extinderea gamei sale și tonalitatea virtuților. Această tendință poate fi remarcată în mod special în romantismul german, drept exemplu elocvent servind misterioasa *floare albastră* din opera neterminată a lui Novalis (1772-1801) *Heinrich von Ofterdingen* ca simbol al artei poetice pure și al aspirației spre absolut [42, p. 122].

În același context, atestăm o interconexiune inversă a literaturii cu societatea, cum ar fi în cazul romanului epistolar *Suferințele tânărului Werther* de J. W. Goethe. După publicarea acestuia, în 1774, apare o întreagă modă – moda albastrului romantic, inspirată, între altele, de preferințele vestimentare, în nuanțe azurii, ale protagonistului [43, p. 183]. Mica floare albastră, împreună cu haina albastră a lui Werther reprezintă, se pare, esența simbolică a romantismului german, manifestată plenar la confluența dintre material și imaterial.

Observăm, însă, că relația specială a lui Goethe cu simbolurile cromatice nu încetează odată cu publicarea romanului *Suferințele tânărului Werther*. Mai mult decât atât, încă de timpuriu Goethe a manifestat un interes deosebit față de culoare și de rarele studii pe care i le-au

dedicat unii savanți și artiști [42, p. 120], astfel încât, în 1788, Goethe concepe proiectul unui tratat științific exhaustiv asupra culorii. Pornește de la convingerea că teoria lui Newton, conform căreia culorile se prezintă ca fenomene obiective, este falsă. De aici și obiectivul principal propus prin *Teoria culorilor*: demonstrarea faptului că orice culoare constituie un fenomen viu, înzestrat cu calități apropiate celor umane (evoluția, schimbarea, reinventarea etc.), care nu poate fi redus doar la niște formule matematice. Contrar adepților lui Newton, Goethe afirmă în tratatul său: „O culoare pe care nimeni nu o privește este o culoare ce nu există." [apud 42, p. 218]. Publicat în 1810 și completat ulterior pe parcursul a mai bine de două decenii (Goethe moare în 1832), tratatul *Teoria culorilor* are numeroase merite, unul dintre acestea constând în a delimita albastrul și galbenul ca cei doi poli cromatici esențiali ai sistemului inventat de autor. În opinia sa, anume fuziunea acestor două culori reprezintă expresia armoniei cromatice absolute, în tratatul său Goethe atribuindu-le valențe simbolice opuse și surprinzătoare, în contradicție cu abordarea tradițională a problemei. Galbenul, susține și argumentează Goethe, este polul negativ în calitatea sa de culoare pasivă, slabă, rece, iar albastrul – polul pozitiv, fiind o culoare activă, caldă, luminoasă [26].

Scriitorii din prima generaţie romantică au dat dovadă de preferinţe deosebite pentru verde – culoarea vegetaţiei şi albastru – culoarea visului, a aspiraţiei spre lumi jinduite, dar inaccesibile, mirifice. Goethe, în tratatul său asupra culorilor, prezintă verdele drept culoarea cea mai echilibrată și cea mai indicată pentru odihna corpului și pacea sufletească [ibidem]. În *Teoria culorilor* autorul reiterează de nenumărate ori că verdele și albastrul sunt culorile întâlnite cel mai des în natură, iar omul trebuie să se străduiască a imita culorile naturii [ibidem].

Revenind la studiul *Penser la couleur en littérature. Explorations romanesques des Lumières au réalisme*, ținem să constatăm că autoarea acestuia, Élodie Ripoll, și-a propus drept obiectiv ilustrarea tranziției de la literatura romanescă puțin colorată din secolul al XVIII-lea la literatura romanescă viu colorată din secolul al XIX-lea, analizată de noi în prezenta lucrare. De asemenea, observăm că termenul *culoare*, simplu și clar la prima vedere, în opinia cercetătoarei acoperă, de fapt, trei realități distincte, extrem de complexe și insuficient studiate: culorile opticii, culorile picturii și culorile limbajului, categorii distincte, aparținând diverselor domenii și fiind supuse unor reguli specifice, dar care, totuși, „colaborează" între ele [ibidem, p. 377]. La acest aspect ne vom referi expres în capitolele următoare.

Studiul evoluției utilizării literare a simbolurilor cromatice în context romanesc nu se poate limita la domeniul literar, în exclusivitate. Acest studiu trebuie să treacă printr-o etapă teoretică prealabilă, care să permită o încadrare concretă a culorii în literatură. În acest sens, studiul realizat de Élodie Ripoll este unul dintre puținele care abordează și aspectul teoretic al fenomenului cromatic în literatură. Bazată pe un examen riguros și comparat al cercetărilor

efectuate anterior în alte discipline, metoda autoarei a demonstrat că o fundamentare teoretică ar permite depășirea anumitor dificultăți de abordare a simbolului cromatic [ibidem, p. 427].

Contribuții importante la tema semnificațiilor cromatice găsim și în lucrarea *Histoire des couleurs* (2009) aparținând lui Manlio Brusatin, istoric al artei și arhitect italian. Brusatin lansează teoria, conform căreia culorile nu reprezintă realitatea corpurilor, nici viața și nici măcar o lege a Naturii. De fapt, susține cercetătorul, ele sunt o reflectare abstractă a Naturii, artificiul din ceea ce este natural. Drept urmare, domeniul cromatic se extinde pe spațiul generos dintre artă și știință, dintre fizică și psihologie, ocupând un teren vast cuprins între limitele mai multor culturi, un teren care poate fi abordat ușor, dar, totodată, imposibil de explorat până la capăt prin metode analitice și experimentale [69].

Tematica respectivă se regăsește și în studiul lingvistei și semiologistei franceze Annie Mollard-Desfour care, începând cu anul 1998, publică o serie de dicționare dedicate culorilor (*Albastrul, Roşul, Albul, Negrul, Verdele, Griul* și *Rozul*). Autoarea reunește și decodifică simbolica și originea lexicală a cuvintelor, locuțiunilor și expresiilor conținând elemente cromatice din limba franceză a secolelor XX și XXI, astfel justificându-și, pe deplin, funcția de președintă a Centrului Francez al Culorii.

Locul și rolul culorilor în operele artistice, potențialul expresiv al acestora continuă să se mențină în topul preocupărilor actuale ale cercetătorilor din diferite arii geografice și de activitate, indiferent de culturi, tradiții, istorie etc. Mai mult decât atât, simpla trecere în revistă a bibliografiei din ultimii ani ne permite să constatăm o creștere semnificativă a interesului pentru tematica dată în cazul diverselor grupuri de experți, cercetători, oameni de artă. Fenomenul se explică, în opinia noastră, prin apariția unor tehnici și tehnologii performante de cercetare a modalităților de înțelegere a culorilor, de relaționare a creatorului cu beneficiarul de frumos, de elucidare a potențialului expresiv și intelectual al culorilor ca procedeu eficient de transmitere a mesajelor promovate de autorii operelor de artă.

În susținerea acestei afirmații vom menționa câteva apariții editoriale recente încadrate perfect în tematica prezentei teze, fapt care ne-a motivat să le considerăm drept importante surse de documentare.

Recent apărută în spațiul mediatic, lucrarea *Les couleurs de l'Occident: De la Préhistoire au XXI^e siècle* (2019) aparținând artistului, filosofului și sociologului Hervé Fischer, autor a mai mult de douăzeci de studii, abordează utilizarea culorii în timp din punct de vedere religios, politic, social și chiar magic. Expertul își localizează studiul în țările occidentale, analizând oscilațiile permanente ale prezenței cromatice între poli opuși: rațional și irațional, constrângere și libertate, degajând din aceste contrapuneri *o sociologie a culorii.* Aspectul care ne-a interesat în mod deosebit în această lucrare este trasarea unor direcții ce pornesc de la simbolismul

culorilor pure și ajung la inventarea unui *realism* al culorilor. Vorbind la concret, autorul pornește de la clar-obscurul picturilor lui Rembrandt pentru a ajunge, în studiul său, la culorile luminoase ale impresioniștilor și la anarhismul fauvist, apărut drept consecință a crizelor sociale ale vremii. De asemenea, în lucrarea sa este elucidat rolul crucial al marilor artiști din Occident în elaborarea traseului aparent al culorilor, cu alte cuvinte, ceea ce îi transformă pe Léonard, Delacroix, Van Gogh sau Matisse în revoluționari. Astfel, în lucrare citatele din scrierile celebre ale artiștilor plastici sunt combinate cu picturile acestora, ceea ce are, drept rezultat, o viziune amplă a unui expert asupra dezbaterilor și problematicii suscitate de culoare de-a lungul timpului [86].

Un alt studiu, datat cu anul 2020, este intitulat *Culorile. Pasiune și mister,* având-i în calitate de coautori pe David Scott Kastan, profesor la Yale University și autor a numeroase lucrări de literatură și arte vizuale, și Stephen Farthing, artist plastic și membru al Royal Academy of Arts din Londra. Lucrarea aduce în prim-plan simbolurile cromatice abordate din punct de vedere vizual, literar, poetic, istoric și științific. Prin prisma tematicii abordate în lucrarea noastră, studiul este deosebit de util grație explorării profunde a impactului psihoemoțional și intelectual al culorilor, autorii punând la baza cercetării lor o serie de capodopere din diferite domenii de artă, aparținând geniului unor mari scriitori, pictori, alți oameni de creație din diverse spații și timpuri: Picasso, Van Gogh, Schilling, Giotto, Monet, Nabokov, Joyce, Wilde, Chanel, Malevich, Lord Byron, Kandinsky, Zola, Proust, Baudelaire, Borges, Rimbaud, Matisse ș. a. [35].

Un aspect similar al problematicii cromatice este prezentat de către scriitoarea și istoricul culturii Kassia St. Clair în opera *Culorile şi viaţa lor secretă* (2017). Analizând locul și misiunea diverselor culori în artă, religie, literatură, istorie, modă și design, autoarea prezintă *legendele* inedite ale celor mai frumoase nuanțe, pigmenți, lumini și umbre. Astfel, este elucidat galbenul strălucitor din picturile lui Van Gogh, albastrul moral și pur din creația lui Le Corbusier sau Picasso, albul infinitului din sculpturile lui Rodin ș. a., toate acestea având menirea de a contribui la elaborarea unui studiu fără precedent asupra civilizației umane văzută prin prisma culorilor, studiu care, crede autoarea, va apărea, cu siguranță, ca rod al unui efort creator colectiv [48].

Simbolurile cromatice sunt elucidate și analizate din punct de vedere psihoemoțional și de Karen Haller, o specialistă cu renume mondial în psihologia coloristică. În studiul său *Psihologia culorilor. Fascinația culorilor, de la omul de Cro-magnon la Michelangelo* (2019) autoarea afirmă: „Îmi doresc ca toți oamenii să poată vorbi fluent limba culorilor, de la *joie de vivre* la sobrietate, pentru că, dacă știi să le spui că le iubești, și ele te vor iubi pe tine. Să trăiești o viață colorată nu înseamnă să te îmbraci din cap până în picioare ca un papagal, ci să fii cinstit

cu tine însuți și să-ți exprimi adevărata personalitate (...)" [31, coperta]. De asemenea, cercetătoarea susține că studiul culorilor reprezintă un domeniu extrem de complex și generos, totodată, care influențează viața cotidiană a fiecăruia. Aplicabilitatea prezentei lucrări la domeniul nostru de cercetare este axată pe faptul că psihologia culorilor poate dezvălui și adevăratele trăiri și emoții ale autorilor în perioada scrierii romanelor analizate în prezenta teză.

Profesorul și pictorul Liviu Lăzărescu, prin opera sa *Culoarea în artă* (2015), realizează un studiu amplu și un veritabil tratat de cromatologie. Meritul lucrării este de a fi unica, până în prezent, în spațiul cultural românesc, care să reprezinte, cumulat, o cercetare aplicată și o analiză teoretică a culorii, dar și o profundă evaluare a existenței poporului român prin prisma universului cromatic. Astfel, fenomenul cromatic este studiat în mod ontologic, cu utilizarea preponderentă a limbajului artistic [37].

În lucrarea *Cromatica poporului* român (2019), cercetătorii S. Fl. Marian, Tudor Pamfile și Mihai Lupescu realizează un studiu minuțios documentat referitor la portul popular românesc, și anume la culorile utilizate în confecționarea diverselor țesături și podoabe [39]. Autorii ajung la concluzia că gustul țărancelor din România în distribuirea culorilor pe pânză, în combinarea vopselelor și a liniilor ar fi demn de orice salon artistic din Parisul secolului al XIX-lea, areal spațio-temporal abordat, între altele, și de cercetătoarea Elena Prus în opera sa *Pariziana romanescă. Mit și modernitate* (2006).

Un studiu al simbolismului cromatic în cultura românească tradiţională este realizat de Tamara Apostol-Macovei (*Simbolismul cromatic în cultura românească tradiţională*, 2019), care abordează domeniul dat sub aspectele etnologic, religios și mistic. Colectând dovezi sugestive ale modului de trai al locuitorilor din arealul carpatic, autoarea elucidează manifestarea simbolului cromatic pe durata a secole și milenii. Astfel, obiectivul esențial al lucrării este de a demonstra în ce mod interpretarea sistemică a simbolurilor cromatice poate contribui la reconstituirea identității istorice și spirituale a unui popor [2].

Recent, Ion Guțu scoate de sub tipar monografia *Dimensiuni novatoare ale cercetării cuvântului-simbol / în baza idiolectului poetic hugolian şi eminescian*, care reprezintă un valoros studiu comparat, o contribuție științifică remarcabilă la elucidarea unor principii-cheie din domeniul teoriei semnului, a cuvântului și a simbolului. Noutatea lucrării constă în evidențierea unor aspecte onto-gnoseologice aflate la confluența dintre mai multe științe. Cuvântul-simbol este abordat prin prisma esteticului, în baza operei unor doi mari scriitori romantici, Hugo și Eminescu [30].

Lucrările menționate în prezentul subcapitol sunt doar câteva dintre sursele de care ne-am condus în elaborarea părții teoretice a prezentei teze, toate studiile abordate, în ansamblu, contribuind la coagularea unei viziuni generale asupra stării de lucruri în domeniul cercetării

multiaspectuale a tematicii cromatice în literatura de specialitate. Fără o atare viziune ar fi fost imposibilă analiza concretă/practică, sub aspectul simbolismului cromatic, a materialului literar inclus în prezenta lucrare.

### 1.6. Concluzii

Am consacrat prima parte a tezei analizei principalelor aspecte teoretice ale tematicii propuse spre abordare, deoarece fără o bună cunoaștere a noțiunilor teoretice, a caracteristicilor cognitive specifice cromaticii, valorilor simbolice ale culorilor raportate la creația artistică, în general, și la cea literară, în special, studiul practic și, mai ales, concluziile formulate în baza acestuia, nu pot avea relevanță și valoare științifică. Prin abordarea semanticii cromatice ca element inalienabil al creației artistice am examinat câteva variante de definiții ale noțiunilor esențiale pentru tema abordată, cum ar fi: elementul cromatic, culoarea, simbolurile și polisemia ei etc.

1. Astfel, am ajuns la concluzia că fiecare culoare poate fi „citită" ca un cuvânt și interpretată ca un semnal, semn sau simbol, iar citirea unei culori poate fi subiectivă, individuală, dar și colectivă, comună pentru grupuri sociale mari și regiuni cultural-istorice extinse.
2. Cu referință la operele științifice aparținând mai multor savanți moderni, cum ar fi Charles Riley sau Michel Pastoureau, am conchis că aceștia consideră culoarea ca fiind, în esența sa, o funcție caracteristică a cunoașterii și a trăirilor sentimentale, care contribuie la transmiterea, către individ, a fluxului de expresivitate asociativ-emoțională și la obținerea anumitor informații/date despre obiect.
3. În baza acestei concluzii am dedus că, în contextul unei opere artistice, culoarea, care generează stări emotive și trăiri sentimentale, reprezintă opusul formei, care exprimă raționalitatea și linearitatea spațială. Așadar, am abordat în lucrarea noastră sensurile elementelor cromatice în ipostaza lor de structuri expresiv-informaționale polivalente și dinamice. Prezența simbolurilor cromatice într-un text literar permite extinderea fundalului asociativ al acestuia și asigură implementarea strategiilor autorului privitoare la crearea și organizarea textului.
4. Astfel, o altă concluzie s-a impus cu de la sine putere: simbolismul unei culori devine, de foarte multe ori, unicul material pe care artistul îl prelucrează/procesează la nesfârșit, alimentându-şi inspiraţia, mereu reînnoită.
5. Studierea aspectelor teoretice ne-a deschis calea spre formularea unei alte concluzii generale esențiale, credem noi, pentru elucidarea tematicii propuse, și anume: cromatica reprezintă un teren de studiu deosebit de vast, care nu poate fi abordat decât

în mod indirect, prin transfer asociativ de sensuri. Cu toate acestea, considerăm că, atunci când abordăm un text literar, suntem în drept să atribuim culorilor o valoare emoțională și afectivă diferită, fiecare persoană, creatoare sau consumatoare de frumos, având în sfera dată preferințele și interpretările sale individuale. Este o concluzie polivalentă, valabilă nu doar pentru conținutul capitolului consacrat aspectelor teoretice ale cercetării, ci și pentru lucrare în ansamblu.

**6.** În încercarea noastră de a elucida structura și conținutul noțiunii de *simbolism cromatic*, am constatat prezența obligatorie a două componente ale acesteia: cea *subiectivă* și cea *obiectivă*, ambele coexistând într-o relație de interdependență reciprocă și de complementaritate perfectă. Astfel, subiectivismul imaginilor artistice nu poate fi contestat; acesta este puntea de legătură între creatorul și consumatorul de artă. Însă pentru un creator de artă (scriitor), în special de orientare realistă, un rol la fel de important îl are și abordarea obiectivă a cromaticii, aceasta provenind din studiul minuțios al societății umane, al simbolurilor în continuă metamorfoză spațio-temporală. În concluzie, în domeniul descifrării simbolului cromatic se atestă aspecte subiective și obiective; în cel mai fericit caz, acestea formează un echilibru armonios, fiecărui aspect revenindu-i o funcție specifică. Din logica constatărilor în cauză rezultă că impactul pozitiv al unei opere literare asupra cititorului se produce atunci când, la nivel de interpretare subiectivă a simbolismului cromatic, există o afinitate clară între autor și beneficiar și, totodată, atunci când ambii posedă și acceptă informația obiectivă cumulată referitoare la tematica abordată în opera respectivă.

**7.** În efortul de a identifica un număr relevant de surse de informare privind tematica abordată în prezenta teză, am ajuns la următoarea constatare: la momentul actual, se atestă absența unui studiu interdisciplinar fundamental privind culoarea, fapt ce se resimte imperativ în numeroase domenii ale științelor umaniste, care studiază aspectele specifice ale interacțiunii dintre *culoare* și *om*, în diversele ipostaze ale acestor două elemente-cheie ale procesului de evaluare subiectiv-obiectivă a lumii.

**8.** În aceeași ordine de idei, analiza surselor de informare accesibile pe diverse platforme media ne-a condus spre următoarea constatare: opiniile oamenilor de știință privitoare la problematica dată nu sunt univoce și consecvente, de-a lungul timpului acestea divizându-se, uneori în mod diametral opus, în funcție de domeniul, metodele, obiectivele aplicate în procesul studiului și, bineînțeles, de convingerile personale ale cercetătorilor.

**9.** Cu toate contradicțiile conceptuale și diferențele de viziuni existente, constatăm că analiza științifică a cromaticii, în general, și a simbolurilor acesteia, în special, a

constituit, de-a lungul anilor, o temă predilectă pentru mai mulți cercetători pasionați, în egală măsură, de știință (fizică, filosofie, chimie, antropologie, istorie etc.) și de artă (literatură, pictură, sculptură, grafică, muzică, cinematografie, fotografie etc.). Mai mult decât atât, locul și rolul cromaticii, în sens larg, și al simbolurilor cromatice, ca unul dintre aspectele ei, în operele artistice, potențialul expresiv al acestora continuă să se mențină în topul preocupărilor actuale ale cercetătorilor din diferite arii geografice, indiferent de culturi, tradiții, istorie etc.

## 2. FACTORI SOCIO-BIOGRAFICI CU IMPACT ASUPRA OPȚIUNILOR CROMATICE ALE ROMANCIERILOR REALIȘTI FRANCEZI DIN SECOLUL AL XIX-LEA ȘI MODALITĂȚILE DE APLICARE A ACESTORA ÎN TEXTUL LITERAR

### 2.1. Privire generală asupra epocii prin prisma dezvoltării literaturii şi a artelor plastice. Conceptul *ut pictura poesis*

Secolul al XIX-lea, în general, şi literatura care îl caracterizează, în special, prezintă, în Franţa, un cadru istoric şi social specific. Napoleon I Bonaparte fiind exilat pe o insulă îndepărtată, Franţa a rămas consolidată sub aspect administrativ, dar lipsită de oportunități de dezvoltare economico-socială în urma conflictelor interne și a implicării directe în numeroase confruntări armate de pe întreg mapamondul. Iar odată cu decesul lui Napoleon I, un mit a luat naştere în conul său de umbră, în timp ce moștenirea lăsată succesorilor nu a fost deloc ușoară.

Membrii dinastiei regale se perindau la putere după legile scrise şi nescrise ale epocii, un frate înlocuindu-l pe altul: Ludovic al XVIII-lea l-a succedat la tron pe defunctul Ludovic al XVI-lea, iar acesta, la rândul său, a fost urmat de Carol al X-lea, considerat un rege axat pe tradiţii depășite de timp şi pe valori perimate. Puterea regală s-a dovedit a fi un actor prea slab pentru a salva prestigiul unui Imperiu abia prăbuşit. Dovezile clare ale nepopularităţii sale au fost cele două revoluţii: din 1830 şi din 1848. Tânăra Republică proclamată în 1848, de altfel cu cea mai scurtă durată de viață din istoria Franţei, atunci când s-au maturizat condiţiile interne şi cele externe a fost abolită prin două lovituri de stat: cea din 1851 şi cea din 1852. Consecinţa acestora s-a materializat prin ridicarea prinţului-preşedinte (*le prince président*) Ludovic-Napoleon Bonaparte la rangul de împărat. Absorbită de legenda napoleoniană, Franţa a acceptat, în mod pasiv, noul despotism al lui *Napoleon cel Mic*. Totuşi, mutaţiile politice interminabile au dat naştere unei reînnoiri democratice, prevestitoare ale celei de-a III-a Republici (*trad. noastră*) [100, p. 7-8].

În acest context istoric, care a generat o epocă marcată de evenimente crunte, violente, învolburate, literatura franceză se prezintă în strânsă legătură cu sfera politicului, făcând, de fapt, jocul acestuia, astfel reflectând fidel și transmițând insistent publicului sentimentele generalizate de frică, incertitudine, frustrare, – toate legate de incapacitatea guvernanților de a stopa mersul revoluționar, distructiv al lucrurilor. Evident, această gamă de trăiri violente, înspăimântătoare își are propria paletă de culori, alcătuită, preponderent, din expresii cromatice dure, primare, absolute, lipsite de nuanțe atenuante: roșul e roșul sângelui, griul e griul solului însetat de ploaie, albastrul e albastrul închis, aproape negru, al norilor vestitori de furtună etc.

Drept confirmare a acestui fapt, putem oferi, ca exemplu, emblematica pictura semnată de Eugène Delacroix *Libertatea conducând poporul*. Corifeu al picturii romantice, Eugène

Delacroix (1798-1863) se distinge prin pasiunea sa, puternica sa imaginație și scenele picturale de masacru sau de oroare puse în evidență de utilizarea violentă a culorilor. Capodopera sa cea mai celebră rămâne a fi, desigur, *Libertatea conducând poporul* (1830), o emblemă incontestabilă a revoluției, a libertății și a victoriei poporului, dar, de asemenea, și o reprezentare iconică a artei în serviciul politicului. În tablou, alegoria Libertății este pusă în valoare prin intermediul unor culori clare și intense, iar figurile umane din prim-plan, pictate în nuanțe reci, nu creează decât un fundal pentru cea care a devenit, în timp, personificarea artistică a Libertății (*trad. noastră*) [132, p. 28].

Observăm că Delacroix, de altfel ca și alți pictori romantici, face uz de culoare de cele mai multe ori pentru a oferi relief, a scoate în evidență anumite scene și personaje din vasta pânză picturală, atribuindu-le acestora un plus de dinamism și valoare simbolică. Dotat cu o imaginație debordantă, pictorul Delacroix poate fi privit, totodată, și ca un artist universal, deoarece a fost capabil să-și exprime visele și aspirațiile cu ajutorul culorilor, la fel cum ar fi procedat un scriitor sau un compozitor, utilizând cuvintele sau, respectiv, notele muzicale. Tocmai din acest motiv multe dintre afirmațiile lui Delacroix referitoare la culori și simbolurile acestora pot fi incluse în arsenalele de creație ale tuturor artiștilor, inclusiv ale scriitorilor realiști. Citățm din celebrul *Jurnal* al lui Delacroix: „Fără ideal, nu există nici pictură, nici desen, nici culoare (…)" [apud 90, p. 160]; „Lumina (la John Burnet) este compusă din nuanțe proaspete, delicate (…) dimpotrivă, în umbre nuanțele calde sunt cele care exprimă esența reflexelor, adăugând, de asemenea, efectul de clar-obscur. Pictorul nu utilizează în mod deosebit culoarea neagră" [ibidem, p. 164]; „Nu există umbre, există doar reflexe, cu cât un obiect este mai lucios și mai strălucitor, cu atât este mai dificil să-i sesizezi propria culoare, de fapt acesta devenind oglinda în care se reflectă culorile din jur" [ibidem, p. 166]; „Este de remarcat faptul că, întotdeauna, culorile țipătoare sunt reci" [ibidem, p. 168]; „În natură nu există nimic negru; în pictură nu există părți moarte. Toate corpurile pictate contactează între ele, donându-și și primind în schimb reciproc strălucirea culorii. Acesta este secretul transparenței umbrelor (…)" [ibidem, p. 169].

Autorul studiului *Couleurs du noir. Le journal de Delacroix* menționează în mod explicit faptul că pictorul, general recunoscut ca fiind exponent al romantismului, nu este străin nici căutărilor unor alte modalități de expresie: „În *Jurnal* se caută (…) adevărul negru al culorilor" [ibidem, coperta]. A căuta obsesiv adevărul oricând și oriunde, inclusiv în spații lipsite de lumină, adică în culoarea neagră (fizic vorbind, culoarea neagră este mediul care nu *acceptă* lumina) – oare nu acesta este criteriul esențial pentru a atribui o operă sau un artist curentului realist?!

Și cum nimic nu apare din nimic, pentru a trece la abordarea curentului literar, care constituie obiectul prezentei teze, – realismul, – considerăm necesar să aruncăm o privire de ansamblu asupra curentului literar care l-a precedat și cu care acesta a și coexistat o anumită perioadă (anii 1830-1840). Este vorba despre romantism.

Însuşi termenul *romantism* nu avea altă semnificaţie decât cea pe care i-o conferea temperamentul fiecărui autor. Această diversitate a şi definit curentul respectiv. Deci, putem afirma că este vorba, mai degrabă, despre o mişcare decât despre o şcoală. Atunci când a pătruns în Franţa, romantismul avea deja o istorie de durată, constituită pe terenurile german şi englez. În literatura germană, de exemplu, romantismul avea la origine epoca romană (sec. al IX-lea – al XII-lea) şi un Ev Mediu mitic. Englezii i-au adăugat conotaţii caracteristice pentru romanele *gotice* – sumbre şi complexe. De asemenea în Anglia îşi au sursa romanele istorice, al căror iniţiator a fost Walter Scott. Din America au pătruns în Europa romanele exotice, cu amerindieni, semnate de Fenimore Cooper. Cu toate acestea, creaţia scriitorilor germani este cea care a devenit punctul de reper esenţial al universului literar romantic. În acest context, putem afirma că operele lui Goethe, Schiller, Novalis, Hoffmann au avut o influenţă incontestabilă, însă nu și exclusivă, asupra geniului poetic francez [100].

Dacă e să facem o paralelă cu domeniul artelor plastice, și aici romantismul se manifestă prin exprimarea liberă a sentimentelor, lucrul artistului fiind dirijat de necesitățile imaginației și fanteziei. Prin urmare, lumina și culoarea devin preocupările majore ale pictorilor. Artiștii germani și englezi își atribuie drept punct de pornire lucrarea lui Goethe *Teoria culorilor* (1810), punând la îndoială teoriile lui Isaac Newton, conform cărora o prismă descompune lumina albă într-un spectru vizibil. În contrast, tratatul lui Goethe postulează ideea, conform căreia culoarea este un amestec din umbră și lumină [26]. Predominarea acestei idei le permite pictorilor să abandoneze perspectiva tradițională a compozițiilor lor în favoarea unui spațiu vag și nedefinit, ceea ce explică preponderența peisajelor în pictura romantică din Germania și Anglia. Însă romanticii francezi și-au ales propria cale de creație, refuzând să absolutizeze principiile de bază exprimate în tratatul lui Goethe, motivul privilegiat de aceștia nefiind, deci, peisajul, ci faptele istorice cu rezonanță, în care se dezlănțuie pasiuni răscolitoare și trăiri patriotice intense.

Totuși, romantismul francez poate fi comparat cu romantismul german şi cel englez, în special în ceea ce ține de modul în care ia naştere şi evoluează. Preromantismul francez coincide, în Germania, cu mişcarea *Furtună şi Avânt*, ai cărei principali reprezentanţi sunt Goethe şi Schiller. În lucrarea *Tranziția în literatură*, semnată de profesorul universitar Sergiu Pavlicenco, preromantismul este elucidat în calitatea sa de curent literar de tranziție, realizând trecerea de la retorica neoclasicistă și anunțând sensibilitatea estetică caracteristică pentru romantism [44, p. 55]. Având ca trăsături distinctive punerea în valoare a vieții interioare și a sentimentelor ca

sursă a valorilor morale, contemplarea melancolică a frumuseții peisajului, care corespunde stării spirituale a eu-lui liric, tendința spre emoțiile depresive, tristețe, frică și obsesia morții, în Franța preromantismul îi are ca reprezentanți pe scriitorii J.-J. Rousseau, D. Diderot, B. de Saint-Pierre, abatele Prévost etc. [ibidem, p. 56].

Tehnic vorbind, romantismul se distanțează de reguli, concentrându-se pe căutarea mișcării, emoției interioare, oferind culorii o valoare aproape simbolică. În Franța, nașterea romantismului coincide cu războaiele napoleoniene (1799-1815), iar pictorii trecuți de partea neoclasicismului, precum Girodet-Trioson, François Gérard și Antoine Gros, se inspiră din evenimentele contemporane lor. Dacă Gros, într-o serie de tablouri dedicate gloriei lui Napoleon, îi oferă culorii o poziție privilegiată prin teatralizarea câmpurilor de luptă, atunci, odată cu Théodore Géricault, viziunea romantică asupra războiului, morții și nebuniei capătă culorile celei mai atroce realități.

Drept exemplu elocvent în acest sens poate servi capodopera lui Géricault (1791-1824) *Pluta Meduzei* (1818-1819), una dintre cele mai surprinzătoare picturi expuse la Muzeul Louvre. Deși considerat ca aparținând romantismului pictural, tabloul reprezintă, cu un realism frapant pentru acea perioadă, întregul tragism al unui naufragiu produs în 1816. După cum era de așteptat, acest derapaj de la principiile *sacre* ale romantismului a cauzat un scandal grandios, soldat cu răsturnări spectaculoase de valori. Și toate acestea într-o epocă de plin romantism! Pe pânza lui Géricault natura este ilustrată ca o forță distrugătoare, și nu generatoare de viață, o forță pe care omul, în așteptarea morții iminente, nu mai este capabil să o domine. În acest cadru, simbolismul cromatic are o valoare extrem de sugestivă: marea, de un verde intens, contrastând cu paloarea personajelor, se dezlănțuie într-o furtună de valuri ce îi devorează pe naufragiații copleșiți de durere și disperare. Vom remarca faptul că, la depărtare de două secole, impactul emoțional al lucrării lui Géricault, datorat gamei de culori utilizate de pictor, rămâne la fel de puternic ca și la prima prezentare în fața publicului.

În această perioadă, la fel și literatura se caracteriza printr-o exploatare recurentă a stilului neoclasic şi printr-o redescoperire a Antichităţii sub un alt unghi decât cel din perioadele anterioare. Fenomenul în cauză s-a manifestat prin imitarea artei antice, bazate pe echilibru, pe explorarea naturii şi pe lecturarea liberă a Antichităţii eline şi latine. Un alt element important al esteticii romantice consta în idealizarea trecutului medieval glorios. De fapt, romantismul a redescoperit Evul Mediu, o dovadă elocventă, în acest sens, fiind prima publicare a *Cântecului lui Roland* (1780). Totodată, în a II-a jumătate a secolului al XVIII-lea atestăm apariţia unui interes sporit pentru peisajele exotice şi descrierea ţărmurilor noi, predilecţia pentru formele iregulare, pentru obscuritate şi stări confuze [100].

Sintetizând cele menţionate mai sus, aderăm la definirea romantismului ca fiind „un ansamblu de mişcări intelectuale şi artistice care, începând cu sfârşitul secolului al XVIII-lea, afirmau predominarea sentimentului asupra raţiunii şi a imaginaţiei asupra analizei critice” [45, p. 82-83]. Această contrapunere a sentimentului împotriva raţiunii se caracterizează prin evadarea în vis, exotism sau trecut, exaltându-se tendinţa spre mister şi fantastic. Romantismul promovează exprimarea liberă a sensibilităţii şi, afirmând cultul eu-lui, se opune idealului clasicist. Contrar clasicismului, romantismul refuză regulile şi convenienţele general acceptate, pentru a proclama libertatea scriitorului în alegerea temelor şi a procedeelor abordate în creația sa. În opoziţie cu scriitorii clasicişti, cei romantici afirmă prioritatea individualismului literar, acordând o importanţă deosebită imaginaţiei, sensibilităţii şi inspiraţiei. Interesându-se de lucruri şi oameni în aspectele lor diverse şi schimbătoare mai degrabă decât de adevărurile generale ale clasicismului, romantismul a extins, în mod considerabil, terenul preocupărilor literare. Romantismul francez, în special, a excelat în toate genurile literare, dar mai ales în cele poetic şi romanesc, care au fost solicitate şi exploatate cu precădere. Astfel, Franţa a oferit literaturii universale o pleiadă de poeţi romantici care posedau, la modul excelent, instrumentele de exprimare a sentimentului singurătăţii, introspecţiei, melancoliei, considerată *boala secolului*, promovând, totodată, o atitudine rebelă, agresivă şi combatantă faţă de lumea interioară, dar şi faţă de cea de dincolo de *tărâmul sufletului* (*trad. noastră*) [100, p. 10].

Deşi portretul eroului romantic tradiţional nu a fost conturat definitiv decât spre anul 1830, unii scriitori din perioada imperială l-au intuit cu mult înainte. Vieţile tumultuoase ale Doamnei de Staël şi Benjamin Constant au adus în scenă adevărate caractere romantice. Anume în acea epocă s-au conturat primele simptome ale *bolii secolului*: angoasa, melancolia, entuziasmul exacerbat. Astfel, pas cu pas, literatura s-a orientat spre *sentimentul dureros al incompletitudinii destinului* (Doamna de Staël), sau, bunăoară, spre sentimentele indecise ale adolescenţei, spre *valul pasiunilor* (F.-R. de Chateaubriand). Firește, în baza acestor evoluții se schimbă și cromatica, atât în artele plastice, cât și în literatură. Astfel, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, literatura, făcând dovada unei vaste varietăţi de aspecte şi particularităţi specifice, extraordinare ale vremii, a promovat stări de spirit subtile, senzuale, ancorate în adâncul sufletelor visătoare ale tinerilor pasionați de lectură. Evident, puternic nuanțate, expresiile cromatice utilizate de scriitorii primei jumătăți de secol erau pe potriva mesajelor încadrate în operele lor: roșul este roșul, aproape roz, al petalelor de trandafir, albastrul este albastrul deschis, aproape alb, al cerului senin, verdele este verdele crud al ierbii abia încolțite etc.

După cum am constatat mai sus, mişcarea romantică nu a apărut în Franţa, apariţia ei aici fiind influenţată de literaturile străine. La începutul secolului, această tendinţă estetică era numită

nordică, adică scoţiană, engleză, celtică, germană. Factorii care au favorizat această influenţă străină au fost războaiele napoleoniene, migrarea masivă a populației, instaurarea Imperiului şi, în fine, apariţia unei conştiinţe europene [ibidem, p. 9-10]. Scriitorii francezi din perioada romantică, precum Chateaubriand sau Stendhal în prima fază a creației sale, erau ei înşişi călători şi diplomaţi. Un factor deloc neglijabil în această evoluţie a fost modernizarea tiparului, ceea ce a contribuit considerabil la răspândirea traducerilor, mai ales după 1830.

Putem, de asemenea, remarca influenţa istorică determinantă a romanelor engleze, care s-a manifestat prin revenirea la valorile naţionale: gustul pentru Evul Mediu, legendele celtice, religioase (Chateaubriand, *Geniul Creştinismului*, 1801). În aşa mod, caracteristicile individualismului au obţinut diverse denumiri pe parcursul secolului: *boală a secolului, val al pasiunilor, spleen, dezgust* etc. [ibidem, p. 10]. În special poezia era cea în care se exprima, prin diverse modalităţi, lipsa de determinare a eu-lui.

Este de menționat faptul că realismul a apărut ca o reacție îndreptată împotriva romantismului, cu toate că aceste două mișcări artistice au coexistat, în Franța, în perioada anilor 1830-1840, iar majoritatea romancierilor realiști consacrați au scris, la începutul carierei literare, opere cu caracter vădit romantic. Este, de exemplu, cazul lui Honoré de Balzac, în romanul *Pielea de șagrin*, sau al lui Stendhal care, prin lucrarea sa *Racine și Shakespeare* și-a cucerit faima de teoretician al romantismului. Calea de la romantism la realism nu a fost ușoară. Influențele reciproce s-au atestat permanent în creația tuturor realiștilor din secolul al XIX-lea. Totuși, realismul s-a impus, treptat, ca tendință în artă, „romantismul fiind condamnat de moderni pentru faptul de a fi căutat frumuseţea în alte spaţii şi vremuri, în timp ce pentru realişti, frumuseţea este în lumea care îi înconjoară” [46, p. 53].

Coexistența și interdependența dintre romantism și realism este ilustrată în numeroase lucrări teoretice, dintre care un loc de cinste îi revine studiului micromonografic *Tranziția în literatură*, citat anterior. În acest studiu, Sergiu Pavlicenco elucidează problema fenomenelor, epocilor și curentelor literare de tranziție, postulând ideea conform căreia trecerea de la un fenomen/curent literar la altul nu are loc brusc, fiind realizată prin intermediul unei punți de legătură, numită *fenomen/curent de tranziție*. Astfel, autorul delimitează trei tipuri de curente literare de tranziție:

- **Curente anticipatoare**, care apar înainte de afirmarea deplină a unui nou sistem, anticipându-l [44, p. 47];
- **Curente recuperatoare**, care apar atunci când un sistem literar este substituit prin altul, însă elementele vechiului sistem nu dispar brusc și definitiv [ibidem, p. 64];

- **Curente recurente**, care reiau, în condiții noi, anumite principii sau caracteristici ale unor mișcări sau curente literare deja cunoscute și afirmate, dar atribuindu-le trăsături inovatoare [ibidem, p. 75].

Și în cazul curentelor elucidate în prezentul subcapitol, trecerea dintre ele este realizată prin intermediul unui curent literar anticipator și al unuia recuperator. Astfel, expertul în teoria literaturii introduce noțiunea de *prerealism*, constatând că un asemenea concept sau termen pare destul de ciudat, la prima vedere, însă are dreptul la existență, din perspectiva succesiunii curentelor literare. Conceptul face referire la realismul din prima jumătate a secolului al XIX-lea, ca reacție de tip avangardist în raport cu romantismul, ceea ce semnifică elementele și tendințele realiste sau prerealiste din cadrul mișcării literare romantice datate cu prima jumătate a secolului al XIX-lea. Totodată, se constată și existența unui concept apropiat după sens de cel de prerealism: *realismul romantic*, acesta constituind o etapă de debut în evoluția realismului din secolul al XIX-lea și se manifestă în creația din prima jumătate a secolului a unor scriitori realiști francezi, precum: Stendhal, H. de Balzac, P. Mérimée, G. Flaubert etc. Realismul romantic este caracterizat prin prezența în operele autorilor a unui număr substanțial de elemente romantice, ceea ce îi determină să fie considerați nu doar realiști, dar și romantici, în același timp. În cazul dat, problema principală constă în dominarea în operele lor a unui singur sistem estetic, fapt ce îi atribuie, totuși, curentului literar realist [ibidem, p. 59].

Sergiu Pavlicenco mai delimitează un curent literar de tranziție, cu caracter recuperator, *postromantismul*, care se referă la fenomenele literare și artistice de natură romantică, atunci când romantismul nu mai reprezintă mișcarea dominantă în literatura universală din secolul al XIX-lea, fiind substituit de realism. Reunind personalități literare, precum B. d'Aurévilly sau V. de l'Isle-Adam, acest curent de tranziție se profilează, totuși, destul de palid pe fundalul realismului și naturalismului francez în ascensiune [ibidem, p. 65].

După această scurtă trecere în revistă a principalelor curente literare care au marcat perioada de tranziție de la romantism la realism, considerăm necesar să elucidăm conceptul propriu-zis de *realism*.

În sensul cel mai frecvent utilizat în prezent, termenul *realism* apare, pentru prima dată, în 1834 în publicația periodică franceză *La revue des deux mondes*. Însă, pentru a fi obiectivi, vom menționa că termenul *realism* a fost lansat pentru prima dată în domeniul filosofiei, acesta denumind o doctrină medievală care susținea că „ideile generale (universale) au o realitate metafizică, în afara individului și a faptelor particulare, prin opoziție cu idealismul, pentru care nimic nu există în afara gândirii" [45, p. 77]. În sens artistic și, implicit, literar, realismul denumește tendința de a reprezenta realitatea așa cum este, fără a încerca o înfrumusețare a ei. Începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea, se definesc semnificațiile conceptului de

*realism*. Astfel, atestăm existența unui *realism etern* [ibidem, p. 77] în sensul raportului permanent dintre artă și realitate, orice artist manifestând tendința de a reflecta realitatea, chiar dacă este vorba despre cea a visurilor sau a simbolurilor.

După o perioadă de existență latentă, puțin vizibilă și confuză, la mijlocul secolului al XIX-lea, în Franța, termenul *realism* a răbufnit în mediul social printr-o lansare fulminantă, odată cu scandalul provocat de expunerea publică, în 1849, a pânzei lui Gustave Courbet (1819-1877) *O înmormântare la Ornans*, aceasta fiind criticată vehement pentru prezentarea aspectelor dure ale vieții, dar și din cauza culorilor prea sumbre, apăsătoare folosite de pictor. Astfel, Emilia Taraburca menționează faptul că, în raport cu mișcarea artistică omonimă, termenul *realism* a început să se cristalizeze în cadrul dezbaterilor provocate de pictura respectivă. Marcând o ruptură cu arta idealizată a romanticilor, Courbet a pledat pentru libertatea în artă care, de acum înainte, putea reprezenta și masele populare, afirmând în acest sens următoarele: „Renegând idealul fals și convențional al Saloanelor, am arborat drapelul realismului, singurul care pune arta în slujba poporului" [apud 50, p. 10]. Cu toate intențiile nobile declarate, Courbet s-a văzut nevoit să se confrunte cu o serie de critici acerbe, fiind acuzat de „diformare idealistă, considerată un sacrilegiu (…), în timp ce *Cioplitorii în piatră* ai lui Courbet sunt calificați drept simple fiziologii concrete" [apud 3, p. 33].

Stările de spirit contradictorii, dezbaterile aprinse din mediul artistic, alimentate de apariția unei pânze picturale ce ieșea din tiparele obișnuite pentru mediul creator al Franței de la mijlocul secolului al XIX-lea, au avut un impact serios asupra procesului de afirmare a curentului realist în toate genurile de artă, inclusiv în literatură. La acea vreme, creatorii de frumos din toate domeniile întrețineau deseori legături de prietenie, participau la reuniuni, dezbateri comune, făceau schimb de opinii, se pronunțau pe marginea unor idei artistice transpuse în viață etc. [52, p. 52-53].

În această ordine de idei, traducătorul și cercetătorul Alexandru George generaliza în prefața sa la ediția în limba română a studiului *Arta franceză a secolului al XVIII-lea*, aparținând fraților Edmond și Jules de Goncourt, cercetători pasionați ai prezentului și trecutului, ai sufletului unor epoci, mari prieteni cu scriitorii realiști din secolul al XIX-lea: „Apropierea scriitorilor de artele plastice, abordarea lor uneori ca o preocupare secundară, interesul critic, frecventarea expozițiilor și galeriilor, cu consecutiva publicare de impresii, formează în literatura franceză o îndelungă și semnificativă tradiție, care își are explicația, desigur, în faptul că nicăieri ca în Franța ultimelor trei secole expozițiile de pictură nu au jucat un rol social și cultural atât de marcant" [apud 27, p. 5]. După această generalizare a raportului creativ dintre pictori și scriitori, dintre operele plastice și cele literare, traducătorul din franceză ține să precizeze și următorul moment: „(…) puțini sunt scriitorii francezi care abordează muzica (…), iar cei care gândesc

problemele muzicale în legătură cu propriile lor creații sunt și mai puțini, în schimb dialogul dintre pictură și literatură se menține neîntrerupt, dincolo de școli și de vremi" [ibidem, p. 5]. [ibidem, p. 75]

În așa mod, se producea o interacțiune și un transfer reciproc al elementelor realiste prezente în diverse genuri artistice. Ca urmare, constatăm o apariție practic concomitentă a mișcării realiste în literatură și în artele plastice, oamenii de creație din ambele domenii influențându-se reciproc, ca rezultat al acestei interrelaționări având de câștigat ambele părți. „Relațiile dintre literatură și pictură sunt atât de numeroase și avantajoase pentru fiecare dintre aceste două arte, încât pare aproape că imposibil (…) de a le concepe în mod separat. Această idee a fost acceptată de comun acord de către teoreticienii clasici, astfel încât au afirmat că pictura este o *poezie tacită*, în timp ce poezia este o *pictură vorbitoare*" (*trad. noastră*) [65, p. 6]. Considerând literatura și pictura ca fiind *arte surori*, cercetătorul român Dan Grigorescu vede, de asemenea, o relație clară între arta cuvântului și arta imaginii, din cele mai străvechi timpuri și până la modernitate [28]. Încă din Antichitate marii filosofi elini au identificat similitudini esențiale între diverse genuri de artă, în special între artele plastice și literatură. În *Ars Poetica*, Horațiu menționa că „pictura este ca și poezia" (din latinescul *ut pictura poesis*), având în vedere faptul că textele artistice se pretează la aceeași interpretare detaliată ca și operele de artă plastică (*trad. noastră*) [65, p. 5]. Prin deducție logică vom afirma că și *citirea* simbolurilor cromatice ar trebui să fie aceeași în ambele genuri de artă. Fără însă a absolutiza.

Facem această remarcă pornind de la adevărul că, de fapt, conceptul care reiese din formula horațiană *ut pictura poesis* nu a fost acceptat de către toți exponenții celor două arte. Astfel, atestăm la fabulistul Jean de La Fontaine următoarea opinie: „Cuvintele și culorile nu sunt lucruri asemănătoare,/Nici ochii nu sunt urechi" (*trad. noastră*) [apud 65, p. 6]. Iar două secole mai târziu, pictorul Henri Matisse exprima același gând de o manieră și mai tranșantă: „Cine vrea să se dedice picturii, trebuie să înceapă prin a-și tăia limba" (*trad. noastră*) [ibidem, p. 6]. Conștient de caracterul discutabil al formulei *ut pictura poesis*, cercetătorul Daniel Bergez o explica și o justifica în felul următor: „Bineînțeles, prin această tensiune dialectică între vorbire și tăcere, vizibil și lizibil, fiecare artă reprezintă pentru cealaltă un profund stimulent creator" (*trad. noastră*) [65, p. 6].

Din conceptul *ut pictura poesis* derivă ideea *corespondenței artelor* care începe să cucerească teren după epoca renascentistă, luând amploare în secolul al XIX-lea, la care ne referim expres în prezenta lucrare. Ca exemplu al corespondenței artelor poate servi simbolismul lui Charles Baudelaire, acestuia chiar aparținându-i un sonet cu titlul *Corespondențe*. Procedeul sinesteziei este un pas important spre *dezlegarea* (vorba lui Gabriel Liiceanu) simbolurilor cromatice, acest procedeu materializându-se plenar și în sonetul lui Arthur Rimbaud intitulat

*Vocale*. Astfel, poetul înzestrează fiecare vocală cu câte un element cromatic, sensul simbolic al acestora fiind susținut de lucruri și senzații, în egală măsură.

Este sugestiv, în sensul dialogului permanent dintre arte, exemplul prieteniei dintre Balzac și Daumier, relația dintre cei doi mari artiști realiști soldându-se cu armonizarea unor principii de creație, transpuse de către ambii în operele lor. Cercetătoarea Cristina Vasiliu menționează în acest sens: „Ca și Balzac, Daumier consideră că toate fenomenele sociale se află într-o strânsă interdependență și nu pot fi izolate de ansamblul societății (…). Ca și Balzac, el analizează societatea ca psiholog și socotește că fiecare individ poate fi explicat prin aspectul său fizic și prin mediul în care trăiește" [52, p. 54].

Similitudinile de gândire, viziuni și abordări ale vieții, care caracterizau relația de prietenie dintre Balzac și Daumier, pot fi extrapolate asupra întregii istorii a colaborării strânse dintre cele două *arte surori,* dialogul dintre ele având un precedent multisecular. Nu putea fi o excepție nici secolul al XIX-lea, în special mijlocul acestuia, când apare și se înfiripă curentul realist, fenomenul sincronizându-se perfect în cele două domenii ale creației artistice. La fel ca și literatura de sorginte realistă, realismul pictural își consacră operele vieții și societății. Împărtășind o inspirație și o pasiune comune, scriitorii și artiștii plastici își propun un scop ambițios: prezentarea realității așa cum este ea, fără artificii.

În opinia lui Courbet, „esența realismului este negarea idealului și a tot ce urmează de aici. Prin aceasta se ajunge din plin la emanciparea rațiunii, la emanciparea individului și, în cele din urmă, la democrație" [apud 45, p. 79]. Realismul lui Courbet marchează o adevărată revoluție în artă și proclamă un ideal artistic strâns legat de viața obișnuită: „… un artist trebuie să picteze doar ceea ce sesizează ochiul său din realitatea înconjurătoare. N-am pictat îngeri pentru că nu i-am văzut niciodată" [52, p. 52]. Pictorul își conștientiza clar misiunea care consta în a exprima moravurile, ideile, aspectul epocii sale (*trad. noastră*) [158], punând, în paralel, accentul pe propria sa individualitate. Sentința categorică privind negarea idealului ca bază a realismului i-a adus lui Courbet faima de revoluționar intransigent în artă, ceea ce nu putea să nu suscite critici vehemente și scandaluri zgomotoase. Influențat de Delacroix, Géricault și Constable, prieten bun cu Baudelaire și, nu în ultimul rând, sprijinit de un numeros grup de artiști ai cuvântului, apologetul realismului a depășit, prin neglijare absolută, etichetările, avansând ferm spre al său *Manifest al realismului.*

Artistul plastic Auguste Rodin (1840-1917) spunea cu referitnță la principiul de temelie al realismului: „De fapt, nu există nici stil, și nici colorit armonios; există doar o singură frumusețe – cea a adevărului care răzbește din opera artistică" (*trad. noastră*) [apud 145, p. 13]. La depărtare de un secol, criticul de artă N. N. Volkov, apologet și el al realismului, îl

completează pe Rodin: „Coloritul care nu ajută la întruchiparea realității întotdeauna este, sub aspect artistic, un fals” [ibidem, p. 13].

În acest context, ținem să specificăm următorul moment: deși artiștii realiști se conduc de aceleași principii, își propun obiective comune și își conștientizează în același mod misiunea, fiecare dintre ei își păstrează și își cultivă stilul personal irepetabil și definitoriu pentru întreaga sa creație. Drept ilustrare a acestei afirmații poate servi, pe de o parte, tabloul *Păstoriță cu turma sa*, semnat de Millet, care prezintă cadrul rural în culori șterse, nuanțate de un aer nostalgic discret, și, pe de altă parte, pânza *Om rănit*, semnată de Courbet, care utilizează culori sumbre și violente, totodată, deseori în contrast, precum roșul/negrul/nuanțele palide.

În opoziție cu tablourile semnate de Millet, care scot în prim-plan condiția proletariatului rural, pânza *Parchetarii* semnată de Gustave Caillebotte (1848-1894) prezintă lucrul muncitorilor la oraș, fiind una dintre primele opere de artă plastică ce abordează tematica dată. Cu toate acestea, ceea ce constituie un punct comun al creației celor doi artiști plastici, este utilizarea cu preponderență a culorilor sumbre, șterse, care ilustrează, deosebit de sugestiv și obiectiv, realitatea cotidiană rurală și urbană sub aspectele sale mai puțin agreabile.

Edouard Manet (1832-1883), un alt celebru plastician francez, propune o metodă de creație diferită de alți pictori realiști. El ia drept punct de pornire arta renascentistă, dar se distanțează de aceasta, în special prin sinceritatea sensului și a fundalului, mai puțin prin perfecțiunea formei. La fel ca și în creația lui Courbet, angajamentul politic reprezintă un element esențial al creației lui Manet. De exemplu, prin tabloul său *Execuția lui Maximilian* (1868-1869) el face aluzie la personalitatea lui Napoleon al III-lea, care îi va cenzura opera și îi va interzice prezentarea. Scandalurile au vizat și o altă pânză a sa, *Olympia* (1863), de această dată din cauza prezentării în manieră realistă a unei curtezane, Manet punând accentul pe nuditatea pură, fără alte subînțelesuri sau alegorii (*trad. noastră*) [171].

Concluzia care se impune după această succintă analiză a câtorva stiluri inedite de creație picturală realistă se referă la prezența evidentă a unui transfer de elemente din curentele precursoare (clasicist, renascentist, romantic etc.). Vom preciza cu anticipație că un fenomen similar se atestă frecvent și în romanele realiste analizate în prezenta teză, fapt care confirmă, o dată în plus, justețea tezei privind inexistența unor curente de creație în stare pură. Răspunzând unor principii de creație apropiate propriilor viziuni și idei, marii artiști nu evită să ia din moștenirea artistică de până la ei tot ce rămâne a fi valoare în orice timpuri.

Afirmația este valabilă și în privința aspectului cromatic care ne preocupă în mod deosebit în prezenta cercetare. Chiar și la o analiză vizuală superficială observăm că majoritatea pictorilor realiști utilizează culori naturale, în afara curentelor artistice, având la bază opoziția alb-negru cu toate nuanțele și semitonurile specifice acestora, pe alocuri contrastate de prezența

roșului. În acest context, se impune paralela dintre artele plastice și literatura realistă care, de asemenea, este profund marcată de dominația triadei cromatice alb – negru – roșu.

Revenind la domeniul literaturii vom menționa că aici, la fel ca în pictură, partizanii realismului, în confruntarea lor cu oponenții, s-au organizat și solidarizat. Astfel, în anul 1856 apare revista *Le Réalisme*, avându-l ca editor pe E. Duranty, iar un an mai târziu J. Champfleury (ulterior considerat primul teoretician al realismului) plasează în paginile ei ciclul de articole cu acelaşi generic – *Le Réalisme.* Articolele sale susțin maniera de creație a lui Courbet, invitând artiștii să colecteze și să înregistreze datele *banalității cotidiene,* asemenea unui stenograf [50, p. 10]. În contextul respectiv, revista *Le Réalisme* promovează ideea, conform căreia „realismul impune o redare exactă, completă, sinceră a mediului social, a epocii în care trăim, întrucât o asemenea orientare a investigațiilor este justificată de rațiune, de cerințele intelectuale și de interesul public, fiind liberă de minciună și de orice șarlatanie (...). Modalitatea de redare trebuie să fie cât mai simplă, pentru ca toți să o poată înțelege" [apud 45, p. 79]. Așadar, scriitorii realiști își propun drept scop prezentarea omului prin prisma aspectului social cel mai vizibil, cel mai comprehensibil și cel mai variat. Totodată, ei analizează reprezentarea problemelor referitoare la viața unui număr foarte mare de oameni, probleme ancorate plenar în domeniul instinctelor, pasiunilor și dorințelor. Prin urmare, scopul realismului plasat în fața scriitorului se caracterizează prin mai multe aspecte – filosofic, practic, util, însă nicidecum distractiv.

Champfleury afirma că, „pentru un romancier impersonal, idealul e să devină un proteu, schimbător, multiform, victimă și, în același timp, călău, judecător și acuzat, care să poată deține, pe rând, rolul preotului și al magistratului, sau să ia sabia soldatului, plugul țăranului, să adopte naivitatea poporului, prostia micului burghez" [ibidem, p. 80].

După apariția unei platforme mediatice axate pe problematica realistă, procesul de teoretizare a curentului se amplifică, astfel încât în 1857 termenul *realism* este deja utilizat în procesul judiciar intentat lui Charles Baudelaire cu acuzația de lipsă de moralitate şi de bun-simţ. În plus, în același an, după publicarea romanului *Doamna Bovary*, Gustave Flaubert și redactorul jurnalului unde apăruse opera au fost dați în judecată „pentru prejudicii aduse moralei publice și religiei" (*trad. noastră*) [100, p. 458], acuzatorii motivând că moravurile ușuratice ale Emmei Bovary nu reprezintă un exemplu demn de urmat pentru cititori. Prin prisma principiilor morale ale timpului, probabil, a existat o doză de adevăr în acuzațiile ce i s-au adus lui Flaubert. Însă, chiar și pentru acea vreme, abaterile romancierului de la principiile morale puteau fi înțelese și iertate. Să ne amintim ce spunea scriitorul englez Somerset Maugham referitor la valoarea unui artist: „În domeniul creației interesul principal îl suscită personalitatea artistului; dacă aceasta este inedită, atunci sunt dispus să-i iert o mie de greșeli" (*trad. noastră*) [147, p. 3].

De altfel, ideile realismului literar erau deja concretizate în romanele lui Balzac care afirma: „Scriitorul trebuie să fie familiarizat cu toate efectele, cu toate naturile. El este obligat să aibă în interiorul său nu ştiu ce fel de oglindă concentrică, conformă propriei fantezii, în care să se reflecte Universul” [apud 45, p. 77]. Sau: „Romancierul va trebui să zugrăvească societatea franceză așa cum este ea, fără să caute s-o idealizeze, ci într-un spirit de obiectivitate cât de perfect posibil și indiferent față de protestele publicului, înspăimântat că se vede zugrăvit pe sine” [ibidem, p. 77]. Acad. Mihai Cimpoi caracterizează în felul următor perioada afirmării realismului către mijlocul secolului al XIX-lea: „(…) proza franceză, prin Mérimée și Balzac, se punea sub semnul aspirației spre un maximum de istorie; realism însemna atunci observație, document, mărturisire sinceră, studiu social și psihologic. Din rațiuni polemice, formula realistă implica, în primul rând, precizie și concizie, coborâre în sfera cotidianului, libertatea și degajarea narațiunii (…)” [3, p. 49-50].

Obiectivismul și veridicitatea realismului sunt menționate și în *Roșu și Negru*, operă în care Stendhal compară romanul cu o oglindă: „(...) un roman e ca o oglindă purtată de-a lungul unui drum bătut de multă lume. El va răsfrânge în ochi când seninul cerului albastru, când noroiul mocirlelor din cale. Iar pe cel ce poartă povara oglinzii în spate îl veți învinovăți că e imoral!” [157, p. 315-316].

Termenul *curent realist* se prezintă ca o modalitate potrivită pentru a încadra literatura scrisă între anii 1850 şi 1870. Aspectul său cel mai semnificativ se bazează pe cercetarea *efectului realului* în romane (*trad. noastră*) [61]. Astfel, scriitorii realişti vor stabili un nou raport între literatură, pe de o parte, şi realul natural, realul istoric şi realul social, pe de altă parte. Ei se declară extenuaţi de „minciunile” romantice, de iluziile pe care romantismul le-a adus în istoria politică și, implicit, de modalitățile stilistice (cromatica fiind una dintre ele) utilizate în promovarea acestora. Realiștii se orientează spre abordarea multiaspectuală a vieții, pentru ei nu mai există subiecte nobile şi subiecte umile. Dacă vizează viața omului, toate sunt la fel de interesante pentru artist și merită a fi abordate, indiferent de domeniul în care activează acesta. În plus, scriitorii realişti creditează ideea că frumosul modern poate fi şi trebuie să fie extras din viaţa cotidiană, domestică, din circumstanţele sociale.

În opinia teoreticianului Klaus Heitmann, realismul literar, încă de la prima apariție a termenului în revista *Mercure de France* din 1826, subînțelege *la littérature du vrai*. Pentru istoria literaturii, el desemnează, în calitate de noțiune cu rădăcini puternice în Franța, atitudinea față de realitate, caracteristică pentru romanele lui Balzac, Flaubert sau Stendhal în perioada tardivă a creației lor [apud 45, p. 78]. Manifestând o opoziție față de esteticul clasicist, care avea drept obiectiv descrierea naturii doar în aspectele sale frumoase, esteticul realist își propune surprinderea întregii realități, chiar și a celei abjecte. În acest context, dacă e să ne referim la

obiectul nostru de studiu, se impune și o altă abordare a culorii și simbolisticii ei, care, de acum încolo, sunt chemate să servească nu spoielii decorative, cum se întâmpla adeseori în cazul romantismului, ci redării cât mai convingătoare a adevărului gol-goluț, fără zorzoane și artificii sterile. În așa mod, în realism se proclamă ca fiind demne pentru abordare literară domenii ale vieții morale și sociale, considerate, până atunci, drept tabu sau ca fiind lipsite de noblețe [ibidem, p.78].

Principala caracteristică a literaturii realiste este prezentarea omului în propriul său context, determinat de interdependențele sociale, politice și economice ale epocii sale, care constituie, totodată, condițiile de bază pentru felul său de a fi și de a acționa. În plus, reprezentarea acestui context devine tot mai importantă față de prim-planul narațiunii. Cercetarea condiționării economico-sociale a vieții omului obține, în romanele din epoca realistă, o asemenea pondere, încât, pentru a le caracteriza, a fost introdusă o nouă formulă noțională: *écriture de la socialité* [ibidem, p. 78], care vizează sociologizarea domeniului narativ.

În calitate de linie filosofică, realismul şi-a propus conceptul de *mimesis*, iniţiat încă de Aristotel, care postula ideea, cum că arta trebuie să fie o imitaţie a naturii, a realităţii. În consecință, drept tehnică narativă scriitorii realişti utilizau frecvent ancheta, astfel reușind să obțină niște informații veridice, de la sursă.

Totuşi, nu trebuie să neglijăm, sub aspect istoric, maniera contradictorie a practicii literare realiste. De exemplu, Honoré de Balzac, la începutul carierei sale literare, s-a lăsat atras de elementele mitologice ale literaturii realului şi, ca rezultat, şi-a propus să creeze o *Comedie Umană*, după modelul epopeilor homeriene *Iliada* şi *Odiseea*. În ceea ce îl priveşte pe Stendhal, scriitor care se identifică tranşant cu ironia distanţată, vom menţiona că numeroşi critici l-au plasat pe acesta pe puntea de trecere de la romantism la realism, și nu fără motive argumentate. În schimb Gustave Flaubert este cel care a utilizat pe larg în operele sale tehnica literară cea mai imparţială şi, prin urmare, cea mai realistă. Anume Flaubert fundamentează principiul imparţialităţii, ca fiind definitoriu pentru realismul tuturor genurilor de artă. Deloc întâmplător unul dintre avocații imperiali în cadrul procesului intentat autorului romanului *Doamna Bovary* punea în capul lungii liste de acuzații următorul fapt, pe care îl considera ca fiind cel mai grav: „Autorul nu și-a propus să studieze cutare sau cutare sistem filosofic, adevărat sau fals, ci să facă pictură de gen. Și veți vedea ce fel de tablouri a pictat!!!" [apud 151, p. 5]. Așadar, cel mai mare „păcat" al lui Flaubert era, în viziunea acuzatorilor săi, anume principiul realist de redare a vieții, din care a rezultat acea extraordinară *pictură de gen,* romanul *Doamna Bovary,* și pentru care a fost, este și va fi mereu apreciat ca exponent de marcă al realismului în artă. Timpul a arătat că *tabloul* pictat de Flaubert, care l-a oripilat pe străjerul ordinii publice (altfel nu punea la capătul

frazei tocmai trei semne de exclamare) în acel proces judiciar de tristă pomină, s-a dovedit a fi nu un cusur, ci un avantaj forte în favoarea curentului realist și a genialului său promotor.

Este de menționat faptul că Flaubert se prezintă ca inovator nu doar din perspectiva caracterului impersonal al operei sale, ci și din cea a utilizării tehnicii *focalizării interne*. În această ordine de idei, în opinia Tatianei Ciocoi, „în romanul *Madame Bovary*, în special în descrierile personajului central, se conțin elemente clare a ceea ce, în secolul XX, se va numi în teoria literaturii *tehnica focalizării interne*, utilizată frecvent pentru a garanta veridicitatea personajelor, relevându-se astfel angoasa acestora în legătură cu imposibilitatea de a opera o distincţie între adevăr şi falsitate" [166]. Este tocmai cazul doamnei Bovary, rătăcită între vis și realitate, aspirații și realizări, adică, în ultimă instanță, între adevăr şi falsitate. „Prezentată de Flaubert ca o naraţiune gestionată de tehnica focalizării interne (…) aceasta şi-a opacizat semnificaţia pe măsură ce naratorul a devenit un simplu punct de observaţie, complet impersonal, un monitor ce fixează imagini neutre şi inexpresive" [ibidem]. Astfel, cercetătoarea, axată în activitatea sa științifică în special pe fenomenul postmodernismului, pune în evidență faptul că tehnica focalizării interne, utilizată pe larg în operele scriitorilor din secolele XX-XXI, își are originile în literatura realistă din secolul al XIX-lea. Însă, de acum înainte, „tehnica focalizării interne nu consimte descrierea personajului focalizant, acesta rămânând îndepărtat şi necunoscut pentru cititor, o terţă persoană despre care nu cunoaştem nimic altceva afară de nume" [ibidem].

(În consens absolut cu afirmațiile Tatianei Ciocoi sunt constatările acad. Mihai Cimpoi din studiul său consacrat lui Radu Petrescu, unul dintre precursorii școlii postmoderniste românești: „(…) s-a dorit un flaubertian, un artist – adică – pentru care o frază valorează mai mult decât conturarea unui personaj și pentru care problema fundamentală este stilul (…)" [4, p. 100]. Pentru Radu Petrescu, concluzionează Mihai Cimpoi, „modelul de stil flaubertian este, eminamente, un model de perfecțiune" [ibidem, p. 100]. Așadar, marile capodopere ale literaturii nu recunosc hotarele timpului și nici rigorile teoretice ale artelor, ci doar talentul, iar în cazurile rarisime, cum este cel al lui Flaubert, genialitatea autorilor.)

Menţionam mai sus că scriitorii realişti abordează complexitatea procedeului numit *mimesis*. Însă ei nu se opresc aici, fiind convinşi că lumea este comprehensivă, deci istoria, natura pot fi explicate prin intermediul literaturii. Pentru scriitorii realişti personajele sunt accesibile şi abordabile, ei insistând că biografia le-ar putea oferi o direcţie coerentă. În acest context, romanul este desemnat drept structură de creație capabilă să reflecte complexitatea personajelor şi, evident, a istoriei. Cercetătoarea Elena Prus afirmă, în acest sens: „Noua realitate, sub semnul ştiinţei, cere o nouă poziţionare şi definire a genurilor. Pe parcursul

secolului al XIX-lea romanul înlocuieşte tragedia şi domină spaţiul literar, devenind expresie privilegiată a sensibilităţii moderne" [46, p. 49].

O altă tehnică realistă ar fi descrierea minuţioasă a peisajelor, personajelor, obiectelor, această descriere având drept scop redarea mai sugestivă a istoriei, a destinului unui erou. Biografia personajului garantează şi permite localizarea sa spaţio-temporală. Identitatea personajului iese la iveală în raport cu mediul său social, iar acţiunile sale sunt mereu motivate. Deci, necesitatea realului comportă posibilitatea de a stabili o estetică şi o tehnică pluriaspectuală.

Redutabilii cunoscători ai literaturii franceze din secolul al XIX-lea, André Lagarde și Laurent Michard, susțineau că realismul poate exprima şi reflecta realitatea, dar nu reuşeşte decât foarte aproximativ să creeze iluzia acestei realităţi (*trad. noastră*) [100, p. 304]. Ar fi însă greșit să afirmăm că nu încearcă și nu tinde spre acest lucru. Scriitorii, care se afirmă ca realişti, se înscriu, în mod conştient, într-o dublă direcţie: pe de o parte, este universul lui Balzac, pe de alta – realismul psihologic al lui Stendhal. Însuşi Flaubert în *Doamna Bovary* va fi criticul necruțător al romantismului. Primii doi romancieri canonizaţi drept realişti – Balzac şi Stendhal – sufereau de aceeaşi ambiţie: de a deveni celebri cu orice preț, de a-şi materializa geniul. Au reușit cu brio, chiar dacă Stendhal debutează în calitate de romancier la vârsta tardivă de 44 de ani, astfel realizând doar o mică parte din ceea ce ar fi putut să lase posterității în cazul unei perioade de creație activă mai îndelungată. Iar Balzac, propunându-și să compună o operă monumentală – *Comedia Umană, un edificiu coerent şi bine structurat*, rod al unor ambiţii nemăsurate, a scris atât de mult, încât a lăsat în urmă un noian de opere nefinalizate (*trad. noastră*) [idem, p. 305].

Realismul francez şi-a propus drept scop să prezinte realitatea non-idealizată, cu toate eventualele sale mizerii, cu momentele sale dezagreabile, compromițătoare pentru ființa umană care, ca urmare, își pierde ireversibil aureola sacrală, îngrijită cu atâta zel de către adepții romantismului. „Nu mai există subiecte frumoase sau urâte, doar subiecte *adevărate*. (...) Modernitatea operelor realiste şi naturaliste constă în recunoaşterea frumosului în orice" [46, p. 53-54].

Lumea așa cum este, nealterată, îi interesează, în exclusivitate, pe romancierii realişti, ceea ce explică de ce realismul, în raport cu romantismul, apare ca o ruptură dureroasă a liniei de creație şi ca un protest vehement. Sensibilității subiective și imaginației li se opune conștiința lucidă. În acest context, Gaëtan Picon susține că „realismul se definește prin grija de a descoperi, de a revela o realitate, pe care romantismul a evitat-o sau a travestit-o. Cuvântul său de ordine e cel al științei: a vedea clar" [apud 45, p. 77-78]. Credo-ul realist pune în valoare o anumită *estetică a urâtului* luat direct din viață și doar arareori întâlnim, la unii scriitori din pleiada respectivă (de exemplu, la Prosper Mérimée), ideea întoarcerii la imaginaţie şi la ficţiune.

Conceptul de *mimesis* este crucial în realism, însă, chiar dacă scriitorul încearcă să imită natura, realitatea, el nu o copiază mecanic, ci o transfigurează, o transformă într-un efect al realului, inclusiv prin exploatarea simbolismului cromatic. Scriitorii realiști observă omul în mediul său natural, social și istoric, portretul și descrierea lui bazându-se pe reflecția morală și analiza psihologică. Elementul tragic este inerent în operele realiste; rare sunt romanele realiste cu sfârşit fericit. Chiar dacă tragicul nu este întotdeauna într-atât de evident, el este, totuşi, mereu prezent, în mod latent, în operele realiste.

Philippe van Tieghem în lucrarea sa *Marile doctrine în Franța* (1972) pune în evidență viziunea lui Balzac referitoare la romanul realist, conform căreia acesta își propune drept scop să se distanțeze de cele două „defecte" ale romanului romantic care, începând cu anul 1831, deveniseră izbitoare. Este vorba despre abuzul de melancolii languroase, după moda din 1820, și de exagerări colorate, după moda din 1830. Referința punctuală a lui Balzac la modul abuziv de utilizare a culorii de către romantici este relevantă pentru abordarea cromaticii de către scriitorii realiști: într-o operă literară nu trebuie să existe culoare de dragul decorului, orice element cromatic utilizat de scriitor trebuie să posede sensul și semnificația sa. Astfel, scriitorul înaintează viziunea revenirii romanului realist la literatura *onestă* a strămoșilor, ceea ce va contribui la reintrarea literaturii franceze pe făgașul său tradițional. Deci, societatea franceză va fi ilustrată în modul cel mai obiectiv posibil, lipsit de orice idealizări și indiferent de atitudinea ostilă a publicului (*trad. noastră*) [apud 100, p. 305-306].

Scopul romanului, în viziunea lui Balzac, este foarte asemănător cu acel al istoriei în concepția lui Voltaire și a lui Michelet. Propunându-și o descriere a istoriei moravurilor epocii sale, romancierul, departe de a fi un spirit imaginativ care caută să recompună realitatea, nu este decât secretarul istoriografului pe nume *societatea*. În acest context, Balzac nota: „Inventariind viciile și virtuțile, adunând diferite aspecte sentimentale, zugrăvind caracterele, alegând evenimentele principale ale societății, alcătuind tipuri din unirea la un loc a trăsăturilor mai multor caractere omogene, poate voi ajunge să scriu istoria omisă de atâția istorici, adică istoria moravurilor" [apud 45, pag. 79]. Astfel, adevăratul romancier realist trebuie să-și asume misiunea de a fi simultan și pictor, și istoric, și filosof, și artist, și moralist. „Formă suplă, romanul este un gen deschis tuturor experienţelor umane şi modalităţilor de relatare, care exploatează diverse procedee. Se proclamă, în sfârşit, libertatea de a aborda orice subiect. În afară de afişarea a ceea ce a fost până acum refulat, există o voinţă de a cunoaşte şi de a estetiza realitatea în toate aspectele sale: poporul şi clasa muncitoare, mizeriile şi viciile, prostia şi mârşăvia, fiziologia şi sexualitatea, banii şi escrocheriile etc." [46, p. 52-53].

Așadar, luând în cont cele menționate în prezentul subcapitol, ajungem la concluzia că epoca realismului francez, în pofida caracterului său controversat, reprezintă o perioadă extrem

de fertilă și propice pentru dezvoltarea literaturii și a artelor plastice, aflate într-un *dialog* continuu și benefic pentru ambii *interlocutori.* Epoca realismului francez este o deschizătoare de căi inedite și inovatoare pentru următoarele ere artistice. Și nu doar prin genul de tematică abordată, prin sursele de inspirație și prin mesajul adresat cititorului, ci și prin utilizarea unor tehnici de lucru de tip nou, oferite de arsenalul creației artistice realiste.

În subcapitolele ce urmează ne vom referi expres la faptul utilizării de către romancierii realiști francezi a cromaticii, în calitatea acesteia de important instrument stilistic de redare a vieții așa cum este. În literatură, la fel cum s-a întâmplat și în domeniul artelor plastice, acest instrument a suportat metamorfoze vizibile. Și nu ne referim la adoptarea unei alte palete de culori, ceea ce ar fi fost imposibil. Schimbarea vizează modul de distribuție a culorilor din paleta tradițională în esențiale și secundare, în tonuri și semitornuri, în relevante și nerelevante ca funcție, vector, simbol. De aici și noile modalități de aplicare a potențialului expresiv al culorilor, dictate de principiile dialectice ale abordării elementelor cromatice prin prisma polisemiei, unității și luptei contrariilor, impactului asupra sferei cognitiv-emoționale a cititorului și, în special, de explorarea în profunzime de către scriitorii incluși în prezenta cercetare a vastului univers semantic al culorii.

### 2.2. Impactul biografiei romancierilor realiști francezi asupra elementelor cromatice utilizate în operele lor literare

Culoarea este un fenomen omniprezent atât în natura înconjurătoare, cât și în mediul uman, generând o multitudine de sentimente, emoții, trăiri. Fiecare culoare spectrală, dar și fiecare dintre numeroasele nuanțe ale acesteia, acționează asupra psihicului uman într-un anume mod, impactul rezultat din această conexiune fiind, de fiecare dată, altul, diferit de la om la om, de la o stare situațională a acestuia la alta. Este firesc, deci, ca oamenii de creație, a căror miză (țintă) primordială este tocmai sfera psihoemoțională a consumatorului de frumos, să apeleze la culoare, cu multiplele sale valori simbolice, pentru a facilita înțelegerea de către acesta a propriilor mesaje artistice, pentru a-și deschide în fața lui lumea interioară și, implicit, pentru a-l face părtaș la trăirile sale.

Rolul elementelor cromatice în implementarea strategiei de transmitere a ideii principale a unei opere literare și utilizarea lor activă în transmiterea informațiilor pe plan asociativ-simbolic consună, de cele mai dese ori, cu trăsăturile genurilor psihologice de proză artistică, servind drept instrumente de realizare a intenției autorului de a concentra atenția cititorului asupra lumii interioare a personajului, reflectând motivația psihologică a celor întâmplate.

Astfel, materialele studiului efectuat confirmă importanța elementelor cromatice din romanele realiste franceze în calitate de structuri intrinsece ale semanticii generale a textului

literar în proză. Strategiile autorilor, identificate pentru utilizarea elementelor cromatice, demonstrează faptul că potențialul semanic al culorilor este activat atunci când se intenționează conturarea imaginii vizuale a celor descrise (primul grup de strategii), când sunt vizate cunoștințele stereotipice ale perceptorului (al doilea grup de strategii) și, în mod special, atunci când este îmbogățită structura informațională a întregului text cu un simbolism cromatic inedit (al treilea grup de strategii) (strategiile în cauză vor fi abordate detaliat în subcapitolul 2.3.).

Pentru interpretarea precisă și profundă a aspectului asociativ-simbolic al elementelor cromatice utilizate în operele supuse prezentului studiu este esențială analiza punctuală a biografiilor de viață și a creației autorilor, acest fapt fiind cu atât mai motivat, cu cât mediul fizic și spiritual în care au văzut lumina zilei și au crescut, formându-se ca personalități, a avut un impact puternic, chiar decisiv, asupra gândirii lor filosofice, principiilor literare abordate, operei, în ansamblu, – ca subiecte, concept artistic, stil, manieră de scriere. În favoarea unei atare abordări vine și opinia lui Gabriel Liiceanu care afirmă: „Dezlegarea abstractă a simbolului se află deja în conștiința creatorului său și conceptul nu face decât să-și afle debușeul într-o lume a imaginii, a perceptivului și intuitivului” [38, p. 7]. Și cercetătorul Ion Guțu prezintă argumente în favoarea abordării biografiei autorilor sub aspectul cristalizării unor simboluri cromatice edificatoare ca mesaj artistic: „(…) unele cuvinte-simbol reușesc să atingă culmea potenței lor funcționale, atunci când (…) implică variate subtilități biografice, devin concentru estetico-afectiv și au valoare de dominantă supratextuală. Aceste puține cuvinte-simbol reprezintă cartea de vizită a autorului” [160, p. 17-18].

Exemplele selectate din câteva opere atribuite realismului francez al secolului al XIX-lea vin să argumenteze afirmațiile de mai sus.

Astfel, prin romanul ***Femeia de treizeci de ani***, **Honoré de Balzac**, după o perioadă de frământări intense, soldate adeseori cu eșecuri dureroase, își definește clar genul literar în care va persevera. A lăsat în urmă încercarea eșuată de a se afirma pe Olimpul creației cu tragedia în versuri *Cromwell* (1821), debutul său demonstrând totala inadvertență a caracterului și talentului de care dădea dovadă cu forma poetică și, implicit, cu subiectele istorice. A urmat o perioadă de căutări, după care decide să abordeze un alt gen literar, și anume romanul. Anume acest gen i-a permis să-și materializeze viziunile și talentul. Pasiunea sa pentru roman s-a soldat cu un proiect grandios, nemaiîntâlnit până la acea vreme în lumea literară. Este vorba despre *Comedia Umană*, „care rezumă o umanitate întreagă, fiind o reuşită inegalabilă” [46, p. 34-35]. Balzac prezintă în acest corpus solid câteva mii de personaje diferite, „cele mai expresive caracterizându-se prin intensitatea pasiunii care le domină. Personajele de prim-plan sunt revoltaţii, în afara legii, vehicule care traversează, în mare viteză şi cu violenţă din sus în jos sau invers, etajele ierarhiei sociale ale *Comediei Umane*. Dinamismul extraordinar generează mitul energiei vitale.” [ibidem,

p. 56]. Este remarcabil faptul că unul dintre cei mai redutabili reprezentanți ai romantismului, Victor Hugo, a rămas fascinat de grandiosul proiect literar al lui Balzac-realistul. Cu referire la *Comedia Umană* Victor Hugo scria: „Balzac era unul dintre primii printre cei mai mari, unul dintre cei mai străluciți printre cei mai buni. Toate cărțile sale formează o singură carte, o carte vie, luminoasă, profundă, în care vezi mișcându-se (…) întreaga noastră civilizație contemporană; o carte minunată pe care prozatorul a intitulat-o *comedie* și pe care ar fi putut s-o numească *istorie*, o carte care ia toate formele și toate stilurile (…), o carte care este observația și imaginația; autorul acestei opere imense și stranii este din neamul puternic al scriitorilor revoluționari" [apud 8, p. 179].

Revenind la romanul *Femeia de treizeci de ani*, vom menționa că este unul dintre primele sale proiecte literare romanești, inclus ulterior în *Comedia Umană*. A început să-l scrie în 1829, iar apariția editorială datează cu 1842. Este, deci, un roman muncit din greu și din acest motiv a ținut la el în mod deosebit. Cu această perioadă de frământări și căutări consună întru totul și spectrul amplu de elemente cromatice utilizate în paginile romanului.

Este sugestiv faptul că în această lucrare sub aspect cantitativ predomină albul (42 ex.) (Figura 2.1.), ceea ce nu este o întâmplare, Balzac fiind, la acea vreme, plin de speranțe și satisfacție creativă, după ce, ani de-a rândul, a rătăcit pe făgașe literare străine spiritului său. Culoarea albă dintotdeauna a simbolizat încrederea în viitor și în forțele proprii, speranța în succes, Balzac-scriitorul fiind un exemplu viu în acest sens. Romancierul folosește culoarea albă în contrast cu alte culori, astfel sporind încărcătura emoțională a textului: „Ochii de foc (…) se conturau ca două ovale albe între două linii negre" [149, p. 11]; „Soarele de la tropice îi înfrumusețase fața albă cu o culoare neagră, de o nuanță minunată (…)" [ibidem, p. 118].

Culoarea albă îl ajută pe Balzac să-și exprime atitudinea față de unele fenomene sociale ale vremii, cum ar fi, de exemplu, saloanele pariziene, foarte populare în mediul elitar. Ședințele acestora erau o atracție în special pentru reprezentantele sexului frumos. Anume prin utilizarea cromaticii în contrast Balzac definește cu exactitate, referindu-se la prezențele feminine, rolul, de fapt, al acestor reuniuni mondene: „Toate aceste obrazuri albe și trandafirii nu caută atât plăcerea, cât distracțiile" [ibidem, p. 68]. În susținerea acestui exemplu vine și cercetătoarea Elena Prus care, după o analiză minuțioasă a vieții pariziene din secolul al XIX-lea, realizată prin prisma romanelor realiste, ajunge la următoarea concluzie: „Pariziana este simbolul acestei societăţi aparent frivole şi voit picante, pragmatice şi ambiţioase, a cărei viaţă pare facilă şi plină de aventuri" [46, p. 74].

Pe de altă parte, o frecvență aproape la fel de înaltă o are și culoarea roșie (40 ex.) (Figura 2.1.), aceasta fiind motivată de trăirile intense ale personajului central, mesajul dat fiind amplificat, iarăși, prin procedeul favorit al lui Balzac, cel de utilizare a elementelor cromatice în

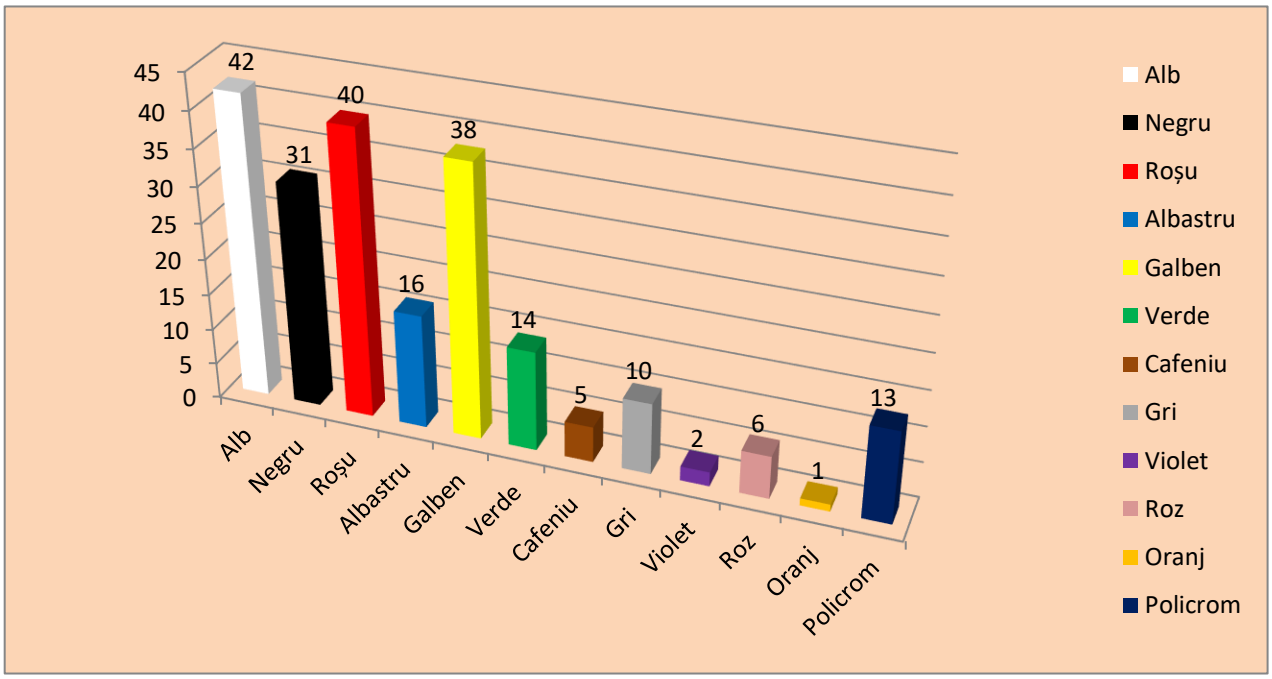
contrast: „(…) cele din urmă raze ale soarelui aruncă nuanțe ușoare, de aur și de purpură” [149, p. 81]; „(…) contrastele dure dintre flăcările roșii și tonurile negre ce decorează cerurile (…)” [ibidem, p. 82]; „(…) atunci roșeața însăși nu dovedește nimic colorând și mai mult niște culori, oricum atât de vii (…)” [ibidem, p. 130].

Este elocventă și evoluția în timp a sensurilor atribuite culorilor, eșalonate pe durata vieții eroinei centrale a romanului, Julie d'Aiglemont, Balzac conferindu-le valori cronologice. Culorile luminoase (alb, roșu, verde, roz) sunt specifice tinereții acesteia, iar pe măsură ce bătrânețea pune stăpânire pe ea întâlnim preponderent culori sumbre (negru, cafeniu, gri, violet). Prin schimbarea culorilor autorul ne face să conștientizăm zborul zbuciumat al timpului, trecerea implacabilă a vieții: „Părul ușor cărunt abia îi acoperea capul galben, îmbătrânindu-l înainte de vreme.” [ibidem, p. 5]; „Culorile vii ce-i luminau fața se stinseră treptat și figura ei căpătă niște tonuri șterse și palide” [ibidem, p. 21]; „Dar, începând din această clipă, fiecare zi adaugă culori acelui schelet (…)” [ibidem, p. 79]; „(…) părul ei, cândva negru, fusese încărunțit de crude suferințe (…)” [ibidem, p. 131].

Romanul la care ne referim a fost scris de Balzac pe durata a mai bine de un deceniu (1829-1842) și este absolut firească abordarea evenimentelor descrise în această pânză epică de la înălțimea unei perioade trăite intens. Acțiunea romanului debutează în anul 1813, perioadă în care societatea franceză își revenea după numeroasele campanii militare ale lui Napoleon (din Spania, Rusia, Germania etc.). Or, Balzac era ferm convins că sentimentele umane iau culoarea fiecărui veac [ibidem, p. 75]. Ca urmare a acestei convingeri de creație, în exemplele de mai jos se reflectă plenar și piesa de rezistență a întregii creații balzaciene – integrarea armonioasă a subiectului romanesc în atmosfera socio-politică dominantă în vremurile prezentate în roman, fapt consolidat și cu ajutorul elementelor cromatice: „(…) vremurile eroice ale Franței vor fi căpătat culori aproape legendare” [ibidem, p. 6]; „Iar în spatele grosului de trupe împestrițate de argint, de azur, de purpură și de aur curioșii puteau zări fâșiile tricolore agățate la lănci (…)” [ibidem, p. 9]; „(…) tânăra domnișoară își împărțise atenția între figura netulburată a lui Napoleon și rândurile albastre, verzi și roșii ale trupelor (…)” [ibidem, p. 10].

Și în acest roman urmărim o tendință clară de întrepătrundere a elementelor/simbolurilor cromatice din artele plastice și din literatură. Vom remarca faptul că, deloc întâmplător, Balzac i-a dedicat romanul *Femeia de treizeci de ani* prietenului său, pictorul Louis Boulanger, unpasionat al subiectelor zilei și un colorist consacrat. Cu siguranță, Balzac s-a referit anume la Boulanger atunci când afirma în romanul său: „Pictorii pot zugrăvi, cu ajutorul culorilor, asemenea portrete care (…) există în nuanțele culorii obrazului (…), fenomene de neexplicat (…)” [ibidem, p. 131].

Iar următoarele două exemple cu certitudine sunt înrudite, după cromatica lor, cu pânzele lui Boulanger: „Culorile bizare ale acelui fum, rând pe rând galben, albastru, roșu, negru,




**2.1. H. de Balzac, *Femeia de treizeci de ani***

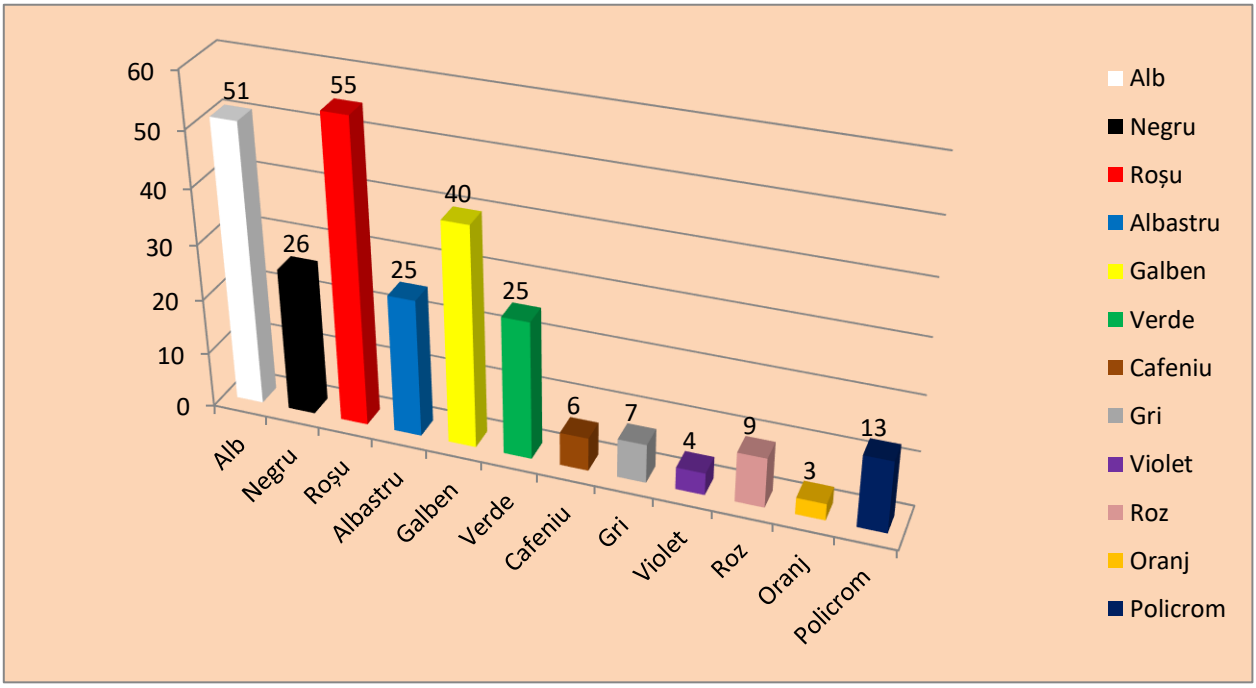
îngemănându-se vaporos (…)" [ibidem, p. 123]; „(…) un cer care-și schimbă necontenit culoarea, lumina și înfățișarea" [ibidem, p. 83].

Având obișnuința de a lucra concomitent la mai multe opere literare, Balzac a ajuns către anul 1842, anul apariției romanului *Femeia de treizeci de ani*, cu un număr impunător de pânze epice, pe care decide, după cum menționam mai sus, să le încadreze sub un generic comun – *Comedia Umană*. A fost un pas decisiv pentru întreaga sa creație și, evident, starea sa de spirit s-a reflectat în romanul analizat, inclusiv prin intermediul figurilor de stil, cromaticii sugestive, reflectate în exemplele la care ne-am referit.

Din corpusul *Comedia Umană* face parte și romanul ***Istoria măririi și decăderii lui César Birotteau***. Conceput de Balzac ca o „anatomie" a societății pariziene, romanul a văzut lumina tiparului în 1837. Criticile acerbe din partea lumii mondene nu au întârziat să apară, reprezentanții acesteia considerând personajul central drept o satiră exagerată în propria lor adresă. Mediul monden parizian era domeniul pe care Balzac îl cunoștea din propria experiență. Pentru el „Parisul este singurul cadru posibil pentru a reprezenta acest câmp imens agitat în permanenţă de o multitudine de interese, în care virtutea este calomniată, inocenţa – vândută, pasiunile – înlocuite prin vicii, reunite într-un mecanism urban articulat complex" [46, p. 34-35]. Un cadru potrivit pentru subiectul romanului este și timpul în care are loc acțiunea – un timp

bulversat de evenimente social-politice distructive: ”Nu numai Franța, ci și întregul continent fură pavoazate cu afișe galbene, roșii, albastre de către suveranul Reginei trandafirilor (…)” [150, p. 159]. În mod firesc aceste evenimente și-au lăsat amprenta și pe viața umilei familii a lui Birotteau, în special a soției sale. Decăderea acesteia este redată de Balzac în dinamică, prin utilizarea policromiei specifice fiecărei faze a degradării: „În câteva luni, supărările așternură atât de repede pe albeața orbitoare a tenului ei tonurile lor galbene, săpară și înnegriră atât de crud cercul albăstrui în care se mișcau frumoșii ei ochi verzi, încât căpătă înfățișarea unei icoane vechi (…)” [ibidem, p. 170].

Cât privește personajul central, Balzac reușește să redea calvarul decăderii printr-o singură frază, mânuind abil simbolurile încifrate în culori: „De la politețea mieroasă, creditorii




**2.2. H. de Balzac, *Istoria măririi și decăderii lui César Birotteau***

trecură la roșul nerăbdării, la pâlpâirile sumbre ale vizitelor nepotrivite, la stridențele dezamăgirii, la răceala albastră a pisălogelii și la neagra insolență a dării în judecată” [ibidem, p. 257].

Structura elementelor cromatice utilizate în roman și, implicit, a simbolurilor acestora denotă predilecția autorului pentru culoarea roșie (Figura 2.2.), ceea ce ar vrea să orienteze cititorul spre trăirile intense ale personajului principal, obsedat de goana după lux, chiar și cu prețul propriei vieți. Aur și sânge, bogăție și vise ratate, eșec pe tărâmul afacerilor și în viața personală, – toate acestea sunt exprimate inclusiv prin utilizarea frecventă a două culori, roșie (55 ex.) și galbenă/aurie (40 ex.) (Figura 2.2.), simboluri ale vieții, sănătății, pe de o parte, și ale luxului nemăsurat, goanei după bogății și valori false, pe de alta: „Anticamera (…) nu avea decât

o fereastră împodobită cu perdele cu borduri roșii și scaune de mahon acoperite cu o stofă roșie țintuită în cuie aurii; (…) Salonul avea mobile galbene înflorate (…)" [ibidem, p. 198].

*Istoria măririi și decăderii lui César Birotteau* este una dintre lucrările în care impactul biografic al autorului se face simțit cu deosebită intensitate. Încă din tinerețe Balzac a încercat, în repetate rânduri, să se implice în afaceri, însă de fiecare dată aceste tentative se soldau cu dezastre financiare, Balzac acumulând o datorie imensă, pe care o va duce pe umeri, ca pe o sarcină grea și un izvor inepuizabil de griji și neliniști agasante, mulți ani înainte (*trad. noastră*) [95, p. 62-63]. Și cum viața reală i-a inspirat mereu creația, nici acest episod dur, trăit personal, nu putea rămâne în afara preocupărilor sale literare, Balzac ilustrându-l, cu multă forță de convingere, și în *Istoria măririi și decăderii lui César Birotteau*. Însă, spre deosebire de personajul romanului, Balzac a depășit dezastrul, renunțând la afaceri și consacrându-se plenar creației. Tocmai de aceea, făcând uz de mintea sa analitică, scriitorul a știut să aducă în prim-plan niște fenomene și realități ascunse de ochiul neantrenat al mulțimii. A știut să vadă ceea ce măcina societatea mondenă, și anume fetișizarea banului și a bunăstării materiale în detrimentul moralității și al preocupărilor de ordin etic și spiritual. Evident, autorul apelează la simbolurile cromatice tocmai pentru a amplifica mesajul său către cei din înalta societate pariziană, încercând astfel să-i readucă pe făgașul unei vieți cumpătate, în care să-și găsească loc și alte preocupări decât cele pecuniare. Deloc întâmplător această pânză epică este intitulată *Istoria măririi și decăderii lui César Birotteau*. Într-adevăr, alineat cu alineat, utilizând elemente cromatice sugestive sub aspect asociatic-simbolic, autorul demonstrează procesul complex al distrugerii unei vieți, care altminteri ar fi putut însemna un succes.

Perioada scrierii romanului ***Béatrix*** (1838-1844) coincide cu trăirile intense ale lui Balzac în plan personal. În 1833, scriitorul începe corespondența cu o mare admiratoare a sa din Polonia, dna Hanska. Astfel, Balzac încearcă să lege niște relații serioase, care însă, pentru moment, nu puteau fi realizate, deoarece frumoasa poloneză era căsătorită. Speranța, totuși, rămânea vie, corespondența continuând până în 1850. Deși rămasă văduvă nouă ani mai devreme, dna Hanska a devenit soția scriitorului abia în 1850 și nu pentru mult timp, căci, epuizat în urma unei activități intelectuale și de creație excesive, acesta nu reușește să se bucure de viață alături de femeia iubită. Peste câteva luni de la oficierea căsătoriei, revenind la Paris, trece la cele veșnice la doar 51 de ani (*trad. noastră*) [ibidem, p. 96]. Astfel, putem afirma că Balzac și-a trăit dragostea vieții sale mai mult imaginar decât aievea. Emoțiile pe care și le-ar fi putut manifesta direct, alături de dragostea vieții sale, și-au găsit expresia în operele literare, *Béatrix* fiind una dintre acestea.

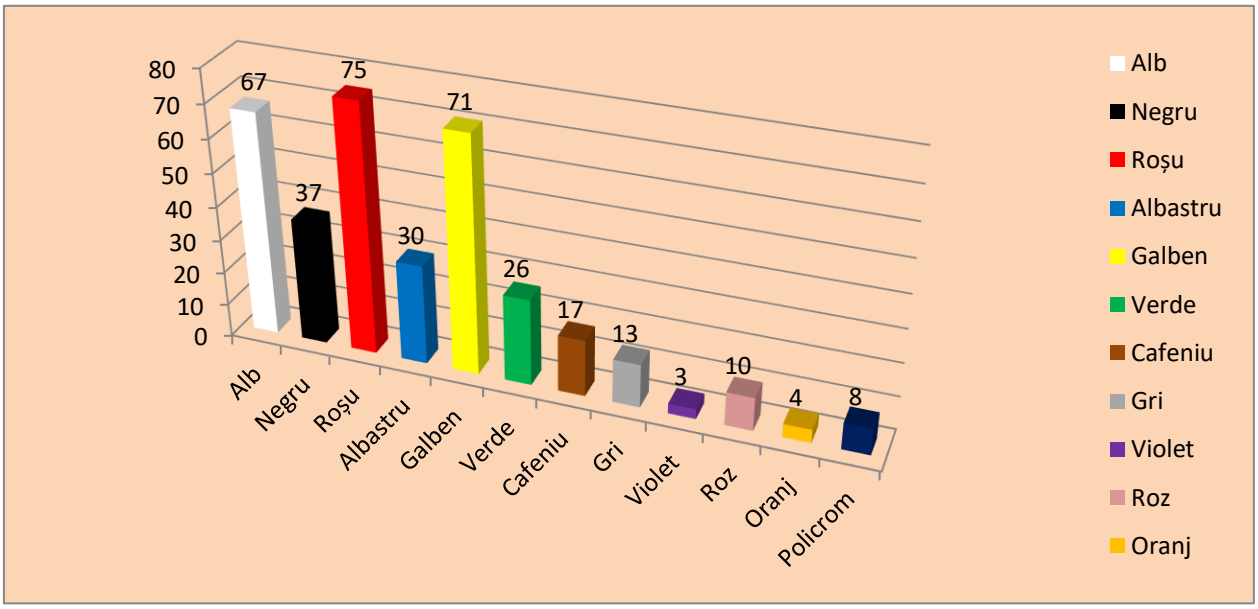
Conform analizei cantitativ-comparative a elementelor cromatice utilizate în cele zece romane incluse în prezenta cercetare, *Béatrix* se plasează pe locul al patrulea, cu un număr

impunător de mențiuni cromatice – 361 ex. În mod firesc, cea mai frecventă culoare este simbolul dragostei și al pasiunii – roșul (75 ex.) (Figura 2.3.). Construit pe caractere contrastante, subiectul romanului abundă și în elemente cromatice opuse ca semnificație. O bună parte din fabula romanului gravitează în jurul celor două personaje feminine, Béatrix și Félicité, ambele fiind în relație directă cu protagonistul, Calyste. Doar la prima vedere Balzac abordează cele două figuri feminine la modul superficial, aducând în prim-plan considerentele de vârstă sau de aspect exterior. La analiza profundă elementelor cromatice, aparent aspectuale, observăm o intervenție detaliată în caracterele personajelor, deseori autorul ajungând la concluzii filosofice, relevante pentru mesajul destinat cititorului. Faptul că Béatrix este blondă, iar Félicité – brună îi servește lui Balzac drept pretext pentru a etala caracterele lor contrastante, obținând acest efect prin abordarea cuplului de culori alb (blondă)/negru (brună): „Béatrix e una dintre acele blonde alături de care blonda Eva ar părea o negresă" [148, p. 83]; „Blondele au față de noi, brunele, avantajul unei diversități de mare preț; există o sută de feluri de a fi blondă și numai unul de a fi brunetă. Blondele sunt mai femei decât noi; noi, franțuzoaicele brune, semănăm prea mult cu bărbații" [ibidem, p. 84]; „Până și brunetele capătă atunci nuanțe blonde, culorile de chihlimbar ale maturității" [ibidem, p. 102]; „(…) ești cea mai delicioasă blondă din lume, pe când eu sunt neagră ca o cârtiță" [ibidem, p. 167]; „Eva e blondă, pe când brunetele se trag din Adam; blondele aparțin lui Dumnezeu (…)" [ibidem, p. 237]. Astfel, femeile din viața lui Calyste contrastează nu doar după vârstă și aspect exterior, ci și după caracterele și viziunile lor asupra lumii.

Același lucru putem spune și despre personajele masculine, Calyste și tatăl său, redate de Balzac la fel prin procedeul contrastelor. Și aici vârsta și aspectul exterior servesc doar ca un cadru fizic pentru schițarea caracterelor complexe ale personajelor, precum și pentru reprezentarea mersului implacabil al vieții. În special, această ultimă remarcă se referă la tatăl lui Calyste, al cărui chip este redat în evoluție. Totodată, întrevedem în această linie de subiect și notele personale, parcă extrase din biografia autorului frământat de sentimente contradictorii, de imposibilitatea influențării cursului vieții sale, al cărui declin îl simțea deja, nefiind în stare să trăiască aievea bucuria dragostei împărtășite.

Așadar, cuplul Calyste – tatăl beneficiază de caracteristici policromatice, amplificate prin apelarea la contrast ca procedeu de exprimare artistică: **Calyste** – „În afară de ochii negri, plini de energie și de soare, pe care-i moștenise de la tatăl său, Calyste avea frumoasele plete blonde (...), delicatețea și tenul alb al mamei lui"; „(...) strălucirea ochilor săi negri nu era lipsită de farmec." [ibidem, p. 49]; **Tatăl** – „Buzele lui, odinioară roșii, acum însă violacee, îi intrau în gură (...)"; „Capu-i era împodobit cu niște plete albe ca argintul. (...) Figura (...) trăia prin strălucirea a doi ochi negri ce ardeau în adâncul orbitelor vinete (...)" [ibidem, p. 19].

Procedeul policromiei contrastante, atât de frecvent întâlnit în romanele lui Balzac, este aplicat cu brio și în prezentarea personajelor secundare, care, în acest mod, devin memorabile și expresive: „Baroana, cu plete aurii răsucite de mâna îngerilor, părând că însăși lumina cerurilor curge prin buclele lor laolaltă cu aerul ce se joacă în ele (...), pură ca albastrul ochilor ei de o frumusețe fină” [ibidem, p. 24]; „Figura-i cu totul abațială (a lui Grimont) semăna totodată și cu aceea a unui burgmeister olandez, prin placiditatea culorii și prin tonurile pielii, și cu aceea a unui țăran breton, prin părul lins și negru și prin vioiciunea ochilor cenușii (...)” [ibidem, p. 30].




**2.3. H. de Balzac, *Béatrix***

Este evident faptul că unitățile cromatice utilizate de Balzac în contrast fortifică mesajul ideatic, lăsând cititorului impresii dintre cele mai diverse și profunde. La Balzac capătă culoare până și gândurile cele mai tainice ale personajelor, ceea ce le face cvasi palpabile, acestea materializându-se în mintea cititorului în emoții și interpretări dintre cele mai sugestive: „(...) orbii, care citesc ca într-o carte neagră în care literele sunt albe (...)” [ibidem, p. 27]; „(…) în ce culori se îmbracă iubirea ta atât de firească, îngerul meu drag!” [ibidem, p. 121]; „Femeile au geniul nuanțelor, prea mult se folosesc de ele (…)” [ibidem, p. 162]; „Femeile reci, plăpânde, crude și subțiri (…) au sufletul tot atât de șters ca și culoarea ochilor lor deschiși, cenușii sau verzi” [ibidem, p. 181]; „(…) pentru ea ochii capătă culoarea gândurilor, ei iubesc sau nu iubesc” [ibidem, p. 232].

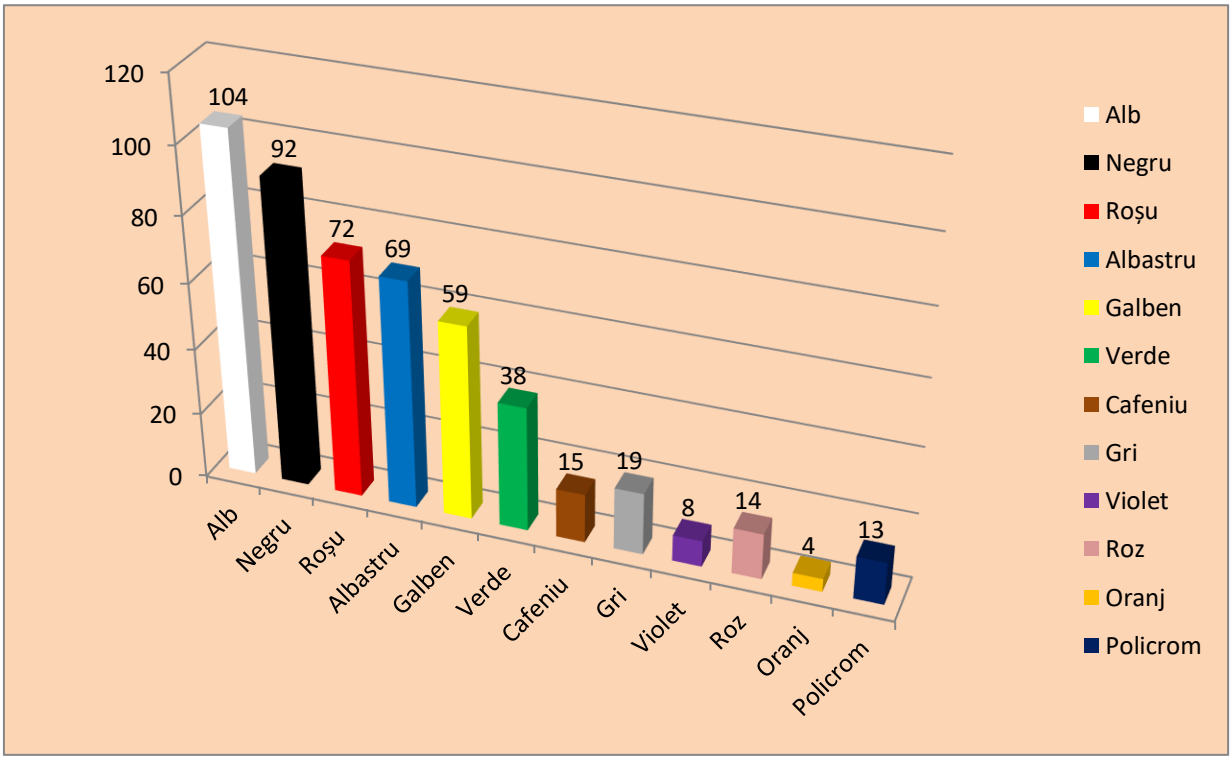
Din aceste exemple ne convingem că Balzac, asemeni unui artist plastic, gândea în imagini colorate, pe care ulterior le transforma în cuvinte și figuri de stil. Contactele cu lumea pictorilor și-au lăsat amprenta asupra stilului său irepetabil. Deseori, Balzac face referințe directe la măiestria pictorilor și la mobilul creației acestora: „Tenul ei, atât de alb cândva, căpătase tonurile calde și sidefii îndrăgite de pictori” [ibidem, p. 25]; „(...) studiind acest portret pentru

care se cer tonurile cele mai strălucitoare ale paletei și cel mai bogat cadru” [ibidem, p. 61]; „Dar peisajul și scena aceasta vor rămâne în inima mea ca un tablou de o culoare inimitabilă, ce nu se va șterge niciodată” [ibidem, p. 222].

Fiind un împătimit al drumețiilor prin locuri neumblate, în romanul *Béatrix* Balzac oferă câteva mostre excelente de prezentare a mediului înconjurător prin utilizarea culorilor. Mai mult decât atât, Balzac, grație viziunilor sale plastice deosebite, reușește să *picteze* cu ochii minții adevărate pânze peisagistice, cum ar fi: „În curând, sclipirile soarelui căpătară culorile roșietice care, stingându-se aproape pe nesimțite, ajung la tonurile melancolice ale amurgului” [ibidem, p. 27]; „Orice suflet ales (...) va fi impresionat de frumusețile deosebite ale peisajului, care-și unduiește savanele dincolo de parc, ultima vegetație a continentului; acele triste petice de apă sălcie, despărțite de drumeagurile albe pe unde paludierul îmbrăcat în alb de sus și până jos vine (…) să strângă sarea” [ibidem, p. 73].

Afirmându-se în creația literară ca un artist al cuvântului dotat cu extraordinare calități de observator, Balzac demonstrează, de asemenea, și o imaginație fantastică. Un argument în favoarea acestei afirmații este și romanul *Béatrix*, în care linia narativă a dragostei este mai curând rezultatul imaginației autorului decât al experienței sale de viață. În acest context, unitățile cromatice marcate de un pronunțat potențial asociativ-simbolic, de care abundă romanul, vin să asigure o trăire reală a subiectului, chiar dacă scriitorul însuși nu a avut fericirea de a se bucura, la modul concret, de o relație amoroasă sinceră și edificatoare.

A creat la confluența dintre două moduri de gândire, de privire și de simțire a lumii,




**2.4. G. Flaubert, *Doamna Bovary***

romantismul și realismul, și astfel Gustave Flaubert a reușit să-și elaboreze propriul stil artistic, o combinație inconfundabilă dintre metoda științifică a realismului, însoțită de documentarea precisă și rigurozitatea descrierilor, pe de o parte, și imaginația debordantă, atenția sporită acordată trăirilor zbuciumate ale personajelor, pe de altă parte. În creațiile sale, „Flaubert a arătat că frumuseţea perioadei moderne este adevărul” [46, p. 52-53].

Efortul lui Flaubert de a-și forma un stil inedit de creație nu a fost unul ușor, însă recompensa a fost pe potriva așteptărilor sale. Evident, înclinația scriitorului spre romantism s-a materializat în stilistica atribuită curentului, una dintre caracteristicile acesteia fiind bogăția de elemente cromatice, marcate de polisemii surprinzătoare, prezente și în romanele flaubertiene. Nu constituie o excepție nici ***Doamna Bovary***, deși este unul dintre romanele cele mai profund ancorate în realismul literar francez.

Culoarea predominantă în această pânză epică este albul. Și e firesc să fie așa, dacă luăm în cont biografia autorului. S-a născut și a crescut în cadrul melancolic al spitalului Hôtel-Dieu din Rouen, unde tatăl său, un chirurg cu reputație excelentă, deținea funcția de medic-șef. Astfel, încă din copilărie, fiind alături de suferințele umane, de impactul implacabil al morții, de albul steril al saloanelor de spital și al uniformelor purtate de personalul medical, Flaubert și-a manifestat tendința spre tristețe și pesimism, atribute inalienabile ale romantismului și, fără îndoială, înclinația spre știință, observația meticuloasă și obiectivă, caracteristici de bază ale realismului. *Doamna Bovary* este platforma epică pe care aceste două tendințe se întrepătrund și se completează reciproc, inclusiv prin intermediul culorii albe folosite abil de către autor (104 ex.) (Figura 2.4.). Pentru Flaubert albul este mai mult decât o culoare. Este un simbol personificat, un element grăitor al statutului socio-profesional, un element având valoare intrinsecă atunci când se referă la oameni concreți: „Chipurile lor aveau acea culoare pe care o poate da numai bogăția, un alb subliniat de paloarea porțelanurilor, acel alb sănătos, întreținut de un regim cumpătat și de mâncăruri alese” [151, p. 52-53].

Albul, alături de negru și roșu, creează cadrul în care se întâlnesc viața și moartea, constituind o stare de spirit de dincolo de simplul sentiment de tristețe al lui Charles Bovary veghind lângă corpul neînsuflețit al Emmei: „Alb la față ca o statuie, cu ochii roșii ca jăraticul, Charles stătea drept în fața ei, la picioarele patului” [ibidem, p. 308].

Textul romanului impresionează prin abundența de imagini policrome, acest fenomen fiind, de asemenea, un tribut plătit de Flaubert pasiunilor sale juvenile pentru romantism. Policromia vizează atât chipurile umane, cât și natura înconjurătoare, având menirea să ofere cititorului o posibilitate reală de a înțelege profund caractere, stări de spirit, imagini din natură: „Și cum timpul era frumos, bonetele scrobite păreau mai albe ca zăpada, crucile de aur sclipeau scăldate de soare, iar basmalele multicolore înviorau din loc în loc monotonia redingotelor negre

și a bluzelor albastre" [ibidem, p. 127]; „Deși nu era lat în spete, vestonul de postav verde, cu nasturi negri, părea să-l strângă la subțiori. Din manșete i se zăreau încheieturile roșii, nedeprinse cu mănușile. Purta ciorapi albaștri, pantaloni de culoare gălbuie, ridicați prea mult de bretele (...)" [ibidem, p. 9]; „Râul (...) curgea la picioarele lui, printre poduri și grilaje, galben, violet sau albastru" [ibidem, p. 16]; „Cerul se făcuse albastru. Se întâlneau luminișuri întinse, acoperite cu iarbă neagră, toată în floare, covoare liliachii printre desișuri de copaci cenușii, roșcați sau aurii, după cum le erau frunzele" [ibidem, p. 152].

Vom remarca, de asemenea, că Flaubert apelează la policromie nu doar din pornirile sale romantice, ci și din dorința de a-l readuce pe cititor în lumea reală, uneori la limita naturalismului: „Mesele negre stau năclăite de cafea vărsată, geamurile groase îngălbenite de muște, pe șervetele jilave se întind pete albastre de vin" [ibidem, p. 210]; „Colțul gurii întredeschise se contura ca o gaură neagră (…); genele-i erau presărate cu un fel de pulbere albă, iar peste ochi se lăsase o paloare vâscoasă (…)"[ibidem, p. 313].

Romantismul, fără îndoială, l-a urmărit pe Flaubert pe parcursul întregii vieți, însă realitățile dure nu-l lăsau să se rețină pentru mult timp pe tărâmul acestuia, ci îl scufundau tot mai adânc în problemele cotidiene, multe dintre ele fără soluții. Pentru a se refugia din rutina existențială plină de evenimente sumbre (decesul celor mai apropiate persoane, rude și prieteni devotați), Flaubert se consacră în totalitate romanelor sale. Scrise cu minuțiozitate și pedantism, acestea reprezintă, până la urmă, rodul unei munci metodice și înverșunate de valorificare a oportunităților de creație oferite de curentul realist. *Doamna Bovary*, roman apărut în 1857, se prezintă ca o chintesență a trăirilor lui Flaubert în viața reală. Este o renunțare dureroasă la pasiunile romantice din tinerețe, o anatomie profundă a fenomenului, care ulterior a și căpătat denumirea de *bovarism*. Filosoful și eseistul francez Jules de Gaultier (1858-1942) îl definește după cum urmează: „Înțelegem prin bovarism facultatea dobândită a unei persoane de a se concepe în alt mod de cum este în realitate, fără a ține cont de diversele evenimente și circumstanțe exterioare care ar putea determina la fiecare individ această transformare interioară" (*trad. noastră*) [79, p. 60].

În același context, cercetătoarea Tatiana Ciocoi menționează: „Dintre toate tipurile de călători imobili, soarta cea mai nedreaptă i-a revenit Emmei Bovary, mare cititoare de romane, după cum se știe, care a murit o dată, otrăvită cu arsenic, de mâna lui Flaubert și de o mie de ori de pe urma proastelor interpretări ale criticilor literari. Cum lectura romanelor o făcea pe Emma să se teleporteze din modesta ei locuință de țară direct în splendoarea Parisului și să trăiască, prin identificare, viața aventuroasă a unor oameni eliberați de constrângerile moralei burgheze, experiența ei de călătoare cu imaginația a pecetluit destinul tuturor mitomanilor și al nemulțumiților de sine, numiți, impropriu, tipi bovarici, care, urmând logica argumentației critice

în jurul acestei *epopei a mediocrității*, ar merita, desigur, cu toții să se sinucidă" [5, p. 116]. În concluzie, cercetătoarea o aseamănă pe Emma Bovary cu un „Don Quijote feminin care omoară, prin propria-i moarte, o multiseculară interdicție impusă femeilor de a conduce o viață activă (...)" [ibidem].

Finalul tragic al operei este anticipat de Flaubert, subtil și abia perceptibil, încă din primele sale pagini, așteptarea tragicului fiind sugerată inclusiv prin ordonarea unor culori sumbre în canavaua epică. Negrul, firește, este una dintre culorile favorite (92 ex.), care, sub pana scriitorului, devine un element al vieții cu valoare absolută, având chiar și grade de comparație: „Ochii ei negri păreau și mai negri" [151, p. 51].

În general, culoarea neagră caracterizează în romanul flaubertian mai mult ochii protagonistei, ceea ce ar defini lumea de dincolo de exteriorul Emmei: „Ochii, deși căprui, păreau negri din cauza genelor (...)" [ibidem, p. 20]; „Ochii ei, negri la umbră, și de un albastru-închis la lumina soarelui, aveau parcă straturi de culori așezate într-o anumită ordine, întunecate la fund și din ce în ce mai limpezi spre alb" [ibidem, p. 36].

„Romanul *Doamna Bovary* reprezintă o evoluție profund umană de la exaltare (romantism) la viața plină de dezamăgiri (realism), pe care scriitorul a studiat-o pe propriul exemplu, de aici și celebra sa afirmație: „Doamna Bovary sunt eu" (*trad. noastră*) [apud 100, p. 459]. Dorința de alteritate este formulată, ulterior, în corespondențele lui Flaubert ca o certitudine existențială sau ontologică de a fi altcineva, de a fi trăit vieți anterioare etc., certitudine bazată pe dezgustul față de lumea reală, de momentul prezent, de societatea burgheză. Textul epistolar flaubertian îi permite lui Jules de Gaultier să identifice creatorul cu creația sa, chiar cu câțiva ani înainte de apariția faimoasei sale afirmații.

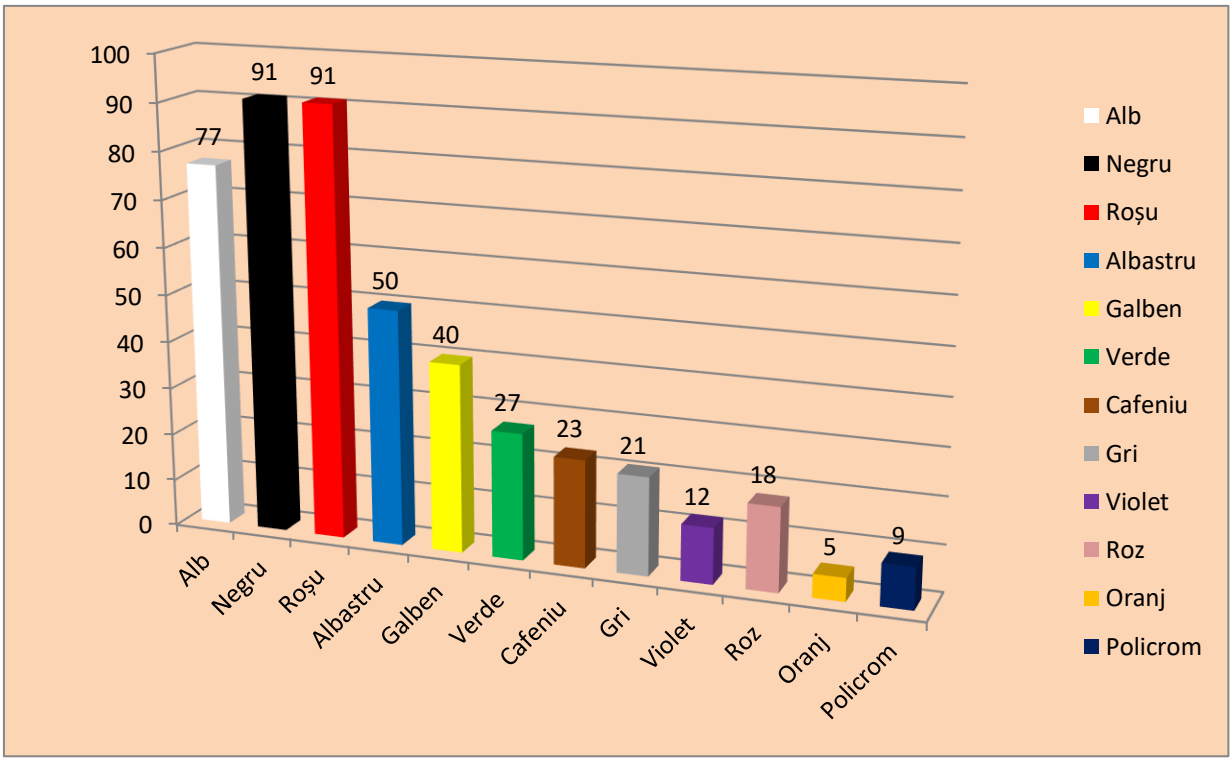
Este de remarcat faptul că în această evoluție, trăită dureros, scriitorul nu renunță nici pentru o clipă la valorosul instrument de creație pe care și l-a însușit cu brio, și anume utilizarea amplă a oportunităților oferite de elementele cromatice și semantica lor.

Romanul ***Educația sentimentală*** „este biblia tinerilor care aveau douăzeci de ani la apariţia romanului (1869). Această enormă influenţă a romanului lui Flaubert, care devine prototipul romanelor naturaliste, ţine de genul abordat (roman de formare, de moravuri şi istoric, în acelaşi timp), de reprezentarea personajului (antieroismul său), de fărâmiţarea fiinţelor şi a lucrurilor" [46, p. 52].

Subliniind extraordinara noutate a operei lui Flaubert, stilul său profund inovativ, Marcel Proust afirma: „Cu *Educaţia sentimentală* revoluția s-a săvârșit; ceea ce până la Flaubert era acțiune devine impresie. Lucrurile au tot atâta viață cât și oamenii (…)"[apud 152, p. 5]. Această afirmație vine să susțină efortul de interpretare a figurilor de stil, inclusiv a simbolurilor

cromatice din opera lui Flaubert, deoarece „judecata este cea care, ulterior, atribuie oricărui fenomen vizual cauze exterioare” [apud 152, p. 5].

La originea romanului stă relația neobișnuită a lui Flaubert cu Élisa Schlésinger, această femeie având o influență deosebită și de lungă durată asupra vieții emoționale a scriitorului. A cunoscut-o pe când avea doar 15 ani, însă prima scrisoare de dragoste i-a expediat-o doar peste 35 de ani, în tot aceste interval de timp nutrind o adorație discretă și aproape mistică față de Élisa. Rolul ei nu s-a limitat doar la influența asupra vieții personale a lui Flaubert, ci și asupra creației acestuia, servindu-i drept sursă de inspirație pentru câteva opere, *Educația sentimentală* fiind cea mai elocventă, în acest sens. Nutrind, pe parcursul întregii vieți, sentimentul unei dragoste imaginare, platonice, scriitorul a știut să ancoreze aceste porniri romantice în realitățile dure ale vieții mondene pariziene, din această coabitare stranie dintre romantism și realism rezultând o operă literară pe cât de controversată, pe atât de remarcabilă [82].




**2.5. G. Flaubert, *Educația sentimentală***

Romanul a apărut în două părți distincte, la un interval de 24 de ani. Evident, viziunile lui Flaubert asupra procesului de creație au evoluat considerabil, astfel încât stilul preponderent romantic din prima parte a romanului s-a transformat, treptat, în partea a doua a romanului, într-un realism clar pronunțat. Firește, și mijloacele artistice de redare a subiectului diferă. Elementele cromatice din prima parte a romanului se referă, în special, la conturarea chipurilor fizice ale personajelor, Flaubert dând dovadă de o măiestrie impresionantă în a sugera cititorului propriile impresii asupra figurilor centrale din roman, domnul și doamna Arnoux. Procedeul de

bază al acestor caracteristici este policromia, ca răspuns la impresiile viu colorate din tinerețe, la diversele trăiri spirituale, specifice unei firi romantice (Figura 2.5.). Descrierile personajelor centrale abundă în culori aprinse, ceea ce, în unele cazuri, creează o disonanță în raport cu caracterele lor. Acest contrast nu este deloc întâmplător, autorul urmărind scopul de a se distanța de aprecierile superficiale ale eroilor romanului, conducându-l pe cititor spre analiza aprofundată a ceea ce se ascunde în spatele învelișului exterior: **Domnul Arnoux** – „Trupul lui voinic umplea o jachetă de catifea neagră, două smaragde îi străluceau pe cămașa de batist, iar pantalonii largi, albi, îi cădeau peste niște cizme ciudate, roșii, de piele fină, împodobite cu desene albastre" [152, p. 16]; **Doamna Arnoux** – „Avea o pălărie mare de paie, cu panglici roz (...) Bandourile negre îi conturau coada sprâncenelor lungi (...) Rochia de muselină de culoare deschisă (...), toată făptura ei se profila pe fondul aerului albastru (...) Un șal lung cu dungi violete era așezat în spatele ei (...)" [ibidem, p. 18-19].

Deși nu era adeptul saloanelor mondene, mai mult decât atât – le desconsidera, Flaubert era, totuși, un bun cunoscător al obiceiurilor și năravurilor de acolo, prezentându-le în *Educația sentimentală* în mai multe rânduri. Utilizează în acest scop culori țipătoare, pe potriva publicului care le frecventa: „Rochiile lor cu tunici verzi ca apa, albastre, roz sau violete, treceau, se agitau (...) Aproape toți bărbații purtau stofe în carouri, unii - pantaloni albi (...)" [ibidem, p. 82]; „Dacă i-aș pune, se gândi el, o rochie de mătase roz (...)? Sau dacă mai curând aș îmbrăca-o în catifea albastră, pe un fond cenușiu, foarte colorat? I-aș putea da și o coleretă de dantelă albă, cu un evantai negru și cu o perdea stacojie în spate?"(...) „Va avea o rochie de un roșu-aprins (...)" [ibidem, p. 159].

În cea de-a doua parte a romanului accentele realiste sunt susținute inclusiv de utilizarea elementelor cromatice în raport cu descrierea interioarelor, a mediului natural, a diverselor obiecte ambientale. Astfel, se manifestă deprinderea, încetățenită, cu trecerea anilor, în stilul literar flaubertian, de a acorda atenție sporită aspectelor materiale ale vieții, scriitorul păstrând, totodată, predilecția sa pentru policromie. Astfel, prin puterea de expresie a culorilor, el *pictează* interioare rezidențiale și religioase: „Când intrai la el remarcai două tablouri mari în care primele tonuri așezate ici și colo puneau pe pânza albă pete de cafeniu, de roșu și de albastru" [ibidem, p. 49]; „Roșul, galbenul, verdele și indigoul se ciocneau pe pânză în pete violente (...)" [ibidem, p. 411]; „(...) agrafe de pietre scumpe, nasturi de jad, emailuri, o mică madonă cu mantie de argint aurit; și toate acestea se conturau, într-un amurg auriu, cu culoarea albăstruie a covorului, cu reflexul sidefului taburetelor, cu nuanța roșcată a pereților tapetați cu piele cafenie (...)" [ibidem, p. 265]; „ (...) turnurile bisericii Notre-Dame se profilau în dreapta pe cerul albastru, scăldat dulce la orizont într-o ceață cenușie" [ibidem, p. 160].

Fire romantică, dar și închisă în sine, mereu balansând între pesimism și încredere în viitor, Flaubert își manifestă caracterul complex în descrierile naturii. De exemplu, cromatica utilizată de autor contribuie plenar la prezentarea cât mai impresionantă a idilei dintre Frédéric și Louise, linie de subiect centrală în *Educația sentimentală*: „Tot felul de plante aduse acolo înfloreau în bănuți de aur, lăsau să atârne ciucuri galbeni, înălțau caiere de flori purpurii, ridicau la întâmplare săgeți verzi. Într-o intrătură a malului, înfloreau nuferi albi" [ibidem, p. 258], dar tot acestea aduc în prim-plan sentimentul dezolant în fața deșertăciunii vieții eroului: „Frédéric (...) contempla pătratele de vii de pe coastă, din care se ridica coroana unui copac din loc în loc, cărările prăfuite ca niște panglici cenușii, casele alcătuind pete albe și roșii în verdeață." [ibidem, p. 393].

Deși, în fond, romanul *Educația sentimentală* prezintă o viziune pesimistă, dezolantă asupra existenței umane și a relațiilor interumane, Flaubert reușește să aducă o doză importantă de lumină și speranță și asta grație utilizării măiestrite a simbolurilor cromatice, care consună cu starea de spirit romantic-realistă a autorului.

Surmenat de controversele provocate de apariția romanului *Doamna Bovary,* Flaubert decide să ia o pauză, retrăgându-se din mediul viciat de scandaluri mondene al Parisului, considerând, pe bună dreptate, că aceasta ar fi benefică pentru sănătatea sa șubredă. Astfel, în 1858, efectuează o călătorie în Tunisia (vechea Cartagină), după care începe preparativele pentru scrierea unui nou roman, ***Salammbô***, apărut de sub tipar cinci ani mai târziu.

Starea psiho-neurologică labilă îi diminua pofta de viață, aruncându-l în întunericul unui pesimism distrugător. Călătoria în Africa s-a dovedit a fi un leac eficient, care i-a readus dorința de a crea. Deși unii critici au calificat acest roman ca fiind un studiu arheologic, de fapt *Salammbô* rămâne a fi, prin imaginația debordantă a autorului și magia stilului său, o mare operă poetică. Flaubert reușește să sugereze atmosfera unui oraș exotic pentru europeni, plasat la răscrucea dintre civilizație și barbarie, dintre era veche și era nouă. Războaiele punice dintre cartaginezi și romani, purtate, între anii 264 și 146 î. Hr., pentru hegemonie în arealul mediteranean, au avut un impact decisiv asupra schimbărilor din această regiune, în ultimele două războaie învingători fiind romanii, ceea ce a dus la dispariția orașului-stat Cartagina. Profund cunoscător al istoriei, autorul reușește să prezinte atmosfera unui tărâm exotic, aflat în pragul unor schimbări epocale, cu contrastele sale izbitoare dintre lux și mizerie, cu ascetismul mistic și superstițiile sale crunte, cu eroismul și lașitatea băștinașilor, în această atmosferă eterogenă, policromia rămânând, logic și firesc, elementul-cheie al narațiunii flaubertiene.

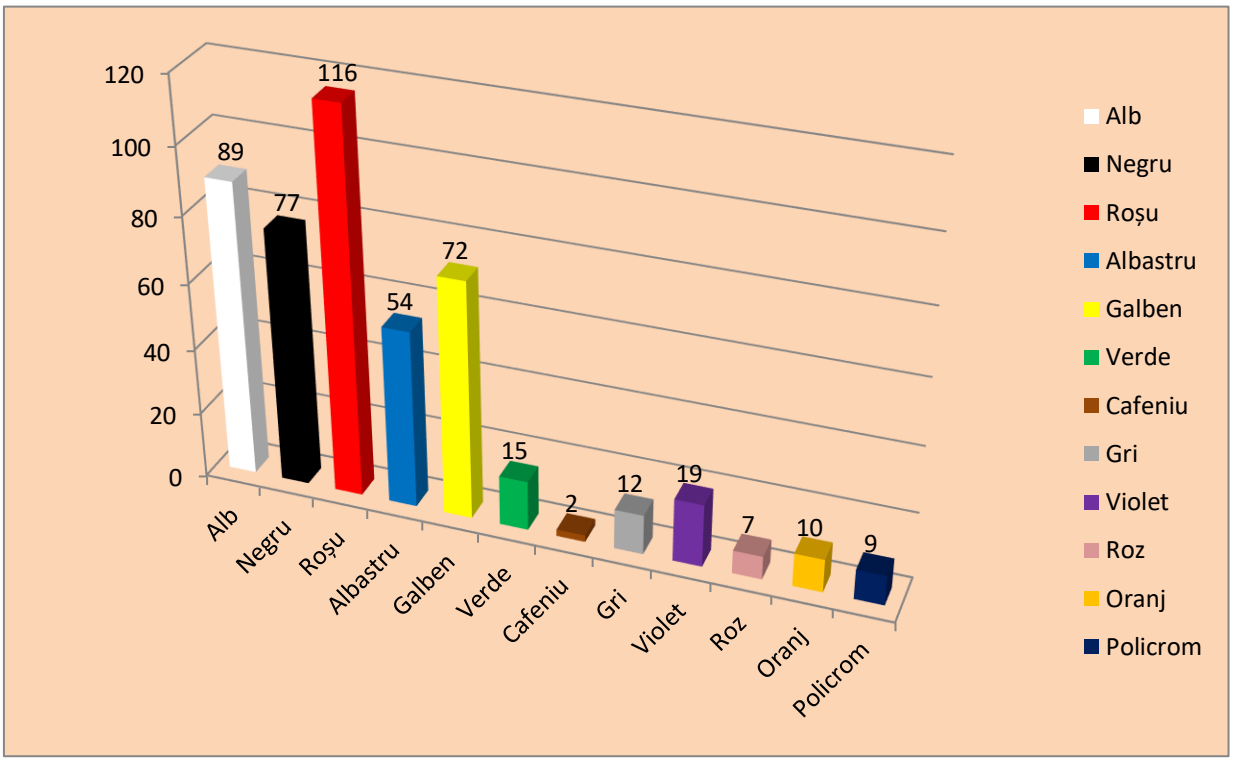
Este semnificativ faptul că dintre elementele cromatice, utilizate din abundență de autor, culoarea roșie este cea mai frecvent întâlnită în text (116 din totalul de 482 ex.) (Figura 2.6.), aceasta având menirea să exprime, simbolic vorbind, preocuparea lui Flaubert pentru propria

sănătate, dar și pasiunile răscolitoare prin care trecea. Să nu uităm despre sentimentele sterile pe care le nutrea decenii la rând pentru dragostea vieții sale, Élisa Schlésinger, acest detaliu trist din biografia scriitorului repercutând asupra subiectului romanului *Salammbô*. Dragostea nerealizată a lui Flaubert se regăsește în dragostea nefericită a lui Salammbô, culoarea roșie subliniind tragismul situației, în timp ce îmbinarea roșu-negru devine aproape obsesivă pentru autor: „Își îndreptă ochii spre palat și văzu porțile roșii ale catului de sus închizându-și crucile negre." [153, p. 18]; „Grădinile păreau pustii, iar poarta roșie cu cruce neagră nu se deschidea niciodată" [ibidem, p. 53]; „(…) porneau trei mănunchiuri de raze, care tremurau pe pereții înalți, zugrăviți în roșu cu dungi negre" [ibidem, p. 78]; „Umbre negre ale disperării goneau peste zările înroșite" [ibidem, p. 199].

Pline de încărcătură semantică sunt chiar și descrierile ființelor umane ocazionale, care au doar scopul de a crea fundalul liniei centrale de subiect, rolul cromaticii fiind unul de primă importanță pentru transmiterea mesajului ideatic: „Nu i se zăreau decât barba albă, strălucirea mitrei și întreitul colan cu plăci albastre, săltându-i pe piept" [ibidem, p. 11]; „(…) vopsitorii de la boiangeria de purpură aveau brațele roșii ca niște călăi (…)" [ibidem, p. 122]; „(…) în adâncul încăperii, rochiile roșii ale preoților lui Moloh se închegau parcă într-un zid de purpură" [ibidem, p. 294].

Culorile, deseori utilizate în contrast, vin în ajutorul autorului mai ales atunci când tinde să redea chipurile personajelor centrale: **Salammbô** – „La lumina candelabrelor, obrajii ei păreau mai roșii, aurul veșmintelor mai strălucitor, pielea trupului mai albă (…)" [ibidem, p. 185]; **Mâtho** – „Dinții lui albi străluceau în barba neagră (…)" [ibidem, p. 198].

Deosebit de numeroase în pânza epică a romanului sunt descrierile naturii exotice, acestea fiind realizate cu o somptuozitate expresivă și un spirit poetic admirabile. În această operă Flaubert se prezintă ca un neîntrecut maestru al peisajului, precum și al impactului acestuia asupra sferei emoționale a personajelor, natura africană oferindu-i numeroase oportunități de a-și dezvălui talentul descriptiv. Culorile naturii îi sunt de folos atunci când schițează portretele fizice și cele psihice, emoționale, verbale ale personajelor, când redă caracteristicile individuale ale acestora. De multe ori scriitorul apelează la nuanțe și semitonuri, în special atunci când, probabil, consideră că o culoare absolută nu este capabilă să reflecte subtilitățile pe care dorește să le scoată în evidență: „(…) șiruri lungi de măslini însemnau pe pământ hotare verzi; un abur trandafiriu plutea pe firul văilor; culorile albastre ale munților străjuiau deasupra colinelor" [ibidem, p. 26]; „Văluri albastre, galbene și albe fluturau pe ziduri în lumina de purpură a înserării" [ibidem, p. 29]; „Nu se mai vedea până departe decât un furnicar de umbre negre, cuprinzând tot largul câmpiei, între marginea albastră a mării și fâșia de argint a lagunei" [ibidem, p. 242].




**2.6. G. Flaubert, *Salammbô***

Un loc aparte îi revine în roman istoriei anticei Cartagine, Flaubert fiind pasionat pe parcursul întregii vieți nu doar de trecutul antic al lumii și de vestigiile arheologice, ci și de monumentele imateriale ale credințelor precreștine, imaginația sa debordantă reușind să selecteze, pentru reprezentarea acestora, elemente cromatice ce impresionează prin efecte semantice emoționale și sugestive: „Vălul lui Tanit atârna (...) albastru ca noaptea, auriu ca răsăritul, roșu ca purpura soarelui (…)" [ibidem, p. 75]; „Hamilcar apropie flacăra torței și aprinse o lampă de miner, care atârna sub sufia idolului; focuri verzi, galbene, albastre, viorii, de culoarea vinului, de culoarea sângelui, luminară dintr-odată încăperea" [ibidem, p. 132]; „(…) în adâncul încăperii, rochiile roșii ale preoților lui Moloh se închegau parcă într-un zid de purpură" [ibidem, p. 294].

În aceeași ordine de idei vom menționa că vastele cunoștințe ale lui Flaubert în domeniu se materializează în descrierea credințelor păgâne ale populației cartagineze. Sensurile acestora sunt descifrate inclusiv prin abundența elementelor cromatice care îi provoacă cititorului impresii contradictorii, de la oroare și repulsie la interes nedisimulat și satisfacție cognitivă: „Aduseră un taur alb și o oaie neagră, semnele zilei și nopții" [ibidem, p. 85]; „Marele preot al lui Eșmun în rochie viorie; marele preot al lui Tanit în rochie albă; marele preot al lui Khamon în rochie de lână roșcată și marele preot al lui Moloh în rochie de purpură" [ibidem, p. 113]; „Jertfele se prăbușeau în gol, dispărând ca o picătură de apă zvârlită pe un fier înroșit, și un fum alb se înălța

peste purpura flăcărilor" [ibidem, p. 255]; „(…) preotesele, care urmau în rochii străvezii, galbene și negre, țipau ca păsările și se zvârcoleau ca niște vipere (…)" [ibidem, p. 292].

Lectura romanului impresionează prin bogăția imaginilor, caracterelor, evenimentelor descrise, dar și prin multitudinea figurilor de stil, a unităților cromatice, acest fapt demonstrând, o dată în plus, un adevăr exprimat de însuși autorul cu referință la romanul *Salammbô*: „Puțini oameni au suferit atât de mult ca mine pentru literatură" (*trad. noastră*) [apud 79, p. 56].

Bogăția de culori într-o operă literară creează o stare de spirit luminoasă, o senzație de bucurie și speranță, chiar dacă subiectul nu ar părea unul optimist. Și invers: frecvența redusă a elementelor cromatice într-o operă literară generează așteptări sumbre, intensifică simțitor caracterul dramatic sau chiar tragic al operei literare, pregătește deznodământul fatal al subiectului. Aceste constatări se referă plenar și la primul roman al lui Stendhal, ***Armance***, apărut în 1827. Sub aspect cantitativ, este cel mai sărac în elemente cromatice din șirul romanelor analizate în prezenta lucrare – doar 21 ex., ceea ce înseamnă o frecvență medie a acestora în text de doar 0,1. În plus, *Armance* este unicul roman în care culoarea albă lipsește cu desăvârșire, în timp ce negrul este culoarea cu cea mai mare frecvență (8 ex.) (Figura 2.7.),

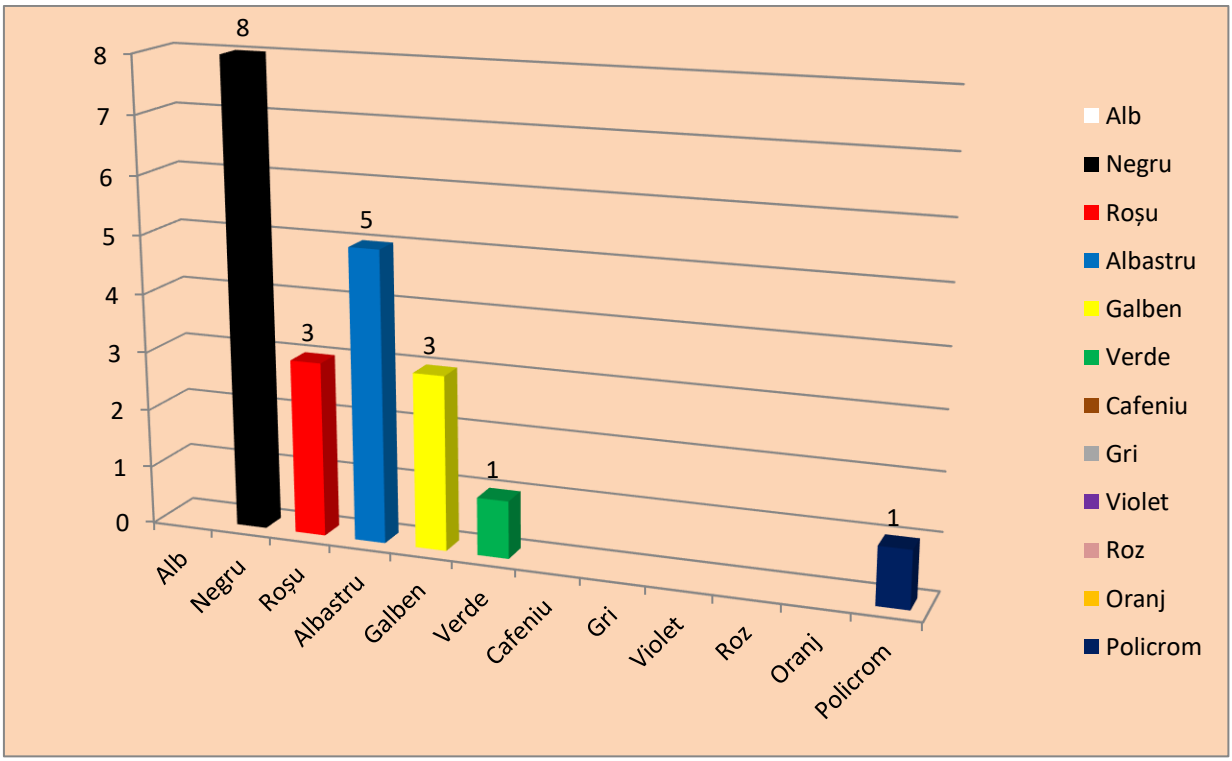
La 44 de ani, vârsta scriitorului la momentul apariției romanului, era considerat de contemporani ca fiind un om de litere ratat. De fapt, creația literară l-a pasionat dintotdeauna, însă se limita la simple compilații din biografiile oamenilor iluștri, notițe de călătorie, descrieri ale monumentelor istorice etc. Imaginea de scriitor eșuat era alimentată și de criticii vremii, care îl considerau drept un personaj indiferent, fără reacții emotive în fața esteticului și, în plus, drept posesor al unui stil inexpresiv, lipsit de nuanțe sugestive subtile. Unicul om de litere care, la acea vreme, l-a apreciat la justa valoare a fost nimeni altul decât Gustave Flaubert. Anume acesta a întrezărit în stilul sărac în metafore al lui Stendhal o măiestrie artistică plasată la confluența dintre creație și intelect: „Scrierile lui Stendhal se deosebesc prin îmbinarea armonioasă dintre intelect și subtilitatea descrierilor. Este un stil pur franțuzesc; este un stil inedit; este acel stil vechi pe care, în prezent, puțini îl mai posedă" (*trad. noastră*) [apud 144, p. 6].

*Armance* este romanul prin care Stendhal reușește să iasă din tiparele subiective ale armatei de zoili rău-voitori, manifestându-și din plin talentul artistic neordinar și ideile inedite, împărtășite de elita intelectuală franceză a timpului. Opera constituie o critică îndreptată împotriva saloanelor aristocratice din Paris în epoca Restaurației. Atitudinea autorului față de lumea mondenă de la acea vreme este una absolut negativă, de desconsiderare și de condamnare. Evident, culorile folosite în descrierile sale, pe lângă faptul că sunt puține, mai sunt și amorfe, la fel ca și personalitatea clientelei permanente a saloanelor. În acest context, se impune, în prim-plan, culoarea neagră cu rol de anticipare a deznodământului tragic (suicidul lui Octave în apele mării). Lipsește cu desăvârșire culoarea albă, ceea ce denotă ignorarea de către autor a

procedeului de contrast, utilizat activ de către alți autori realiști francezi. De fapt, interesul principal al romanului rezidă mai puțin în intriga amoroasă dintre Octave de Malivert și Armance și mai mult în descrierea saloanelor aristocratice, populate de trândavi și nerozi (*trad. noastră*) [80, p. 80]. Nu în zadar titlul complet al romanului este *Armance, sau câteva scene ale unui salon parizian din 1827*.

În romanul *Armance* culoarea neagră poate caracteriza diferite aspecte și domenii, cum ar fi, de exemplu, chipul personajului: **Octave** – „Mult spirit, o talie zveltă, maniere alese, ochi mari și negri, cei mai frumoși din lume (...)" [156, p. 10]; „(...) ochii aceștia mari și negri, de obicei atât de triști, a căror strălucire răzbătea printre buclele celui mai frumos păr blond din lume (...)" [ibidem, p. 54].

Însă mult mai elevate și bogate în conținuturi simbolice ascunse sunt elementele cromatice atribuite sentimentelor, lumii interioare și trăirilor intense ale personajelor (în acest caz predomină, la fel, culoarea neagră). Aici Stendhal dă dovadă de o măiestrie stilistică deosebită, calificată, pe bună dreptate, de către Flaubert drept *stil franțuzesc*: „(...) doamna de Malivert nu putu adormi, bântuită de negre presimțiri" [ibidem, p. 17]; „(...) cu toate că Armance nu-și văzuse vărul toată ziua, când îl zări în salon nu se putu smulge din neagra-i tristețe" [ibidem, p. 86]; „(...) adesea neagra mizantropie a lui Octave se vedea învinsă" [ibidem, p. 95].




**2.7. Stendhal, *Armance***

Contemporanii remarcau adeseori frustrările lui Stendhal referitoare la propriul exterior. Se considera urât și chiar respingător, deși intelectul strălucitor îi cucerea pe interlocutorii săi fără

drept de apel, aceștia uitând pe loc de imperfecțiunile sale fizice. Oricum, Stendhal prezintă în *Armance* niște personaje frumoase la chip, probabil cum și-ar fi dorit să arate el însuși. Deloc întâmplător acest procedeu, de vreme ce scriitorul era convins că de modul cum arată persoana depinde, în mare măsură, evoluția sa pe scara socială: „Prin firea ei deosebită și mai ales prin farmecul ochilor ei de un albastru închis, își atrase prietenia tuturor femeilor distinse (...)" [ibidem, p. 43]; „Oare poate fi vinovat un om pentru că are părul negru? (...) Este de datoria mea să evit cu grijă un astfel de om, dacă culoarea părului său îmi face rău" [ibidem, p. 96].

Romanul *Armance* este, cu siguranță, o anticipare a salonului marchizului de la Mole din romanul *Roșu și Negru*.

La trei ani după apariția romanului *Armance* Stendhal scoate de sub tipar opera vieții sale, ***Roșu și Negru***. Romanul a concentrat în sine întreaga experiență de viață a autorului care, încă din copilărie, a respins roialismul, alegând calea cunoașterii, întruchipată în curentul enciclopedist. Ideile enciclopediste i-au fost inoculate de bunicul său pe linie maternă, doctorul Gagnon, acesta fiindu-i tutore încă de pe când viitorul scriitor avea doar șase ani. Ulterior, a devenit un mare cunoscător al literaturii universale de până la el, cu toate acestea având o stare de spirit orientată clar spre viitor. Elocventă în acest sens este opinia sa referitoare la relația dintre trecut și viitor: „Veacul de Aur, considerat până în prezent a fi un atribut al trecutului, este, de fapt, ceea ce se întrevede în viitorul nostru" (*trad. noastră*) [apud 144, p. 9] .

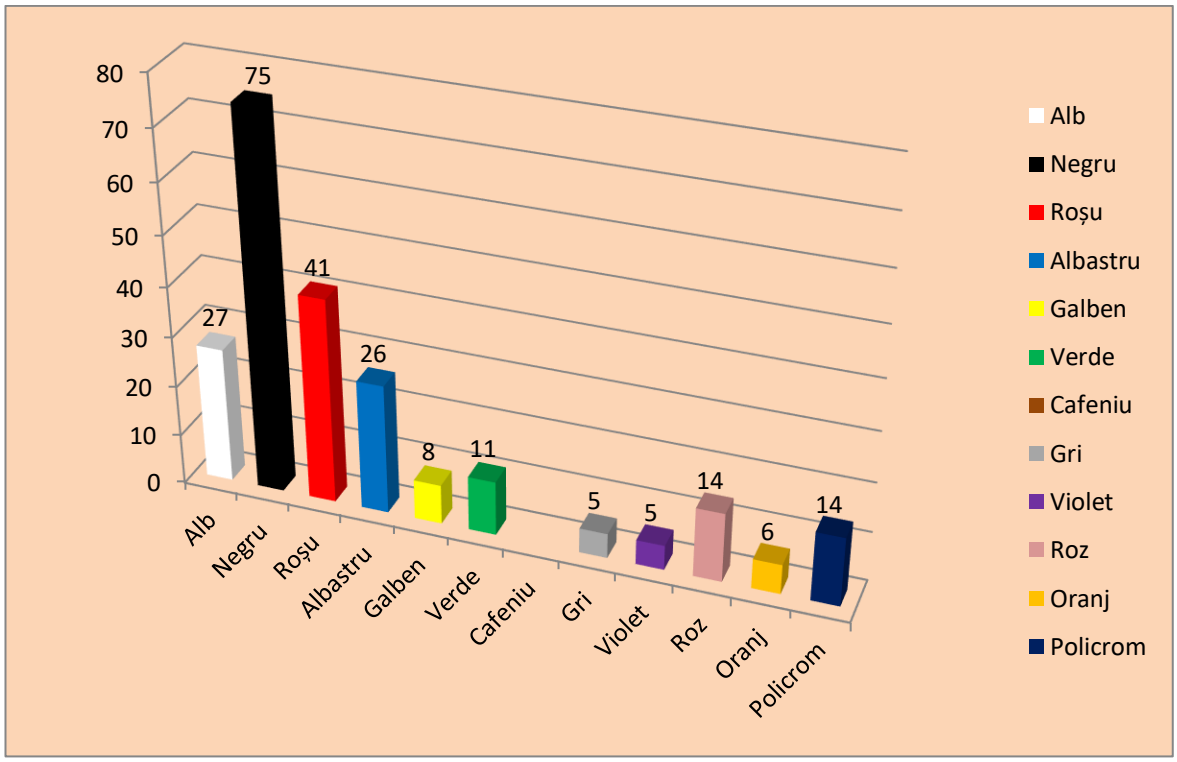
În romanul *Roșu și Negru* s-au developat toate aspirațiile personale ale autorului, multe dintre acestea balansând între romantism și realism. Sub aspectul semanticii cromatice, romanul *Roșu și Negru* este un exemplu de împletire reușită a culorilor atât în sensul redării expresive a chipurilor fizice, cât și în cel al conturării lumii interioare și a caracterelor complexe ale personajelor.

În acest sens, Stendhal excelează în prezentarea personajului central, Julien Sorel, al cărui chip fizic corespunde întru totul etalonului de atractivitate al unui tânăr, etalon pe care îl împărtășea autorul și de care el însuși nu a beneficiat (ulterior, în teoria literaturii, procedeul literar de extrapolare, de către scriitor, asupra personajelor operelor sale a propriilor convingeri și concepții imaginare privind felul cum ar trebui să arate și să fie un individ a fost denumit *beylism,* după numele adevărat al lui Stendhal, Henri Beyle) [68]. Același procedeu se face simțit și în alte romane ale lui Stendhal, cum ar fi, de exemplu, *Armance,* abordat în prezenta lucrare sub aspectul utilizării elementelor cromatice, în *Mănăstirea din Parma*, *Lucien Leuwen* etc., în care autorul, prin personajele centrale, își imaginează variante posibile ale propriei vieți.

Dominantă în descrierea aspectului exterior al personajului central devine triada alb-roșu-negru, în timp ce restul culorilor nu fac decât să sublinieze forța de expresie a acesteia: „Ochii mari, negri arătau chibzuință și înflăcărare (...). Părul castaniu-închis crescut foarte jos îi dădea

un aer răutăcios” [157, p. 19]; „Tânărul, care purta o cămașă nespus de albă, ținea sub braț o vestă violetă și foarte curată, din lână creață. Obrajii țărănușului erau atât de albi (…)” [ibidem, p. 27]; „Obrajii i se făceau când albi ca varul, când roșii ca focul” [ibidem, p. 70]; „El roși până în albul ochilor” [ibidem, p. 320].

Un teren nemărginit de explorări literare se dovedește a fi lumea interioară a personajelor, deseori contradictorii, de multe ori rătăcite pe căile vieții, neîmplinite ca personalități umane. Deși mai rar întâlnite, elementele cromatice menite să caracterizeze lumea interioară a personajelor din *Roșu și Negru* sunt deosebit de sugestive. Ele vin să intensifice caracteristicile schițate de autor, dar nu numai atât – culorile completează imaginea personajelor prin prisma trăirilor interioare ale acestora: „(...) el o scotea la capăt de obicei destul de bine, spunând negru la ce era alb, și alb la ce era negru” [ibidem, p. 362].




**2.8. Stendhal, *Roșu și Negru***

O bună parte din viață Stendhal și-a petrecut-o în garnizoană, fiind ofițer activ în armata franceză. Regulile vieții de cazarmă îi erau cunoscute și familiare. Iată de ce aspirațiile lui Sorel spre cariera militară îi trezesc cititorului anumite asociații cu biografia lui Stendhal. Unitățile cromatice utilizate în raport cu vestimentația și aranjamentele de interior sunt în corespundere cu moda vremii și rangul social al personajelor, lăsând cititorului impresia de cunoaștere profundă, de către autor, a subiectului abordat: „Acolo își lepădă oftând frumoasa uniformă albastră, sabia, epoleții, ca să îmbrace ponositul veșmânt negru” [ibidem, p. 93].

În general, fiind obișnuit cu viața militară, Stendhal manifesta, totuși, un respect profund și față de alte profesii publice, în special față de micii funcționari aflați în serviciul statului. În pânza romanului găsim mai multe argumente în susținerea acestei afirmații, iar descrierea uniformelor funcționarilor de stat reprezintă un model de utilizare a semanticii cromatice în scopul dezvoltării liniei de subiect: „Darul nu-i e adresat omului în negru și ar strica pe de-a-ntregul purtarea pe care aveți bunăvoința să i-o îngăduiți omului în albastru" [ibidem, p. 245]; „Scrisoarea trebuie s-o duci personal: călare, cravată neagră, redingotă albastră" [ibidem, p. 358].

În exemplele de mai sus culorile dominante sunt negrul și albastrul. Abundă în culori sumbre și descrierea locațiilor în care se pomenește Julien în virtutea unor circumstanțe dure, contrar propriei sale voințe. Se întrevede o paralelă clară între trăirile seminaristului Julien Sorel și cele ale tânărului Henri Beyle, supus unui regulament sever, constituit doar din interdicții, de către preceptorul său, abatele Raillanne, un tipaj de iezuit desăvârșit: „O ușiță, pe care era prinsă o cruce mare de cimitir, din scândură vopsită în negru, fu deschisă anevoie și portarul îl introduse într-o încăpere întunecoasă și scundă cu pereții văruiți și unde se aflau, drept podoabe, două tablouri mari și înnegrite de vreme" [ibidem, p. 152]; „Ochii împăienjeniți ai lui Julien abia deslușeau fața prelungă și acoperită toată cu pete roșii, în afară de fruntea gălbejită ca a unui mort. Între obrajii aceia roșii și fruntea aceea albă sticleau doi ochi mici și negri, făcuți să înspăimânte și ființa cea mai curajoasă. Fruntea uriașă era mărginită cu păr des, turtit și negru ca smoala" [ibidem, p. 152]; „(...) dar poate că ceea ce a văzut Julien la seminar e prea negru pentru coloritul moderat pe care m-am străduit să-l păstrez (...)" [ibidem, p. 166].

În vasta pânză epică a romanului *Roșu și Negru* s-au manifestat și convingerile de creație ale lui Stendhal care, în ultimă instanță, după o îndelungată perioadă de oscilare între diverse genuri și curente literare, optează, totuși, pentru realism. Această alegere conștient asumată, bazată pe experiența de viață și de creație, își găsește o expresie sugestivă și colorată în chiar textul romanului: „(...) un roman e ca o oglindă purtată de-a lungul unui drum bătut de multă lume. El va răsfrânge în ochi când seninul cerului albastru, când noroiul mocirlelor din cale." [ibidem, p. 315-316].

Sub aspect de analiză cantitativă și calitativă a elementelor cromatice utilizate în romanul *Roșu și Negru* acesta se prezintă ca unul dintre cele mai *colorate* în comparație cu alte lucrări analizate în prezenta teză (232 ex.) (Figura 2.8.). Impresionează faptul că frecvența utilizării elementelor cromatice vine în susținerea absolută a titlului romanului, culorile cele mai des întâlnite în pânza epică fiind cea neagră (75 ex.) și cea roșie (41 ex.). Alte două culori des întâlnite vin doar să le încadreze pe acestea, sporindu-le expresivitatea: albul (27 ex.) și albastrul (26 ex.).

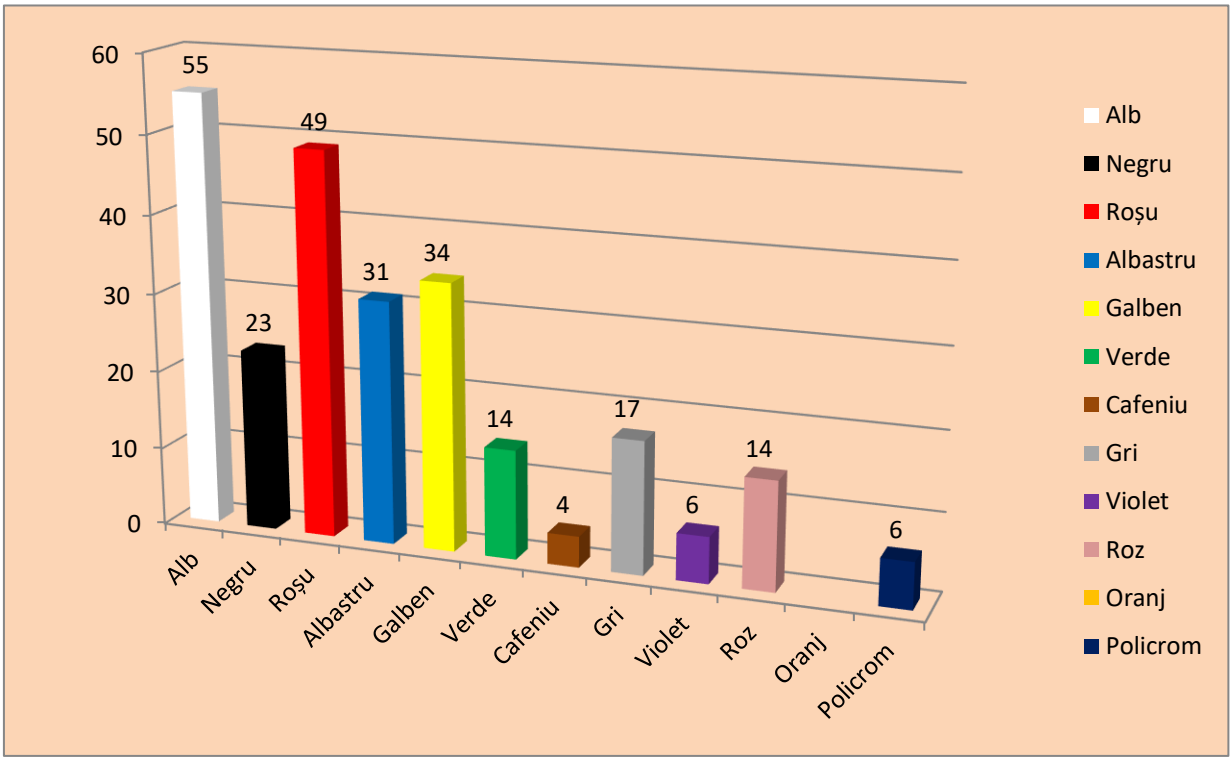
Este dificil să determini funcția/misiunea artistică a fiecărui element cromatic utilizat de autor. Cu atât mai mult, cu cât fiecare suscită o reacție profund individuală și subiectivă, iar scriitorul, de regulă, nu se limitează la o singură semnificație a culorii, ci îmbină numeroasele sale caracteristici asociativ-simbolice și modalități de observare a realității prin intermediul elementelor cromatice, între acestea constituindu-se niște raporturi complexe, reciproc condiționate.

Sunt procedee pe larg utilizate și de Guy de Maupassant în cel mai celebru roman al său, ***Bel-Ami***. A văzut lumina tiparului pe când autorul avea în spate o experiență de viață și de creație considerabilă. Stilul său literar s-a constituit în urma scrierii unui număr impunător de nuvele (în total – cca 300), reunite în 18 volume editate. Cât privește viața privată, aceasta, fiind trăită în condițiile dure ale unei familii de nobili ruinați, alături de o mamă devotată, dar strâmtorată în mijloace materiale, l-a determinat pe viitorul scriitor să-și câștige existența încă din anii de adolescență, vicisitudinile existențiale aducându-l, până la urmă, pe tărâmul literelor, unde s-a și afirmat.

Fiind o fire sociabilă, a stabilit relații de prietenie și conlucrare cu mulți dintre scriitorii celebri ai timpului, asemeni unui elev sârguincios învățând de la fiecare câte ceva. Astfel, s-a lăsat influențat de Flaubert, prieten bun al mamei sale, care îi deschide în față oportunitățile realismului literar, sfătuindu-l să privească lumea cu ochi exigenți, să exerseze permanent în arta scrisului, adjudecându-și stiluri și procedee noi, să studieze atent observațiile critice asupra creației sale. Pe Balzac l-a urmat „în reprezentarea istoriei pasiunilor ca istorie a moravurilor, a vieţii private şi publice, ca istorie a mentalităţii unei anumite epoci" [46, p. 35]. De asemenea, asupra creației lui Maupassant a exercitat o influență vădită cercul literar al lui Zola. În așa mod, atestăm în romanul *Bel-Ami* elemente ale naturalismului, romantismului, dar, mai presus de toate, ale realismului, prin care scriitorul reușește să se impună.

Influențele prietenilor mai experimentați în ale scrisului se fac simțite și în maniera lui Maupassant de a apela pe larg la sensurile încifrate în culori (253 ex.) (Figura 2.9.). La fel ca în operele lui Flaubert, acestea se remarcă printr-o policromie debordantă: „(...) paharele erau pline cu băuturi roșii, galbene, cafenii, de toate nuanțele (...)" [154, p. 4]; „(...) cărți rânduite cu grijă pe rafturi de lemn negru. Scoarțele legate ale cărților, de tonuri felurite, roșii, galbene, verzi, viorii și albastre, dădeau viață și voioșie acestei plicticoase înșiruiri" [ibidem, p. 30]; „Sus, stelele piereau în fundul văzduhului luminat, iar în prăpastia adâncă a drumului de fier semnalele

verzi, roșii și albe păleau” [ibidem, p. 108].




**2.9. G. de Maupassant, *Bel-Ami***

Maupassant era o fire maladivă, suferind de nevralgii cronice. Starea sa degrada pe an ce trecea din cauza surmenajului intelectual, a exceselor fizice și a vieții dezordonate. În cele mai bune tradiții ale *beylismului*, prozatorul își înzestrează personajul central din *Bel-Ami,* Georges Duroy, cu multe dintre propriile caracteristici; chiar și trăsăturile exterioare le sunt comune sub aspect cromatic: „Înalt, bine făcut, blond, de un blond castaniu ușor roșcat, cu mustața în furculiță, cu ochi albaștri, limpezi (...)” [ibidem, p. 4].

Maupassant recurge deseori la principiul contrastului cromatic, ceea ce intensifică mesajul emotiv: alb (55 ex.) – roșu (49 ex.); negru (23 ex.) – galben (34 ex.); albastru (31 ex.) – gri (17 ex.) (Figura 2.9.). În special, acest procedeu se referă la prezentarea personajelor centrale feminine: **Doamna de Marelle** – „Numai trandafirul roșu, prins în părul ei negru, atrăgea privirile (...)” [ibidem, p. 17]; „(...) doamna de Marelle intră repede, îmbrăcată într-un capot japonez de mătase roz, pe care erau lucrate de mână peisaje aurii, flori albastre și păsări albe” [ibidem, p. 50] și **Doamna Forestier** – „Era îmbrăcată într-o rochie de cașmir albastru-deschis (...). Brațele și gâtul răsăreau dintr-o spumă de dantelă albă (...)” [ibidem, p. 16]; „(…) se întoarse – tot zâmbitoare, îmbrăcată într-un capot lung, alb, împodobit cu dantelă (...)” [ibidem, p. 30]; „Ea se îmbujoră brusc, ca și cum un văl trandafiriu s-ar fi așternut dintr-o dată pe pielea ei albă (...)” [ibidem, p. 204].

Nu este întâmplător faptul că în descrierea doamnei de Marelle Maupassant utilizează expres culoarea roșie – aceasta se pliază perfect pe caracterul impulsiv și poziția ei de amantă. În același timp, descrierea doamnei Forestier beneficiază preponderent de culori deschise, pastelate, în special de cea albă, ceea ce o caracterizează ca pe o persoană calculată, inteligentă, pragmatică în virtutea experienței sinuoase de viață.

După ce a petrecut o bună parte din viață în lipsuri materiale, Maupassant a ajuns, la un moment dat, printre cei mai bogați oameni ai Parisului, creația literară aducându-i valorile materiale de care nu a beneficiat nici în copilărie, nici în tinerețe. Ecoul acestei schimbări radicale se regăsește în numeroasele descrieri cromatice de interioare, locuri pitorești, monumente și clădiri, Maupassant prezentând în evoluție procesul de căpătuire a personajului central: **de la sărăcie** – „Duroy (...) se opri într-un fel de salon prăfuit și prăpădit, tapetat cu o imitație de catifea galben-verzuie plină de pete și găurită (...)" [ibidem, p. 8]; „Pereții tapetați cu hârtie cenușie cu buchețele albastre aveau tot atâtea pete câte flori" [ibidem, p. 26]; **la lux și opulență** – „Pereții erau îmbrăcați într-o stofă scumpă de un vioriu șters, presărat cu floricele de mătase galbenă (...). La uși atârnau perdele dintr-un postav de manta albastru-cenușiu, pe care erau lucrate de mână, cu mătase roșie, câteva garoafe (...)" [ibidem, p. 22]; „O umbră, un început de noapte cu licăriri de jăratic în spuză pătrundea în odaie, colorând mobilele, pereții, ungherele cu tonuri de cerneală și purpură. Oglinda căminului, răsfrângând zarea, părea o pată de sânge" [ibidem, p. 118]; „În tot lungul havuzului de marmură erau puse pe jos perne (...) și pe nisipul de aur de la fund peștii păreau de un roșu aprins, trecând ca niște flăcări prin apa străvezie sau arătându-și tivul albastru care le mărginea solzii" [ibidem, p. 227].

Maupassant considera că „realistul, dacă este un artist, nu va încerca să ne arate fotografia banală a vieții, ci să ne ofere o viziune mai completă, mai pătrunzătoare, mai convingătoare decât realitatea însăși" (*trad. noastră*) [apud 100, p. 493]. Scriitorul reușește să facă față acestei condiții, inclusiv prin utilizarea cromaticii, creând, cu o sobrietate remarcabilă și cu o mare simplitate de stil, culoarea, intonația, aspectul, mișcarea vieții însăși: „În apa albastră de tot, insulele păreau două pete verzi (...). În spatele piscurilor, văzduhul era roșu, de un roșu aprins și aurit, supărător pentru ochi" [154, p. 116]; „Mai numeroase decât surorile lor clopotnițele, uzinele își înălțau până departe în câmpie coșurile cărămizii și încărcau cerul albastru cu răsuflarea lor neagră de cărbune" [ibidem, p. 144].

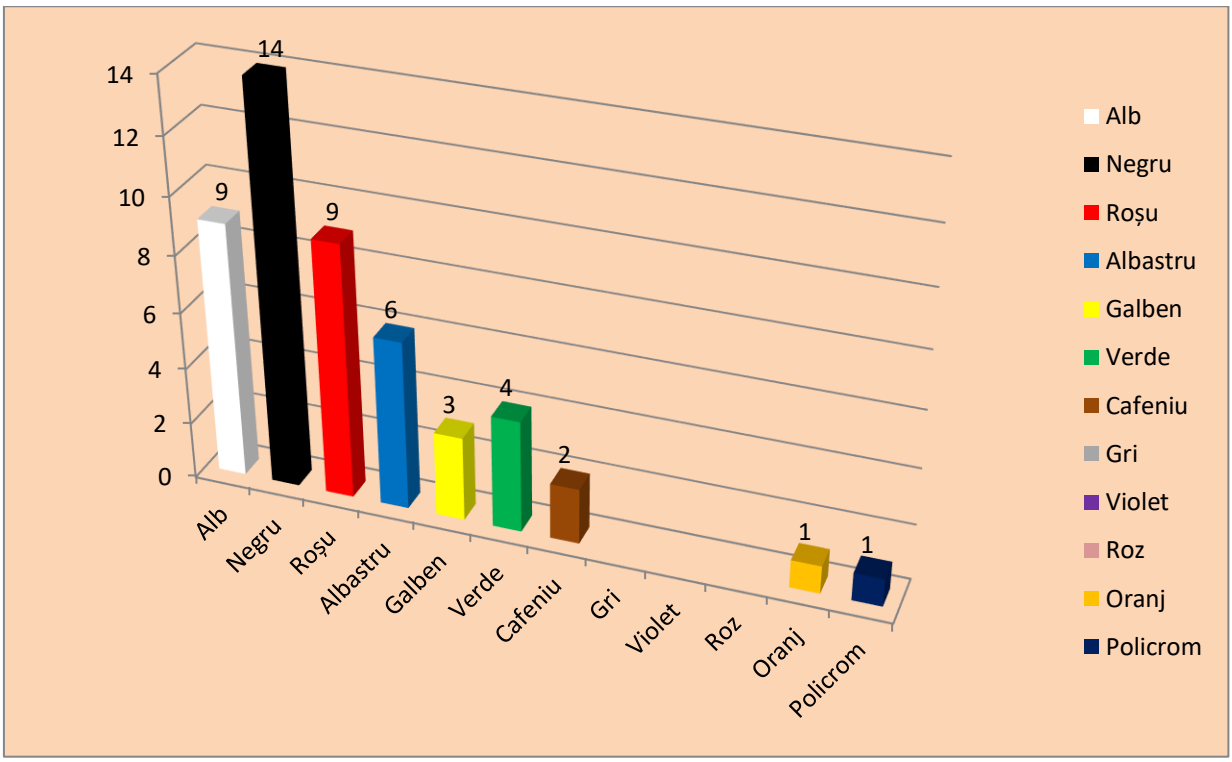
În opera artistică, fie că ne referim la pictură, film, fotografie sau literatură, culorii îi revine rolul de a înnobila modul de abordare/cunoaștere a lumii, prezentând-o în toată splendoarea și bogăția de tonuri și semitonuri. În acest context putem afirma că studiul aspectului asociativ-semantic al culorilor în pânzele epice permite descoperirea și valorificarea potențialului psihoemoțional, lumea interioară a autorului și, totodată, a personajelor din opera sa. În fond,

ansamblul elementelor cromatice determină caracterul operei literare, acesta având un impact direct asupra cititorului.

În cazul lui Prosper Mérimée, „cavaler al conciziei și preciziei” [3, p. 50], putem constata cu certitudine existența unei influențe clare a pregătirii sale științifice asupra stilului narativ practicat, nuvela-roman ***Carmen*** fiind reprezentativă în acest sens. Activând în calitate de funcționar în structurile statului timp de 26 de ani, fiind responsabil de inspectarea monumentelor istorice, arheologice și culturale, cutreierând, în interes de serviciu, Franța de la un capăt la altul, contribuind realmente la salvarea și restaurarea a numeroase monumente de artă arhitecturală, „Mérimée nu a putut ocoli acest domeniu, de care, cu siguranță, era pasionat, nici în creația sa literară” (*trad. noastră*) [59, p. 35]. Deși este cunoscut publicului cititor larg, în primul rând, ca autor de nuvele și abia în al doilea rând ca expert în domeniul monumentelor, Mérimée a fost la fel de prolific și ca scriitor (lăsând posterității un număr impunător de proze scurte), și ca specialist în arte medievale. În prefața la cartea lui Prosper Mérimée *Studii asupra artelor din Evul Mediu*, cercetătorul Marius Tătaru menționează: „Scrierile lui Mérimée legate de arte și, mai ales, de arhitectura Evului Mediu, acoperă sute și chiar mii de pagini, dacă ar fi să luăm în considerare și marele număr de rapoarte redactate pe parcursul celor peste două decenii de activitate ca inspector al monumentelor de artă” [apud 41, p. 6].

În afară de Franța, a parcurs în lung și în lat Anglia, Italia, Grecia, țările Orientului, Spania, aceasta din urmă fiindu-i țară de suflet. Ca rezultat, scriitorul a abordat subtil subiecte preluate fie din tradițiile, fie din realitățile acestor meleaguri. *Carmen* abordează moravurile țiganilor din Spania, autorul punând în aplicare toate cunoștințele sale dintr-un șir de domenii științifice, cum ar fi antropologia, fiziognomia, arheologia, etnografia, istoria, pentru ca astfel să închege o pânză epică pe cât de documentată, pe atât de emoționantă.

Referindu-ne la elementele cromatice utilizate de Mérimée în această operă, vom semnala unele similitudini cu un alt roman analizat în prezenta lucrare, *Armance* de Stendhal, de altfel un bun prieten al lui Mérimée. Afirmam în cazul romanului *Armance* că, într-o operă literară, frecvența redusă a elementelor cromatice generează așteptări sumbre, intensifică simțitor caracterul dramatic sau chiar tragic al acesteia, pregătește deznodământul fatal al subiectului.




**2.10. P. Mérimée, *Carmen***

Este și cazul romanului-nuvelă *Carmen*, în care am înregistrat doar 49 ex. de utilizare a elementelor cromatice, predominantă fiind, ca și în cazul romanului *Armance*, culoarea neagră (Figura 2.10.). Această constatare nu face decât să întărească afirmația noastră de mai sus.

Cele mai multe unități cromatice depistate în *Carmen* se referă la descrierea personajelor centrale, aici autorul folosind frecvent principiul contrastului, bazat inclusiv pe criteriul apartenenței etnice a eroilor, el – andaluzian, ea – țigancă: **José-Maria** – „Avea păr blond, ochi albaștri, gură mare, dinți frumoși, mâini mici; (...) ghetre din piele albă, un cal murg (...)” (*trad. noastră*) [155, p. 225]; **Carmen** – „Pielea sa, perfect netedă, aducea mult cu nuanța cuprului (...) buzele sale, un pic cam puternice, lăsau să se vadă niște dinți mai albi decât migdalele decojite. Părul său era negru, cu reflecții albastre ca aripa unui corb (...)” (*trad. noastră*) [ibidem, p. 240]; „Ea avea un jupon roșu foarte scurt, care lăsa să se zărească niște ciorapi albi de mătase, care aveau mult mai mult decât o singură gaură, și niște pantofi drăguți din marochin roșu legați cu funde de culoarea focului” (*trad. noastră*) [ibidem, p. 251].

Naratorul (în chipul acestuia îl recunoaștem pe Mérimée-savantul) nu se limitează la descrierile superficiale ale personajelor, ci îi prezintă cititorului adevărate mostre de observații antropologice (ne referim, în special, la capitolul IV al romanului-nuvelă): „Tenul țiganilor este foarte smolit, întotdeauna mai închis la culoare decât cel al populațiilor printre care trăiesc. De aici și denumirea *Calés*, negrii, prin care se autonumesc deseori. Au ochii pronunțat oblici, foarte negri, umbriți de gene lungi și dese” (*trad. noastră*) [ibidem, p. 301].

Este de remarcat și faptul că naratorul (autorul) nu este un simplu călător prin Spania, ci, mai degrabă, un atent cercetător al tradițiilor locului, etnografia pasionându-l pe Mérimée pe parcursul întregii vieți: „Femeile cumsecade nu se îmbrăcau în negru decât dimineața (...)" (*trad. noastră*) [ibidem, p. 237]; „Pentru ca o femeie să fie frumoasă, spun spaniolii, (...) ea trebuie să aibă trei lucruri negre: ochii, pleoapele și sprâncenele (...)" (*trad. noastră*) [ibidem, p. 240].

Deși, de cele mai multe ori, elementele cromatice utilizate de Mérimée se referă la aspectul exterior al personajelor, întâlnim și exemple de atribuire a acestora lumii lor interioare: „Garcia Chiorul (...) era negru la piele, dar și mai negru la suflet (...)" (*trad. noastră*) [ibidem, p. 276].

În calitatea sa de inspector general al monumentelor istorice, Mérimée, după cum menționam mai sus, era un împătimit al călătoriilor, un admirator al peisajelor naturale. De aici și numeroasele descrieri de locuri pitorești, viu colorate, abil integrate în acțiunea romanului. Iată două mostre de utilizare măiestrită în descrierea naturii a culorilor: „La poalele stâncilor, își lua avânt un izvor care cădea într-un iaz tapițat cu un nisip alb ca zăpada. Câțiva stejari mândri și verzi (...) se înălțau pe malurile lui" (*trad. noastră*) [ibidem, p. 220]; „Totuși, aceste forme albe și neclare, care se pictează pe sumbrul azur al fluviului, dădeau de lucru spiritelor poetice (...)" (*trad. noastră*) [ibidem, p. 237].

Reprezentant al generației romantico-realiste, în măsura în care va călători mult, se va îndepărta treptat de predilecțiile sale romantice și, asemeni lui Stendhal, va reuși să-și înfrâneze înclinațiile spre imaginar și sensibilitatea debordantă, inteligența critică și scepticismul sănătos conducându-l spre realism cu ceea ce presupune preponderent acesta: atitudine obiectivă față de lumea din jur.

Romanul-nuvelă *Carmen* este un exemplu elocvent al acestei schimbări și un cadru perfect pentru promovarea principiilor realismului în literatură. Sărac în elemente cromatice, romanul-nuvelă este, totuși, un exemplu de coexistență armonioasă a principiilor romantismului cu cele ale realismului. În contextul dat, liantul de bază între ele este anume predilecția autorului pentru culorile sumbre (negrul, în special), acestea simbolizând calea parcursă de cele două personaje centrale spre deznodământul fatal, cale presărată cu primejdii și, totodată, plină de avertizări alarmante, neglijate, însă, cu desăvârșire.

***

Analiza elementelor cromatice, a valorii lor asociativ-simbolice, efectuată prin prisma impactului anumitor aspecte din biografiile autorilor asupra operelor literare incluse în prezentul studiu, ne permite să afirmăm că problemele existențiale, trăirile personale, relaționarea cu mediul sociouman au o importanță marcantă și sugestivă pentru creația artistică, în general, și pentru modalitatea de transmitere a ideii principale a unei opere literare către cititor, în special.

Utilizarea activă a elementelor cromatice în implementarea strategiilor de transmitere a informațiilor pe plan asociativ, aspect abordat în subcapitolul 2.3, corespunde, de cele mai dese ori, etapelor importante din viața scriitorilor, trăsăturilor psihotipice manifestate de către aceștia atât în activitatea cotidiană, cât și în cea de creație. În contextul dat, cromatica servește drept instrument eficient de realizare a intenției autorului de a concentra atenția cititorului asupra lumii interioare a personajului, de a-l conduce spre identificarea motivației psihologice a celor întâmplate și de a-l face să reflecteze asupra acestora.

### 2.3. Strategii și procedee de utilizare a cromaticii în romanele realiste franceze din secolul al XIX-lea

Studiind literatura de specialitate, am constatat că mai mulți cercetători (V. Kurmakaeva, É. Ripoll, D. Laurent etc.) se conduc în analiza operelor literare sub aspectul organizării textului de același clasament al criteriilor/strategiilor. Astfel, pe parcursul studiului nostru am identificat trei grupuri de strategii utilizate de către autorii realiști francezi în crearea și organizarea textului literar în proză, grupuri de strategii în limitele cărora se realizează potențialul asociativ-simbolic al cromaticii. În literatura de specialitate asemenea grupuri de strategii sunt considerate complexe, deoarece, pe lângă informațiile despre culoarea obiectului descris, conțin și informații despre un anumit „stereotip asociativ al situației" (*trad. noastră*) [146, p. 106], care reflectă aspectele structurii semantice a textului, importante pentru intenția autorului.

Drept urmare a tezelor expuse mai sus, constatăm că utilizarea elementelor cromatice în romanul realist francez din secolul al XIX-lea se produce în baza:

- ♦ strategiei de creare a imaginilor vizuale;
- ♦ strategiei de transmitere a informațiilor pe plan asociativ;
- ♦ strategiei de utilizare a elementelor cromatice pentru dezvăluirea ideii principale a unei opere literare [ibidem].

**Primul grup de strategii** are ca scop crearea unei imagini vizuale (vizualizarea evenimentelor descrise într-un text artistic) și este cel mai frecvent utilizat în romanele analizate în lucrarea noastră. Ca element director al acestei strategii poate fi considerată transmiterea, către cititor, a informațiilor cromatice descriptive, iar rolul de element subordonat îi revine activării, în conștiința cititorului, a unui anumit stereotip asociativ-simbolic, destinat comparării evenimentelor descrise în operă cu propria experiență de viață.

În plus, în strategiile date, într-un mod sau altul, este prezent elementul transmiterii ideii principale a operei, deoarece personajele sau situațiile descrise fac parte din structura semantică a întregului text literar. Prin urmare, strategiile de creare a unei imagini vizuale sunt subdivizate în:

♦ strategia de creare a imaginii vizuale a unui personaj:

- „Trupul lui voinic umplea o jachetă de catifea neagră, două smaragde îi străluceau pe cămașa de batist, iar pantalonii largi, albi, îi cădeau peste niște cizme ciudate, roșii, de piele fină, împodobite cu desene albastre” [152, p. 16].

- „Avea o pălărie mare de paie, cu panglici roz (...) Bandourile negre îi conturau coada sprâncenelor lungi (...) Rochia de muselină de culoare deschisă (...), toată făptura ei se profilau pe fondul aerului albastru (...). Un șal lung cu dungi violete era așezat în spatele ei” [ibidem, p. 18-19].

- „Era înalt, bine făcut, blond, de un blond castaniu ușor roșcat, cu mustața în furculiță, cu ochi albaștri, limpezi (...)” [154, p. 4].

- „Ochii mari, negri arătau chibzuință și înflăcărare (...) Părul castaniu-închis crescut foarte jos îi dădea un aer răutăcios” [157, p. 19].

- „Tânărul, care purta o cămașă nespus de albă, ținea sub braț o vestă violetă și foarte curată, din lână creață. Obrajii țărănușului erau atât de albi” [ibidem, p. 27].

- „Ochii ei, negri la umbră și de un albastru-închis la lumina soarelui, aveau parcă straturi de culori așezate într-o anumită ordine, întunecate la fund și din ce în ce mai limpezi spre alb” [151, p. 36].

- „Ea avea un jupon roșu foarte scurt, care lăsa să se zărească niște ciorapi albi de mătase care aveau mul mai mult decât o singură gaură, și niște pantofi drăguți din marochin roșu legați cu funde de culoarea focului” (*trad. noastră*) [155, p. 251].

♦ strategia de descriere a locului acțiunii și a mediului înconjurător:

- ”Nu numai Franța, ci și întregul continent fură pavoazate cu afișe galbene, roșii, albastre de către suveranul Reginei trandafirilor (…)” [150, p. 159].

- „Anticamera (…) nu avea decât o fereastră împodobită cu perdele cu borduri roșii și scaune de mahon acoperite cu o stofă roșie țintuită în cuie aurii; pereții erau tapetați cu o hârtie verzuie (…). Salonul avea mobile galbene înflorate (…)” [ibidem, p. 198].

- „(…) șiruri lungi de măslini însemnau pe pământ hotare verzi; un abur trandafiriu plutea pe firul văilor; culorile albastre ale munților străjuiau deasupra colinelor” [153, p. 26].

- „Văluri albastre, galbene și albe fluturau pe ziduri în lumina de purpură a înserării” [ibidem, p. 29].

- „Grădinile păreau pustii, iar poarta roșie cu cruce neagră nu se deschidea niciodată” [ibidem, p. 53].

- „(…) norul atârna de la un ungher al încăperii la altul, albastru ca noaptea, auriu ca răsăritul, roșu ca purpura soarelui (…)” [ibidem, p. 75].

- „(…) se vedeau contrastele dure dintre flăcările roșii și tonurile negre ce decorează cerurile (…)” [149, p. 82].

- „Cerul se făcuse albastru. Se întâlneau luminișuri întinse, acoperite cu iarbă-neagră, toată în floare, covoare liliachii printre desișuri de copaci cenușii, roșcați sau aurii, după cum le erau frunzele” [151, p. 152].

- „...cărțile erau rânduite cu grijă pe rafturi de lemn negru. Scoarțele legate ale cărților, de tonuri felurite, roșii, galbene, verzi, viorii și albastre, dădeau viață și voioșie acestei plicticoase înșiruiri” [154, p. 30].

**Al doilea grup de strategii** – strategiile de utilizare a elementelor cromatice pentru transmiterea informațiilor pe plan asociativ-simbolic – este înrudit cu primul, deoarece se constituie, de asemenea, pe crearea unei imagini vizuale, atâta doar că scopul său principal constă în transmiterea informațiilor caracterizatoare, având la bază numeroasele asociații și simboluri generate de anumite culori.

În cazul persoanei concrete, cunoașterea acestor asociații și simboluri provine din propria experiență de viață și din mediul sociocultural și lingvistic în care s-a format și activează. Acest fapt duce la apariția unor idei clare despre personajele și evenimentele descrise în opera literară, idei bazate pe stereotipia impresiilor asociativ-simbolice legate de o anumită culoare. Astfel, funcția principală a acestui grup de strategii constă în valorificarea unui stereotip și în caracterizarea celor descrise, în mod indirect, prin asociații și interpretări simbolice. În cadrul celui de-al doilea grup de strategii elementele subordonate reprezintă transmiterea către cititor a informațiilor cromatice propriu-zise și a ideii principale a operei.

Strategiile de utilizare a caracterului semantico-simbolic al elementelor cromatice pentru transmiterea informațiilor pe plan asociativ sunt subdivizate în:

♦ strategia de reprezentare a stărilor emoționale și intelectuale ale unui personaj:

- „(...) adesea neagra mizantropie a lui Octave se vedea învinsă” [156, p. 95].

- „(...) doamna de Malivert nu putu adormi, bântuită de negre presimțiri” [ibidem, p. 17].

- „De la politețea mieroasă creditorii trecură la roșul nerăbdării, la pâlpâirile sumbre ale vizitelor nepotrivite, la stridențele dezamăgirii, la răceala albastră a pisălogelii și la neagra insolență a dării în judecată” [150, p. 257].

- „Garcia Chiorul (...) era negru la piele, dar și mai negru la suflet (...)” (*trad. noastră*) [155, p. 276].

- „Umbre negre ale disperării goneau peste zările înroșite” [153, p. 199].

- „(…) în ce culori se îmbracă iubirea ta atât de firească, îngerul meu drag” [148, p. 121].

- „Pentru ea ochii capătă culoarea gândurilor, ei iubesc sau nu iubesc” [ibidem, p. 232].

- „Femeile au geniul nuanțelor, prea mult se folosesc de ele (…)” [ibidem, p. 162].

- „Iubirea ia culoarea fiecărui veac” [149, p. 75].

- „(...) dar poate că ceea ce a văzut Julien la seminar e prea negru pentru coloritul moderat pe care m-am străduit să-l păstrez” [157, p. 166].

♦ strategia de utilizare a culorilor pentru caracterizarea indirectă a unui personaj:

- „Dacă i-aș pune, se gândi el, o rochie de mătase roz (...)? Sau dacă mai curând aș îmbrăca-o în catifea albastră, pe un fond cenușiu, foarte colorat? I-aș putea da și o coleretă de dantelă albă, cu un evantai negru și cu o perdea stacojie în spate? (…)Va avea o rochie de un roșu-aprins (...)” [152, p. 159].

- „Lumina albă îi pătrundea pielea cu tonuri sidefii, îi punea roz pe pleoape, făcea să-i strălucească ochii, roșul fructului se confunda cu purpura buzelor (...)” [ibidem, p. 220].

- „Prin firea ei deosebită și mai ales prin farmecul ochilor ei de un albastru închis, își atrase prietenia tuturor femeilor distinse (...)” [156, p. 43].

- „Chipurile lor aveau acea culoare pe care o poate da numai bogăția, un alb subliniat de paloarea porțelanurilor, acel alb sănătos, întreținut de un regim cumpătat și de mâncăruri alese” [151, p. 52-53].

- „Culorile vii ce-i luminau fața se stinseră treptat și figura ei căpătă niște tonuri șterse și palide” [149, p. 21].

- „Pictorii pot zugrăvi, cu ajutorul culorilor, asemenea portrete (…); există în nuanțele culorii obrazului fenomene de neexplicat (...)” [ibidem, p. 131].

- „Blondele au față de noi, brunele, avantajul unei diversități de mare preț; există o sută de feluri de a fi blondă și numai unul de a fi brunetă. Blondele sunt mai femei decât noi; noi, franțuzoaicele brune, semănăm prea mult cu bărbații” [148, p. 84].

- „Femeile cumsecade nu se îmbrăcau în negru decât dimineața (...)” (*trad. noastră*) [155, p. 237].

- „Pentru ca o femeie să fie frumoasă, spun spaniolii, (...) ea trebuie să aibă trei lucruri negre: ochii, pleoapele și sprâncenele (...)” [ibidem, p. 240].

♦ strategia de utilizare a culorilor pentru descrierea atmosferei în care se derulează evenimentele:

- „O umbră, un început de noapte cu licăriri de jăratic în spuză pătrundea în odaie, colorând mobilele, pereții, ungherele cu tonuri de cerneală și purpură. Oglinda căminului, răsfrângând zarea, părea o pată de sânge” [154, p. 118].

- „(…) un roman e ca o oglindă purtată de-a lungul unui drum bătut de multă lume. El va răsfrânge în ochi când seninul cerului albastru, când noroiul mocirlelor din cale” [157, p. 315-316].

- „(...) șesul așterne lanuri aurii de grâu. Apa trage o dungă albă între culoarea fânețelor și cea a ogoarelor, astfel încât câmpia seamănă cu o uriașă manta desfăcută, cu guler de catifea verde, tivit cu șiret de argint" [151, p. 69].

- „Și cum timpul era frumos, bonetele scrobite păreau mai albe ca zăpada, crucile de aur sclipeau scăldate de soare, iar basmalele multicolore înviorau din loc în loc monotonia redingotelor negre și a bluzelor albastre" [ibidem, p. 127].

- „(…) vremurile eroice ale Franței vor fi căpătat culori aproape legendare" [149, p. 6].

- „Dar peisajul și scena aceasta vor rămâne în inima mea ca un tablou de o culoare inimitabilă, ce nu se va șterge niciodată" [148, p. 222].

- „Jertfele se prăbușeau în gol, dispărând ca o picătură de apă zvârlită pe un fier înroșit și un fum alb se înălța peste purpura flăcărilor" [153, p. 255].

- „Totuși, aceste forme albe și neclare, care se pictează pe sumbrul azur al fluviului, dădeau de lucru spiritelor poetice (...)" (*trad. noastră*) [155, p. 237].

Prin crearea unei imagini artistice expresive, utilizând în acest scop elementele cromatice, grupul de strategii menționate mai sus oferă informații axiologice concrete despre personaj, situație sau atmosferă. Spre deosebire de strategiile de creare a imaginilor vizuale, grupul de strategii la care ne-am referit mai devreme este implementat într-un context nemijlocit, fără a se extinde, totuși, asupra contextului întregii opere.

**Al treilea grup de strategii** – strategiile de utilizare a culorilor pentru transmiterea ideii principale a unei opere – este implementat în textul literar prin intermediul „transferului semnificațiilor simbolice ale fenomenelor cromatice" (*trad. noastră*) [146, p. 108] pe canavaua semantică a întregii opere. Anume aceste strategii sunt cele care permit fenomenelor cromatice să se manifeste în deplină măsură în calitate de structuri asociativ-simbolice.

Funcția lor principală constă în transmiterea informațiilor, importante din punctul de vedere al înțelegerii textului în ansamblu, care, dintr-un motiv sau altul, nu sunt verbalizate de către autor. Utilizarea cromaticii face apel la întreaga masă a cunoștințelor umane de fundal, care adeseori prezintă o dificultate de verbalizare. În acest caz, elementele cromatice își extind semantica, devenind relevante în contextul întregii opere literare (de exemplu, în romanul *Roșu și Negru* de Stendhal).

Alături de funcția de transmitere a ideii principale a unei opere, în aceste strategii sunt prezente două tipuri de elemente: a) de descriere stereotipică a situației și b) de transmitere a informațiilor cromatice. Această situație se datorează faptului că descrierea, într-un mod sau altul, corelează cu experiența cititorului, generând, în conștiința și imaginația acestuia, o impresie cromatică bine definită [ibidem].

Unitățile cromatice care îndeplinesc funcția de exprimare a intenției autorului în raport cu întreaga operă sunt încorporate în mod diferit în spațiile figurativ și informațional al textului literar. În baza materialului analizat, putem concluziona că integrarea ideii dominante a autorului în canavaua semantică a textului prin utilizarea potențialului asociativ-simbolic al culorilor poate fi realizată cu ajutorul diverselor **procedee**:

a) O singură culoare poate exprima ideea principală a unei opere literare (culoarea neagră în *Armance* de Stendhal).

b) O semnificație simbolică se poate corela cu o singură culoare (cu o secțiune a spectrului de culori), dar poate fi exprimată prin diferite unități lexicale (Gustave Flaubert, *Educația sentimentală*).

c) Ideea principală a operei literare poate fi exprimată prin opoziția a două culori (Stendhal, *Roșu și Negru*).

d) Semnificația simbolică poate fi exprimată prin opoziția unor game întregi de culori (triada alb – negru – roșu prezentă în toate romanele analizate).

Procedeul de utilizare a unui element cromatic în scopul dezvăluirii ideii principale a operei literare este prezentat, pe larg, în romanele lui Stendhal, Gustave Flaubert și Guy de Maupassant, fiind pus în aplicare prin activarea părții evidente (aflate la suprafața înțelegerii) a unei culori din text. Acest procedeu este asociat cu activarea mai multor sensuri ale culorii, referitoare la o secțiune a spectrului de culori, vizând descrierea unei singure situații. O structură similară a fost utilizată de Gustave Flaubert în romanul *Educația sentimentală*, atunci când s-a referit doar la gama culorii negre, renunțând deliberat la menționarea culorilor aprinse/vii, în general.

Procedeul de utilizare a unui element cromatic pentru a dezvălui ideea principală a operei literare este exprimat structural prin interacțiunea culorilor opuse ca semnificație simbolică. Interacțiunea are loc pe direcția dinspre focalizarea unui cadru spre focalizarea altuia, ceea ce creează polaritatea semnificațiilor din text. Acest procedeu este utilizat, pe larg, în romanul lui Stendhal *Roșu și Negru*.

Un alt tip de procedeu de utilizare a unei unități cromatice în scopul dezvăluirii ideii principale a operei literare, și anume cel realizat prin intermediul întregii game de culori, este prezent, pe larg, în prozele lui Guy de Maupassant. Acest procedeu reprezintă interacțiunea culorilor opuse ca semnificație simbolică și ca poziție în spectrul cromatic.

Analiza utilizării de către autori a procedeelor de transmitere a ideii principale a unei opere literare prin intermediul semanticii asociativ-simbolice a culorii ne-a permis să constatăm următoarea legitate: semnificațiile simbolice ale culorilor, relevante pentru operă în ansamblu, sunt exprimate prin culorile pure, și nu prin nuanțele acestora.

Nuanțele cromatice sunt utilizate de către autori prin intermediul celui de-al doilea grup de procedee și asta cu scopul transmiterii informațiilor asociative, care sunt necesare în mod nemijlocit pentru înțelegerea contextelor particulare. În acest caz, nuanțele sunt utilizate pentru a transmite cele mai subtile aspecte ale situației, ceea ce ne conduce la concluzia cu privire la o semantică mai complexă, din punct de vedere structural, a culorilor mixate și, prin urmare, la un efect emoțional mai difuz asupra evaluării/înțelegerii operei literare de către cititor.

Aspectul asociativ-simbolic atribuit culorilor este important atât în viața cotidiană, cât și în domeniul creației, inclusiv în literatură. Acest fapt se datorează încărcăturii emoționale suplimentare pe care o comportă textul artistic. Așa cum, de-a lungul istoriei umane, fiecare culoare a acumulat o semnificație aparte care, în funcţie de timp şi de mediu – geografic, etnic, profesional etc., a evoluat, deseori pe direcţii neaşteptate şi surprinzătoare, putem vorbi despre o energie aparte, emanată de aceasta şi transmisă către beneficiar, fie că este vorba despre un consumator de artă conştient, versat, instruit sau despre unul ocazional, spontan şi mai puţin pregătit să descifreze sensuri ascunse. De aici și impactul diferit exercitat asupra sferelor vizate. Una dintre acestea ar putea fi și sfera ocupațională, cea a profesiilor practicate de către personajele literare, dacă e să ne referim la domeniul care ne interesează în cercetarea de față.

Pentru a înțelege mai bine rolul și importanța strategiilor și procedeelor de utilizare a cromaticii și, implicit, a simbolurilor ei, în romanul realist francez vom analiza mesajele încifrate de Stendhal în romanul *Roșu și Negru,* în special pe exemplul personajului principal. De fapt, Stendhal nu a explicat niciodată expres, în detalii, ci doar arareori și atunci tangențial, de ce și-a numit opera *Roşu și Negru*. Cei care au furnizat numeroase explicaţii în acest sens, de multe ori contradictorii, au fost criticii literari. Este, totuşi, evident că acest titlu ar trebui să aibă o atribuție anume la esenţa conținutală a romanului, să caracterizeze explicit şi fără echivoc destinul eroului principal, precum și epoca ce l-a predeterminat.

În imaginaţia de plebeu a lui Julien Sorel, istoria epocii napoleoniene s-a transformat într-o epocă semi-legendară, favorabilă pentru cei care nu aveau nici titluri de noblețe, nici bogății. Fiecare adolescent avea, atunci, posibilitatea să-şi construiască o carieră, urmând să răspundă doar unei singure condiții – celei de a fi inteligent, curajos și energic. Însă aceste posibilităţi au dispărut odată cu instaurarea epocii Burbonilor. Toate căile, cu excepţia celei ecleziastice, au fost închise pentru indivizii care nu aparţineau aristocraţiei sau burgheziei de rang înalt. Din aceste considerente, tânărul Sorel decide să se facă slujitor ecleziastic. În contextul dat, ne putem referi la una dintre puținele explicații plauzibile la temă, oferite de Stendhal însuși: „Roșul ar semnifica faptul că, venit pe lume mai devreme, Julien Sorel ar fi fost soldat, însă în epoca în care a trăit circumstanţele nu i-au lăsat altă alegere decât sa devină preot: de aici și Negrul” (*trad. noastră*) [78, p. 17].

Dacă e să privim dincolo de cadrul titlului, pe parcursul lucrării atestăm mai multe episoade în care figurează culorile, acestea având o funcție strategică nu mai puțin pronunțată decât însăși denumirea romanului. Astfel, la începutul narațiunii, descoperim o scenă *colorată în roșu*, cea în care Julien este avertizat de destinul său asupra celor ce ar putea să urmeze. Intrând în biserică, înainte de prima sa vizită la Dl de Rênal, el vede un colț de ziar, uitat de cineva pe o bancă. Îl citește: „(...) Amănunte asupra execuției și a ultimelor clipe ale lui Louis Jenrel, executat la Besançon în ziua de (...)" [157, p. 25]. Ieșind din biserică, Julien are viziunea halucinantă a sângelui de lângă aghesmătar; în realitate, nu era decât agheasma vărsată pe jos, pe care reflecția draperiilor roșii din ferestre o făcea să semene cu o băltoacă de sânge. În plus, protagonistul observă asemănarea izbitoare dintre numele condamnatului și numele său. Aceste coincidențe își materializează sensurile ascunse în penultimele capitole ale romanului, în care este descrisă crima lui Julien Sorel: în biserica din Verrières, el comite o vărsare de sânge, trăgând asupra Dnei de Rênal. La fel de sugestivă este culoarea roșie şi atunci când întruchipează iminenţa pedepsei, exprimată de călău, deci şi de execuţia și moartea ce vin odată cu acesta. Cu alte cuvinte, strategic vorbind, în aceste episoade culoarea roșie este folosită de autor în calitate de mesager al destinului, pe care, însă, personajul central nu a dorit să-l asculte. Răsplata fatală a venit fără întârziere.

Cât privește culoarea neagră, utilizarea acesteia are o tradiție și mai îndelungată decât cea roșie. Pe parcursul istoriei europene, negrul obţine o conotaţie multiplă: a) morală – reprezintă vestimentaţia oamenilor bisericii, a deţinătorilor de funcţii importante, pentru ei fiind o culoare demnă şi integră, care exprimă dimensiunea virtuţii; b) regală – este culoarea purtată frecvent de monarhi, ca simbol al măreției; c) nefastă – este simbolul morții, doliului, dezolării, sfârșitului iminent etc.

În secolul al XIX-lea negrul se manifestă pe scară largă: în domeniul legilor restrictive, textelor literare, creaţiilor artistice, statutelor şi regulamentelor de bresle etc. Legislatorii, juriştii şi magistraţii manifestau o atracţie deosebită pentru această culoare, negrul diminuându-și conotația nefastă, fiind conceput mai puțin ca infernal sau nefast și mai mult ca auster şi virtuos. De acum încolo negrul semnifică autoritatea publică, legea, dreptul şi administraţia, în curs de afirmare la acea epocă, precum şi cadrele academice. Ulterior, negustorii, bancherii şi profesioniștii din sfera finanţelor sunt cei care adoptă și ei această predilecţie pentru negru [43, p. 191]. Negrul devine, deci, semnul distinctiv al unui statut particular şi al unei morale civice.

Dacă revenim la romanul *Roșu și Negru* de Stendhal, remarcăm două scene „colorate" în negru care o au în centru pe Mathilde de La Mole în rochie de doliu. Într-un sens anume, Mathilde se mândrește cu vița sa nobilă. Însă în Franța anului 1830 această calitate își pierde vizibil din valoare şi atunci trăirile sale se transpun în sfera vieţii imateriale. În sufletul său ea

trăiește pe timpurile Frondei sau ale Renaşterii și poartă, o zi pe an, nu fără o oarecare ostentaţie, doliul strămoșului său Boniface de La Mole, care a cunoscut dublul privilegiu de a conspira împotriva regelui său și de a fi amantul reginei sale. Astfel, este prima dată când Julien, la începutul aflării sale în casa marchizului de La Mole, remarcă frumusețea Mathildei: „Într-adevăr, își spuse Julien, rochia asta neagră îi scoate și mai mult în evidență frumusețea taliei. Are un mers de regină (...)" [157, p. 264]. A doua scenă *neagră* este cea în care autorul o prezintă pe Mathilda la funeraliile lui Julien Sorel ghilotinat. În acest caz, semnificația cromatică se impune cu de la sine putere.

În sursele bibliografice de specialitate găsim afirmații, conform cărora, în textul literar, strategiile de transmitere a ideii centrale prin intermediul unităților cromatice funcționează asemeni unor structuri sincretice extinse, care conțin nu numai indicația culorii în sine, ci și informații pertinente referitoare la semantica simbolică a culorii, cum ar fi: asociațiile corelate cu această culoare, care sunt înrădăcinate în reprezentările istorice, mitologice și religioase, evoluția în timp și spațiu a simbolisticii cromatice etc. [102, 134, 146]. La aceste și alte aspecte strategice utilizate de autorii incluși în prezenta cercetare ne vom referi, prin intermediul exemplelor extrase din romanele analizate, în capitolul următor, dedicat domeniilor prioritare de aplicare a elementelor cromatice cu potențial asociativ-simbolic, domenii în care culorilor purtătoare de semnificații extinse le revin importante funcții expresiv-cognitive.

### 2.4. Concluzii

Secolul al XIX-lea, în general, şi, în particular, literatura care îl caracterizează prezintă, în Franţa, un cadru istoric şi socio-politic cu totul specific, multitudinea de evenimente care au avut loc în perioada dată având un impact direct asupra procesului artistic și asupra produsului acestuia.

1. Privirea de ansamblu asupra epocii prin prisma evoluției creației artistice ne-a condus spre concluzia clară, conform căreia, în acest context istoric, literatura franceză se află în strânsă legătură cu sfera politicului.
2. După realizarea unei retrospective comparativ-analitice, concluzia firească ce s-a impus se rezumă la faptul că toți scriitorii prezenți cu operele lor în studiul de față au cunoscut pe parcursul creației, de regulă la începuturile acesteia, o fază romantică bine conturată. Chiar dacă, ulterior, s-au dedicat plenar și s-au manifestat în cadrul realismului, pasiunea timpurie pentru valorile artistice ale romantismului nu a fost doar un exercițiu în ale scrisului, fiecare dintre romancierii incluși în studiul de față având de plătit niște polițe emoționale importante, acumulate încă din anii adolescenței și tinereții.

3. Deși realismul a apărut ca o reacție îndreptată împotriva romantismului, constatăm că aceste două curente sunt mai degrabă complementare decât ostile. Analiza operelor realiste incluse în acest studiu ne convinge de faptul că nici chiar cel mai dur creator realist nu se poate dispensa de abordarea sferei emoționale, viu colorate, a personajelor, fără de care opera sa ar pierde din puterea de convingere și din profunzimea narațiunii.
4. Concluzia care se impune tranșant este că realism în stare pură nu există, elementele romantismului continuând să se îmbine cu elementele realismului, contribuind, de fapt, prin forța contrastului, la o mai plenară afirmare a acestora.
5. Pornind de la conceptul *ut pictura poesis,* am constatat o apariție practic concomitentă a mișcării realiste în literatură și în artele plastice. Mai mult decât atât, după analiza publicațiilor referitoare la căile de afirmare a realismului în artele plastice și în literatura din Franța secolului al XIX-lea, am ajuns la concluzia că această sincronizare are la origini un adevăr împărtășit, se pare, de artiștii din ambele tabere, și anume: realismul poate exprima şi reflecta realitatea, dar nu reuşeşte decât foarte aproximativ să creeze iluzia acestei realităţi, lucru absolut necesar pentru înțelegerea/abordarea lumii în toată complexitatea ei. Este firesc, deci, ca oamenii de creație, ale căror mizâ și țintă primordială se regăsesc tocmai în sfera psihoemoțională a consumatorului de frumos, să apeleze la culoare, cu multiplele sale valori asociativ-simbolice, pentru a facilita interpretarea corectă de către acesta a propriilor mesaje artistice, pentru a-și deschide în fața lui lumea interioară și, implicit, pentru a-l face părtaș la trăirile sale.
6. Considerând că pentru interpretarea precisă și profundă a cromaticii utilizate în operele supuse prezentului studiu este esențială analiza punctuală a vieții autorilor, concluzia generală la care am ajuns este că mediul fizic și spiritual în care au văzut lumina zilei și au crescut, formându-se ca personalități, a avut un impact puternic, chiar decisiv, asupra gândirii lor filosofice, asupra principiilor literare abordate, asupra operei, în ansamblu, – ca subiecte, concept artistic, stil, manieră de scriere și, firește, ca utilizare predilectă a elementelor cromatice.
7. Referindu-ne la modalitățile de integrare în pânza narativă a elementelor cromatice marcate de factorii socio-biografici raportați la viața și creația scriitorilor incluși în studiul nostru, am identificat trei grupuri de strategii, care le-au servit la structurarea și organizarea textului literar în proză. Anume în limitele acestor grupuri de strategii se realizează potențialul asociativ-simbolic al cromaticii. Strategiile la care ne referim pot fi considerate complexe, deoarece, pe lângă informațiile despre culoarea

obiectului descris, acestea conțin și informații despre un anumit stereotip asociativ al situației, care reflectă aspectele structurii semantice a textului, importante pentru intenția autorului.

**8.** Analiza efectuată ne-a permis să conchidem că rolul elementelor cromatice în implementarea strategiei de transmitere a ideii principale a unei opere literare și utilizarea activă a conținutului simbolic al culorilor în grupul de strategii ce presupune transmiterea informațiilor pe plan asociativ corespunde, de cele mai dese ori, trăsăturilor genurilor psihologice de proză artistică, servind drept instrumente de redare a motivației psihologice a celor întâmplate. În context, putem afirma că sensurile simbolice ale culorilor, care îndeplinesc funcția de exprimare a intenției autorului atribuite întregii opere, sunt încorporate în mod diferit în spațiile figurativ și informațional ale textului literar.

**9.** Cercetarea modului de utilizare de către autori a procedeelor de transmitere a ideii principale a unei opere literare prin intermediul elementelor cromatice ne-a permis să constatăm următoarea legitate: semnificațiile simbolice ale culorilor, relevante pentru operă în ansamblu, sunt exprimate prin culorile pure, și nu prin nuanțele acestora.

**10.** Analiza operelor literare incluse în prezentul studiu prin prisma strategiilor și procedeelor aplicate de către autori ne permite formularea următoarei concluzii generale: ansamblul simbolurilor atribuite culorilor este important atât în viața cotidiană, cât și în domeniul creației, inclusiv în literatură, datorită încărcăturii emoționale suplimentare pe care o comportă. Așa cum, de-a lungul istoriei umane, fiecare culoare a acumulat o semnificație aparte care, în funcţie de timp şi de mediu – geografic, etnic, profesional etc., a evoluat, deseori pe direcţii neaşteptate şi surprinzătoare, putem vorbi despre o energie aparte, emanată de aceasta în adresa beneficiarului, fie că este vorba despre un consumator de artă conştient, versat, instruit sau despre unul ocazional, spontan şi mai puţin pregătit să descifreze sensuri ascunse.

## 3. DOMENII PRIORITARE DE VALORIFICARE A POTENȚIALULUI ASOCIATIV-SIMBOLIC AL CROMATICII ÎN ROMANUL REALIST FRANCEZ DIN SECOLUL AL XIX-LEA

### 3.1. Amplificarea expresivității artistice în descrierea personajelor prin intermediul cadrului asociativ-simbolic al culorii

#### 3.1.1. Elemente cromatice în prezentarea aspectului fizic al personajelor

Istoria societății umane și, bineînțeles, literatura creează un amplu domeniu de preocupări, abordat cu perseverență de numeroși savanți-cercetători, care aduc în prim-plan legătura strânsă dintre cele două părți constitutive ale acestui parteneriat firesc, coexistența lor într-un activ proces de interrelaționare. Culorile integrate în romanele realiste franceze din secolul al XIX-lea, cu multiplele lor semnificații călătoare prin timp și spațiu, la care ne referim în prezenta lucrare, sunt, poate, unele dintre cele mai convingătoare și spectaculoase mărturii ale acestei interrelaționări prolifice.

Chiar și cea mai superficială retrospectivă a evoluției civilizației umane, realizată, în cazul de față, prin prisma artelor, ne convinge de adevărul afirmației de mai sus, susținută și de faptul că, odată cu trecerea timpului, cu evoluția socio-politico-economică a lumii, se schimbă și omul. Nu doar la modul figurat, ci și la modul direct – se schimbă la chip, fiziognomic vorbind, ca entitate fizică. De rând cu artele plastice, literatura prezintă dovada adevărului acestei constatări. Și dacă artiștii plastici au lăsat moștenire urmașilor chipuri de oameni ai epocii lor utilizând, în acest scop, forme și culori, atunci scriitorii, în același scop, s-au servit de cuvinte și culori, codificând în acestea sensuri și simboluri demne de a fi desoperite și interpretate tocmai pentru valorile lor cognitive și artistice.

Referindu-se la rolul elementelor cromatice în opera literară, Annie Mollard-Desfour, cercetătoare franceză în domeniul lingvisticii, lexicografiei și semiologiei și autoare a unei serii de lucrări destinate culorilor, în general, și simbolurilor cromatice, în special, menționează: „Corpul uman, în calitatea sa de construcție bio-culturală, este „invadat” de culoare: pielea, părul, dinții, buzele, unghiile pot suferi modificări cromatice artificiale, permanente sau durabile. Culoarea utilizată de om constituie mereu o garanție socială sau culturală. Culoarea este simbolică: negrul, albul și roșul sunt cele trei culori esențiale care „decorează” corpul. Formele de utilizare a culorilor cu referire la corpul uman ne informează despre noi înșine și despre ceilalți” (*trad. noastră*) [70, p. 17]. Evident, scriitorii realiști francezi din secolul al XIX-lea au valorificat plenar în operele lor potențialul simbolurilor cromatice referitoare la aspectul fizic al personajelor în relație directă cu mesajul acestora către cititor.

În contextul literaturii realiste franceze din perioada analizată atestăm o pleiadă de tipaje umane inedite care, spre deosebire de eroii romantici, veșnic suferinzi și mereu în căutarea unui ideal imposibil de atins, oferă cititorului o vastă paletă a valorilor și antivalorilor morale, iar uneori chiar și a ambelor sub masca aceluiași personaj controversat. Realismul aduce în prim-plan un alt tip de personaje decât cele romantice. Cercetătoarea Elena Prus le caracterizează în mod tranșant: „Personajele cele mai prestigioase (…) sunt tinerii care susţin proba vieţii şi a societăţii prin căutarea fericirii (…). Eroismul lor se manifestă între provocarea adresată societăţii şi acceptarea constrângerilor sociale" [46, p. 58].

Spre deosebire de *eroii* romantici, antrenați, după cum menționam, într-o continuă goană după un ideal pur și onest, personajele romanului realist sunt preocupate, preponderent, de aspectele materiale ale vieții, iar tipul arivistului este expresia concentrată a *antieroului*, cum ar fi Georges Duroy sau Julien Sorel, aceștia întregind și potențând portretul arhetipal.

Referindu-ne la aceste două personaje, conchidem, din descrierea aspectului lor fizic prin intermediul semanticii cromatice, că arivismul, ca fenomen socio-etico-uman, nu se referă la exteriorul personajelor (acesta variind de la caz la caz, uneori fiind chiar diametral opus), ci exclusiv la lumea lor interioară, sfâșiată de contradicții, zbucium și căutări interminabile.

În sensul aspectului fizic, personajele nominalizate răspund, în mare parte, viziunilor personale ale autorilor și chiar felului cum arată ei înșiși. Este cazul lui **Georges Duroy** din romanul *Bel-Ami*: „Înalt, bine făcut, blond, de un blond castaniu ușor roșcat, cu mustața în furculiță, cu ochi albaștri, limpezi (...)" [154, pag. 4]. În portretul cromatic al lui Duroy sunt utilizate galbenul și albastrul, culori ce contribuie la evidențierea alurii sale de seducător (să nu uităm că secretul evoluției fulminante pe scara socială a acestui arivist rezidă tocmai în calitatea sa de seducător neîntrecut). Este un personaj luat din realitatea timpului. Pentru a elabora portretul lui Duroy, Maupassant a apelat la câteva surse de inspirație: omul burghez sau parvenitul din secolul al XIX-lea, eroii creațiilor sale anterioare și, în fine, el însuși, recunoscut în lumea mondenă a Parisului drept unul dintre cei mai mari seducători, de altfel, și el cu păr ondulat, deschis la culoare, cu ochi albaștri și mustață cochet răsucită.

În pleiada ariviștilor realiști francezi chipul lui **Julien Sorel** din *Roșu și Negru* este unul emblematic tocmai grație forței sale de convingere, rezultată din complexitatea caracterului, polisemantismului în gândire și acțiunilor contradictorii care suscită, până în prezent polemici. Emilia Taraburca susține, în această ordine de idei, că drama lui Julien Sorel sugerează, între multe altele, și un tribut greu plătit fenomenului alterității, acesta caracterizându-l, practic, în aceeași mare măsură ca și pe Emma Bovary: „(…) atunci când joci roluri, schimbând măștile în funcție de decor, poți uita cine ești cu adevărat; (…) e distructivă, în primul rând pentru noi înșine, dorința de a părea cine nu suntem" [51, p. 370].

Unitățile cromatice utilizate de Stendhal în descrierea personajului denotă clar caracterul controversat al acestuia, precum și originile sale sociale umile. Prin simpla contrapunere a cuplului de culori alb-roșu autorul reușește să sugereze univoc caracterul instabil al personajului, capabil să reacționeze violent la orice excitant din exterior: „Ochii mari, negri arătau chibzuință și înflăcărare (...). Părul castaniu-închis, crescut foarte jos, îi dădea un aer răutăcios (…)" [157, p. 19]; „Obrajii i se făceau când albi ca varul, când roșii ca focul (...)" [ibidem, p. 70].

Răspunzând unor idei preconcepute la acea vreme, se pare că Stendhal nu-și imagina individul răutăcios decât având păr și ochi de culoare închisă. După cum aflăm din biografia scriitorului, idealul său de frumusețe masculină, spre care a tins pe parcursul întregii vieți, era neapărat blond, cu ten delicat.

Culorile prin care autorii își dotează personajele cu trăsături specifice arivistului atrag după sine concluzii importante referitoare la modul de viață al acestora. De exemplu, la fel ca în cazul aspectului fizic, bazat pe contrapuneri cromatice, și convingerile interioare ale lui Julien Sorel oscilează între extreme. Fiind un tânăr inteligent, foarte curând își dă seama că în societatea în care trăiește poți fi sau sclav, sau stăpân. A treia cale pur și simplu nu există sau dacă, totuși, există, el nu este făcut pentru ea. Alb sau negru, totul sau nimic… Acesta este principiul de care se conduce Julien, convins, desigur, că e mai bine să fii exploatator decât exploatat. De fapt, este crezul tuturor ariviștilor, indiferent de timpul în care trăiesc.

Tangențe clare cu acest arhetip descoperim și în cazul personajului **Emma Bovary** din romanul ce-i poartă numele, deși caracterul pasiv și lipsit de inițiativă al acesteia nu-i permite să-și materializeze dorințele și intențiile ascunse, făcând-o să rătăcească în spațiul sinuos dintre identitate și alteritate. Referindu-se la chipul provincialei, Elena Prus îi dă o caracteristică exhaustivă, Emma Bovary încadrându-se perfect în acest tipaj: „Literatura îi atribuie, de regulă, provincialei sentimente baroce, rochii excentrice şi un limbaj extravagant. Dacă un autor riscă să o aducă în scenă, ea este nefericită, inocentă şi persecutată, necunoscută şi neînţeleasă. De regulă, ea va avea cincizeci de ani, iar dacă autorul are condescendenţa să o prezinte tânără, va avea grijă să o depoetizeze de la început printr-un mic defect, deloc grav în aparenţă (…), dar suficient pentru a arunca asupra tuturor acţiunilor, chiar şi a celor mai nobile, o nuanţă de ridicol" [46, p. 113].

Situația complexă în care își duce traiul Emma Bovary este redată de Flaubert prin diverse modalități, utilizarea pe larg a aspectelor cromatice fiind una dintre cele mai eficace. Este suficient să ne referim la procedeul prin care autorul descrie ochii protagonistei. Ambiguitatea caracterului, contradicția permanentă dintre iluzii și realitate o conduc spre instabilitatea emoțională, fluctuația stărilor de spirit, oscilațiile între extreme. Sugerează acest sfâșietor conflict interior, alimentat de nestatornicie și nedeterminare, culoarea ochilor Emmei, asupra

căreia autorul nicidecum nu se poate decide: „Ochii, deși căprui, păreau negri din cauza genelor (...)” [151, p. 20]; „Ochii ei, negri la umbră și de un albastru-închis la lumina soarelui, aveau parcă straturi de culori așezate într-o anumită ordine, întunecate la fund și din ce în ce mai limpezi spre alb” [ibidem, p. 36]; „Ochii ei negri păreau și mai negri” [ibidem, p. 51].

Liniștea sufletească a Emmei survine doar în relațiile sale extraconjugale, chiar dacă acestea sunt profund marcate de riscuri, stări dezolante și incertitudine. În descrierea unuia dintre rendez-vous-urile secrete ale Emmei atestăm triada cromatică negru – alb – roșu care o portretizează în focul pasiunii: „Și nimic nu era mai frumos pe lume decât păru-i negru și pielea albă pe acest fond purpuriu (...)” [ibidem, p. 250]. Este ușor să constatăm că în această descriere indecizia și ezitarea de altă dată a autorului asupra aspectului coloristic al personajului au dispărut cu desăvârșire: albul este alb, negrul este negru și roșul este roșu. Frământările și oscilările Emmei s-au spulberat, lumea ei interioară fiind cuprinsă de acalmie. Pare ilogic, dar dragostea interzisă, imorală pentru acea vreme, îi aduce liniștea jinduită, concluzie sugerată de autor tocmai prin utilizarea elementelor cromatice determinate, univoce și ferme.

Cu referință la triada negru – alb – roșu, prezintă interes, în opinia noastră, modul de utilizare a acesteia în descrierea lui Charles la moartea Emmei: „Alb la față ca o statuie, cu ochii roșii ca jăraticul, Charles stătea drept în fața ei, la picioarele patului (…), pradă gândurilor negre (…) [ibidem, pp. 308, 311].

Departe unul de altul, cu lumi interioare diferite până la excludere, sfâșiați de neînțelegeri dramatice, Charles și Emma s-au împăcat prin mijlocirea morții, concluzie sugerată și prin paleta cromatică utilizată de autor, comună pentru ambele personaje.

Aspectul fizic al eroilor din romanele analizate este abordat, în general, prin trei elemente: ochi, păr și piele. Mai sus ne-am referit la câteva exemple ce vizează semnificația ochilor. Nu mai puțin importantă este, însă, și abordarea de către autori a semanticii cromatice referitoare la culoarea părului. În acest sens, remarcăm preocuparea lui Honoré de Balzac în romanul *Béatrix* pentru contrastul blond-brunet și semnificațiile acestuia care, în esență, se rezumă la contrastul dintre alb și negru: „Béatrix e una dintre acele blonde, alături de care blonda Eva ar părea o negresă” [148, p. 83]; „Blondele au față de noi, brunele, avantajul unei diversități de mare preț; există o sută de feluri de a fi blondă și numai unul de a fi brunetă.” [ibidem, p. 84]; „Până și brunetele capătă atunci nuanțe blonde, culorile de chihlimbar ale maturității” [ibidem, p. 102]; „(…) ești cea mai delicioasă blondă din lume, pe când eu sunt neagră ca o cârtiță” [ibidem, p. 167].

Această preocupare, aproape obsesivă, pentru contrapunerea dintre blond și brunet este, fără îndoială, o reflexie a modei timpului, autorul lunecând adeseori spre etichetări și idei preconcepute. Faptul în cauză denotă nu numai urmarea fidelă a idealului încetățenit în

societatea vremii, ci și predilecțiile personale ale scriitorului, rodul unor observații subiective ale acestuia asupra lumii din jur. Vom remarca, de asemenea, că simbolistica tradițională a culorilor, deosebit de populară în mediul artistic atașat romantismului, la mijlocul secolului al XIX-lea își mai păstra valoarea, deși aria ei de răspândire devenea tot mai restrânsă. Astfel, în romanele profund realiste analizate în prezenta lucrare întâlnim adeseori simbolurile cromatice tradiționale, de exemplu, culoarea albă întruchipează puritatea, inocența, caritatea, bucuria vieții, în general, fiind asociată cu lumina zilei și cu originea a tot ce înseamnă bine și progres. Pe de altă parte, culoarea neagră, de regulă, simbolizează aspectul malefic al vieții, nenorocirea, nefastul, moartea, în fine. Aceste contrapuneri dintre alb și negru le găsim, firește, în romanele realiste ca o reminiscență a perioadei precedente, marcate de apogeul romantismului.

Numeroasele referințe contradictorii la blonzi și bruneți, și nu doar prin prisma fizicului, ceea ce ar fi un lucru firesc, dar și din punctul de vedere al calităților morale, intelectuale ale personajelor, sunt departe de a prezenta valoare sociologică sau antropologică. În schimb, aceste contrapuneri ne permit să conchidem că simbolurile cromatice se află într-un continuu proces de schimbare, generând diferențe de abordare și interpretare (de exemplu, blonda din vremurile lui Balzac sau Stendhal nu coincide, ca simbol cromatic, cu blonda din vremurile noastre).

La mulți dintre scriitorii realiști francezi din secolul al XIX-lea blondele/blonzii simbolizează virtuțile seducătoare, pe când brunetele/bruneții se echivalează, practic, cu lipsa de atractivitate, caracterul anost, iar în unele cazuri chiar malefic. Revenim, în acest sens, la textul romanului balzacian *Béatrix*, unde atestăm următoarele exemple: „Blondele sunt mai femei decât noi; noi, franțuzoaicele brune, semănăm prea mult cu bărbații" [ibidem, p. 84]; „Eva e blondă, pe când brunetele se trag din Adam; blondele aparțin lui Dumnezeu (…)" [ibidem, p. 237].

O altă serie de exemple pe care le atestăm în romanele analizate formează niște excepții, care nu fac decât să confirme regula, simbolurile cromatice încifrate în alb și negru fiind opuse celor remarcate mai sus. Vom menționa și faptul că afirmația în cauză se referă atât la personajele feminine, cât și la cele masculine: **Stendhal, *Armance* –** „Mult spirit, o talie zveltă, maniere alese, ochi mari și negri, cei mai frumoși din lume (...)" [156, p. 10]; **Honoré de Balzac, *Béatrix*** – „Femeile reci, plăpânde, crude și subțiri (…) au sufletul tot atât de șters ca și culoarea ochilor lor deschiși, cenușii sau verzi" [148, p. 181]; **Stendhal, *Roșu și Negru*** – „(...) Mathilde își aținti ochii mari, de un albastru ca al cerului, asupra lui și a celor din preajmă" [157, p. 253].

Așadar, pot fi anoste, lipsite de atractivitate, chiar răutăcioase și personajele blonde, cu ochi deschiși la culoare (Mathilde din *Roșu și Negru* de Stendhal), în timp ce personajele brunete cu ochi negri, în unele cazuri, prezintă o comoară de virtuți (Octave din *Armance* de Stendhal).

În paginile romanelor realiste franceze, atunci când ne referim la personajele acestora, se dă o *luptă*, prin prisma semanticii cromatice, și atunci când autorii se referă la culoarea pielii, în

aceasta fiind, în cazul dat, la fel de importantă ca și în cazul părului și al ochilor. Acest aspect al fizicului uman este și el un element-cheie în intenția autorului de a plasa personajul într-un anumit mediu, areal geografic, comunitate etnică.

Filosofii antici aveau opinii împărțite în privința impactului asupra caracterelor și temperamentelor umane, atribuit culorii tenului. Aristotel, de exemplu, considera acest impact ca fiind minor, neesențial. În tratatul său *Fiziognomica* el indică cele mai importante caracteristici ale corpului uman, între acestea regăsindu-se părul, fruntea, nasul și urechile, culoarea pielii lipsind din context. Însă alți filosofi antici, ca de exemplu cei din cercul lui Socrate, nu erau de acord cu această clasificare, subliniind multiplele valori semantice ale *dermato-cromaticii* (*trad. noastră*) [162].

În Evul Mediu, prin tratatele lui Roger Bacon, s-a încetățenit ideea privind legătura strânsă dintre culoarea pielii și cele patru temperamente raportate la ființele umane. Filosoful spunea că persoana cu temperament sanguinic are, de regulă, tenul stacojiu, flegmaticul are pielea feței albă și palidă, colericul se distinge prin fața galbenă cu nuanțe roșii, iar melancolicul are fața umbrită de tonuri întunecate și palide [ibidem].

În secolul al XIX-lea, oamenii de artă nu încetează să fie interesați, – și chiar captivați! – de aspectul exterior al persoanelor din jurul lor, asociind modul cum arată cu diverse simboluri și opinii, chiar dacă, de multe ori, acestea sunt departe de a fi științifice, bazându-se doar pe observații subiective. Un exemplu elocvent, în acest sens, atestăm la Charles Baudelaire, la care se referă Elena Prus: „În eseul *Elogiul machiajului* Baudelaire face o descriere detaliată a artificiilor moderne: *Ele creează o unitate abstractă între porii şi culoarea pielii, o unitate care, aidoma celei săvârşite de un machior, apropie pe dată făptura umană de statuie, adică de o fiinţă divină, superioară. Cât despre negrul artificial care încercuieşte ochiul şi roşul ce marchează partea superioară a obrazului, deşi folosirea lor se trage din acelaşi principiu, din nevoia de a întrece natura, rezultatul este menit să satisfacă o nevoie cu totul opusă. Roşul şi negrul înfăţişează viaţa, o viaţă supranaturală şi foarte intensă; cadrul acesta negru face privirea mai adâncă şi mai ciudată, dă ochiului o aparenţă mai precisă de fereastră deschisă spre infinit; roşul, care înflăcărează pomeţii, măreşte şi mai mult limpezimea pupilei şi adaugă unui chip frumos de femeie pasiunea misterioasă a vestalelor*” [apud 46, p. 284-285].

Cercetătorii vremurilor noastre atribuie o importanță majoră culorii pielii, aceasta fiind legată, în mod direct, de originile etnice, sociale și culturale ale indivizilor, ceea ce le determină conduita comunitară, aspirațiile și, în ultimă instanță, realizările în plan creativ. Referindu-se la aspectele tradiționale în interpretarea simbolisticii cromatice în raport cu pielea, Annie Mollard-Desfour afirmă că acestea au evoluat în timp: „În Antichitate și Evul Mediu se considera că o piele prea întunecată la culoare caracterizează o persoană lașă și că, dimpotrivă, nuanța care

presupune curaj era una arămie, ca în cazul leului; pe de altă parte, o culoare prea roșcată reprezintă un escroc, ca în cazul vulpoiului. Mierea este rece, iar frigul simbolizează imobilitatea și caracterul lent. Prin opoziție, o nuanță roșietică semnifica graba, deoarece toate părțile corpului încălzite în procesul mișcării devin roșii. La extremă, o piele în flăcări reprezintă nebunia, deoarece este rezultatul unui corp supraîncălzit. În prezent, interpretările au devenit mai puțin categorice, rezumându-se, de cele mai multe ori, la caracteristici etnice, geografice, culturale și temperamentale" (*trad. noastră*) [70, p. 19].

În romanele analizate regăsim accepții evoluate ale simbolisticii referitoare la culoarea pielii, acestea fiind condiționate, în mare parte, de stările psiho-emoționale ale personajelor: „Calyste se făcu roșu ca o cireașă, roșu de la bărbie până la frunte, iar urechile i se învăluiră în jar" [148, p. 79]; „(…) fața doamnei d'Aiglemont (…) se roșea și îngălbenea, rând pe rând" [ibidem, p. 48]; „(…) atunci roșeața însăși nu dovedește nimic colorând și mai mult niște culori, oricum atât de vii (…)" [149, p. 130].

De multe ori, însă, culorile feței sunt condiționate de factorii naturali sau de mediul fizic în care se află personajele la momentul descrierii, de vârsta și de starea socială a acestora. Impactul factorilor respectivi generează alternarea elementelor cromatice:„Culorile vii ce-i luminau fața se stinseră treptat și figura ei căpătă niște tonuri șterse și palide" [ibidem, p. 21]; „Toate aceste obrazuri albe și trandafirii nu caută atât plăcerea, cât distracțiile" [ibidem, p. 68]; „Soarele de la tropice îi înfrumusețase fața albă cu o culoare neagră, de o nuanță minunată (…)" [ibidem, p. 118]; „Pe guler se odihneau nenumăratele cute ale pielii stacojii, presărate cu pete galbene, care se ascundeau pe jumătate în perii aspri ai bărbii încărunțite" [151, p. 108].

În firul epic al romanelor analizate, referințele la culoarea pielii personajelor intervin și atunci când autorii au nevoie să sublinieze originile etnice sau amplasarea geografică a acestora, ambii factori corelând între ei. Semnificațiile atribuite culorii pielii provin din experiența de viață sau profesională a autorilor. Balzac era îndrăgostit de meleagurile Bretaniei franceze, călătorea adeseori în acele locuri și, evident, observa atent comportamentul, obiceiurile bretonilor. Îi considera un popor harnic, axat pe tradiții sănătoase și, prin urmare, culorile, în care aceștia sunt reprezentați în roman, au tentă pozitivă. Iată, însă, încă o excepție care vine să confirme regula: **Honoré de Balzac, *Béatrix*** –„Bretania oferă o problemă ciudată de rezolvat, referitoare la predominanța părului negru, a ochilor negri și a tenului negricios (...)" [148, p. 61]; „Figura-i cu totul abațială semăna totodată și cu aceea a unui burgmeister olandez, prin placiditatea culorii și prin tonurile pielii, și cu aceea a unui țăran breton, prin părul lins și negru și prin vioiciunea ochilor cenușii (...)" [ibidem, p. 30].

Cât privește pasiunea lui Mérimée pentru călătorii (scriitorul considera Spania drept a doua sa patrie) și cercetări etno-antropologice, cele dedicate etniei țiganilor din Peninsula Iberică

erau bine cunoscute atât publicului larg, cât și comunității științifice a timpului. În nuvela-roman *Carmen* narațiunea gravitează în jurul a doi poli, Carmen și Don José, diametral opuși prin prisma proveniență lor culturale și sociale. Carmen este o tânără țigancă celebră în Sevilla, care îl aduce la pierzanie pe amantul său, sfâșiat de sentimentul geloziei. Fiind o persoană senzuală, Carmen își utilizează farmecele și atuurile feminine pentru a-și atinge scopurile și a-și manipula amanții, precum a făcut-o şi cu naratorul, și cu Don José, chiar de la prima întâlnire. Dramatismul subiectului este amplificat de contrastul cromatic dintre Don José și Carmen: el are păr blond, ochi albaștri și piele deschisă la culoare, în schimb ea este smeadă, cu ochi negri și păr negru ca aripa unui corb. Acest contrast, prin simbolismul culorilor aduse în prim-plan, denotă un conflict xenologic grav. Culorile redau sugestiv tensiunile multiplanice dintre gazdă și străin, dintre autohton și intrus, și asta în situația când nu este nici pe departe clar cum sunt distribuite aceste roluri. Elementele cromatice utilizate de autor în redarea personajelor sunt unele tradiționale ca valoare simbolică, ele caracterizând plenar atât arealul geografic în care are loc acțiunea nuvelei-roman, cât și particularitățile fizice ale etniilor reprezentate de eroi: **Prosper Mérimée, *Carmen* –** „Pentru ca o femeie să fie frumoasă, spun spaniolii, (...) ea trebuie să aibă trei lucruri negre: ochii, pleoapele și sprâncenele (...)” (*trad. noastră*) [155, p. 240]; „Pielea sa, perfect netedă, aducea mult cu nuanța cuprului (...), buzele sale, un pic cam puternice, lăsau să se vadă niște dinți mai albi decât migdalele decojite. Părul său era negru, cu reflecții albastre ca aripa unui corb (...)” (*trad. noastră*) [ibidem, p. 240].

Este de remarcat și faptul că autorii, atunci când descriu aspectul fizic al personajelor, în special culoarea feței, se bazează pe tehnicile utilizate de artiștii plastici, menționând ei înșiși existența acestei influențe benefice: „Pictorii pot zugrăvi, cu ajutorul culorilor, asemenea portrete (…) care există în nuanțele culorii obrazului (…); fenomene de neexplicat (…)” [149, p. 131]; „Tenul ei, atât de alb cândva, căpătase tonurile calde și sidefii îndrăgite de pictori” [148, p. 25]; „(...) studiind acest portret pentru care se cer tonurile cele mai strălucitoare ale paletei și cel mai bogat cadru” [ibidem, p. 61]; „(…) nuanțează cu o culoare iubită de pictori albastrul vinelor, a căror rețea palpită în albeața tenului” [150, p. 186].

Nu este întâmplător faptul că autorii incluși în acest studiu acordă o atenție considerabilă aspectului fizic al personajelor, referindu-se la acesta prin prisma semanticii cromatice. Nu numai în artele plastice, dar și în literatură, modul în care sunt înțelese și interpretate culorile are de jucat un rol esențial în transmiterea mesajului către consumatorul de frumos, în conturarea elementelor-cheie spațio-temporale, în constituirea ansamblului de idei și caractere.

### 3.1.2. Prezentarea caracteristicilor imateriale (intelectuale și afective) ale personajelor prin intermediul elementelor cromatice

Scriitorii realiști francezi din secolul al XIX-lea, la care facem referință în lucrarea de față, s-au format ca literați în perioada triumfului unui alt curent literar – romantismul. Evident, au împărtășit principiile de creație ale acestuia, iar unii dintre ei chiar le-au transpus în pânze epice. Totuși, au rămas în istoria literaturii universale, prin excelență, ca exponenți ai realismului, promovând cu fidelitate și consecvență principiile esențiale ale acestuia și, prin urmare, renunțând la multe dintre preocupările lor romantice din tinerețe. Este elocvent în contextul dat faptul că acești scriitori se axează în operele lor, ca regulă, pe aspectele materiale ale vieții, explorându-le în profunzime și oferindu-le cititorului prin diverse modalități sugestive, cum ar fi, de exemplu, elementele cromatice și semnificațiile lor. În această situație aspectele imateriale ale vieții (emoții, stări afective, sentimente, trăiri spirituale etc.) rămân oarecum în umbră, chiar dacă, în unele cazuri, însuși subiectul operei dictează necesitatea unei atenții sporite față de acest domeniu (de exemplu, romanul *Educația sentimentală* de Gustave Flaubert).

Din exemplele depistate observăm că, atunci când decid, totuși, să abordeze sfera afectivă a personajelor, predilecția autorilor vizează, de cele mai multe ori, trăirile negative, acestea fiind redate, de regulă, prin culoarea neagră, simbolul tradițional al suferinței, nenorocirii, spiritelor malefice sau al unei ambianțe nefaste: „(...) adesea neagra mizantropie a lui Octave se vedea învinsă” [156, p. 95]; „(...) doamna de Malivert nu putu adormi, bântuită de negre presimțiri” [ibidem, p. 17]; „Garcia Chiorul (...) era negru la piele, dar și mai negru la suflet (...)” [155, p. 276]; „(...) dar poate că ceea ce a văzut Julien la seminar e prea negru pentru coloritul moderat pe care m-am străduit să-l păstrez (...)” [157, p. 166]; „Charles își aminti că (...) totul s-a sfârșit, că acuși aveau să o pună în groapă și îl apucă o furie neagră, sălbatică, turbată” [151, p. 319].

Observăm, însă, că autorii, în unele cazuri, se declară neputincioși în fața suferințelor umane, nefiind în stare să le definească prin elemente cromatice: „Natura durerilor pe care le pricinuiește (întâia dragoste) se refuză analizei și culorilor artei” [149, p. 56].

Procedeul contrastului vine să aducă și aici un plus de expresivitate, amplificând trăirile personajelor. Cuplul coloristic preferat de autori este alb-negru, însă în texte se întâlnesc și combinații dintre negru și alb, pe de o parte, și alte culori, pe de altă parte: „Umbre negre ale disperării goneau peste zările înroșite” [153, p. 199]; „(...) orbii… citesc ca într-o carte neagră în care literele sunt albe (...)” [148, p. 27]; „El roși până în albul ochilor” [157, p. 320]; „(...) el o scotea la capăt de obicei destul de bine, spunând negru la ce era alb și alb la ce era negru” [ibidem, p. 362].

Deși în romanele analizate, după cum menționam mai sus, exemplele de definire a stărilor și trăirilor emoționale prin intermediul culorilor sunt rare, totuși le atestăm atunci când autorii nu pot evita, conform subiectului, referințele la lumea interioară a personajelor, la felul lor de a fi: „Prin firea ei deosebită și mai ales prin farmecul ochilor ei de un albastru închis, își atrase prietenia tuturor femeilor distinse (...)" [156, p. 43]; „Tinerii (…) în loc să vadă oamenii și lucrurile prin ochelari, ei le colorează cu reflexele înflăcărării lor (…)" [150, p. 334]; „Femeile reci, plăpânde, crude și subțiri (…) au sufletul tot atât de șters ca și culoarea ochilor lor deschiși, cenușii sau verzi" [148, p. 181].

Un exemplu impresionant de utilizare măiestrită a semanticii cromatice pentru elucidarea stărilor emoționale atestăm în romanul *Istoria măririi și decăderii lui César Birotteau* de Balzac. Fiecărei culori utilizate în fragmentul de mai jos îi corespunde un simbol general acceptat și sugestiv la maximum pentru înțelegerea mesajului profund, încifrat în acesta: „De la politețea mieroasă creditorii trecură la roșul nerăbdării, la pâlpâirile sumbre ale vizitelor nepotrivite, la stridențele dezamăgirii, la răceala albastră a pisălogelii și la neagra insolență a dării în judecată" [150, p. 257].

În același roman atestăm și un exemplu de prezentare a elementelor cromatice în evoluția sentimentală a personajului, supus unei metamorfoze dramatice din cauza trăirilor de suferință extremă: „În câteva luni, supărările așternură atât de repede pe albeața orbitoare a tenului ei tonurile lor galbene, săpară și înnegriră atât de crud cercul albăstrui în care se mișcau frumoșii ei ochi verzi, încât căpătă înfățișarea unei icoane vechi (…)" [ibidem, p. 170].

Evident, una dintre cele mai intense trăiri spirituale umane, iubirea, nu putea rămâne în afara atenției autorilor. Excelează în acest sens Honoré de Balzac, care știe să aleagă culori de o expresivitate covârșitoare atunci când se referă la acest sentiment. Iubirea la Balzac are culorile ei irepetabile, care nu se regăsesc în spectrul cromatic fizic: „(…) în ce culori se îmbracă iubirea ta atât de firească, îngerul meu drag" [148, p. 121]; „(…) pentru ea ochii capătă culoarea gândurilor, ei iubesc sau nu iubesc" [ibidem, p. 232]; „Iubirea ia culoarea fiecărui veac" [149, p. 75]. La Balzac, însăși iubirea este o culoare în mii de nuanțe, iar cele care știu să le descifreze sunt femeile: „Femeile au geniul nuanțelor, prea mult se folosesc de ele (…)" [148, p. 162].

Analizând operele incluse în acest studiu sub aspectul utilizării de către autori a elementelor cromatice referitoare la trăirile spirituale ale personajelor, am constatat, oarecum cu surprindere, că astfel de exemple sunt foarte rare în romanele *Doamna Bovary* și *Educația sentimentală* de G. Flaubert. Nu este vorba despre absența referințelor la stările emoționale, de altfel prezente în număr mare în textele ambelor romane, ci doar că acestea nu sunt exprimate și caracterizate prin elemente cromatice, autorul utilizând, de cele mai multe ori, un limbaj direct, precis, însă lipsit de culoare. La propriu. Acest fapt, firește, nu diminuează valoarea operelor, ci

le conferă un plus de personalitate și inedit, ancorându-le și mai temeinic în albia realismului literar.

### 3.2. Interpretarea semanticii cromatice în redarea anturajului material al personajelor

#### 3.2.1. Cromatica utilizată în prezentarea vestimentației personajelor prin prisma contextului socio-identitar

În operele analizate exemplele de utilizare a elementelor cromatice prin prisma vestimentației personajelor sunt deosebit de numeroase. Este un lucru firesc, dacă ținem cont de faptul că vestimentația face parte din arsenalul material al lumii, iar oamenii de creație realiști își axează operele tocmai pe elucidarea exhaustivă a acestuia.

Vestimentația nu este doar un înveliș al esenței umane, cum s-ar crede la prima vedere. Annie Mollard-Desfour afirmă în acest sens: „Hainele noastre și culorile lor sunt niște indici sociali și identitari de o forță covârșitoare (…) O gamă largă de semnificații, de coduri sociale s-au impus de-a lungul secolelor tocmai grație modei vestimentare. Unele valori ancestrale ale culorilor s-au pierdut până în zilele noastre, însă multe dintre ele au fost reînnoite, îmbogățite cu noi coduri (…). Așa se face că și la ora actuală culoarea vestimentației este un semn distinctiv care clasifică, asociază lucruri și ființe" (*trad. noastră*) [170].

Și mai convingătoare este abordarea acestui aspect în referința pe care o atestăm la Elena Prus: „Îmbrăcămintea este un cod complex: forma, culoarea, dimensiunile, ornamentele coafurii, pălăriei sau rochiei sunt semne ale modei. (...) Culorile în vogă, cele ale pânzelor impresioniste (în special movul), dau femeilor un aer visător şi melancolic. Culorile hainelor au o putere structurantă, fie că fiecare personaj este orchestrat pe parcursul tuturor apariţiilor de o culoare, ale cărei nuanţe profilează ascensiunea/degradarea socială sau evoluţia psihologică, fie că aceeaşi culoare se regăseşte la diferite personaje în momentele principale ale existenţei. Pentru a-şi delimita nuanţele, culorile sunt botezate cu termeni evocatori: *bleu de ciel, marron doré, rose chair, rose thé, réséda, cachou*. Impresionismul lansează moda nuanţelor: „la mode, cette fée absurde et charmante, avait donné la nuance, l'ornement et le modèle" [Daudet, *Fromont jeune et Risler aîné,* p.62]. [apud 46, p. 282].

Analiza operelor incluse în prezenta lucrare ne permite să evidențiem câteva grupuri de elemente cromatice promovate de către autori prin intermediul vestimentației personajelor. Astfel, în romanele menționate atestăm indícii concludente referitoare la uniformele/echipamentele diverselor categorii profesionale, acestea având nu doar valoare literar-artistică, ci și istorică, cum ar fi, de exemplu, uniformele trupelor militare: „(…) tânăra

domnișoară își împărțise atenția între figura netulburată a lui Napoleon și rândurile albastre, verzi și roșii ale trupelor (…)" [149, p. 10].

În acest context, este sugestivă atitudinea lui Balzac față de evenimentele politice ale vremii, despre care spune: „(…) vremurile eroice ale Franței vor fi căpătat culori aproape legendare" [ibidem, p. 6]; „Iar în spatele grosului de trupe împestrițate de argint, de azur, de purpură și de aur curioșii puteau zări fâșiile tricolore agățate la lănci (…)" [ibidem, p. 9]. Exemplele referitoare la armata franceză fac trimitere clară la tricolorul cu care se avântau în numeroasele campanii militare trupele napoleoniene. Iar aurul și argintul sunt *culorile legendare*, la care face referință autorul, culori ce simbolizează gloria *vremurilor eroice ale Franței*.

Un loc important în descrierea aspectelor materiale ale vieții le revine uniformelor purtate de reprezentanții unor ocupații și meserii. Elementele cromatice, în acest caz, vin să sublinieze rolul și caracterul muncii prestate de către aceștia: „Albul hainelor purtate de paludieri (…) contrastează puternic cu hainele albastre sau negre ale țăranilor (…)" [148, p. 8]; „Notarul purta ochelari cu hulube de aur, favoriți roșii și cravată albă" [151, p. 93]; „Jocheii treceau ca niște pete roșii, galbene, albe și albastre de-a lungul mulțimii (...)" [152, p. 213].

Culori inedite utilizează G. Flaubert în romanul său *Salammbô,* acestea referindu-se, în mare parte, la slujitorii cultului păgân, atât de exotic pentru cititorul francez al vremii. În procesul pregătirii pentru scrierea acestui roman, Flaubert a efectuat o amplă activitate de cercetare, documentându-se din surse științifice cu privire la epoca și locul în care se desfășoară subiectul. Ca urmare, descrierile sale artistice au, în egală măsură, și valoare cognitivă: „Nu i se zăreau decât barba albă, strălucirea mitrei și întreitul colan cu plăci albastre, săltându-i pe piept" [153, p. 11]; „Marele preot al lui Eșmun în rochie viorie; marele preot al lui Tanit în rochie albă; marele preot al lui Khamon în rochie de lână roșcată și marele preot al lui Moloh în rochie de purpură" [ibidem, p. 113]; „(…) preotesele, care urmau în rochii străvezii, galbene și negre, țipau ca păsările și se zvârcoleau ca niște vipere (…)" [ibidem, p. 292]; „(…) în adâncul încăperii, rochiile roșii ale preoților lui Moloh se închegau, parcă, într-un zid de purpură " [ibidem, p. 294].

Observăm că descrierea veșmintelor purtate de slujitorii cultului din Cartagina este dominată de o varietate cromatică uimitoare, ceea ce nu este deloc întâmplător. În spatele acestei policromii se ascund simbolurile sacre ale cultului păgân, ele repetând, de fapt, semnificațiile precreștine ale culorilor: roșul – răul și păcatul, infernul și jertfa; negrul – maleficul, moartea, supliciul; albul – haosul inițial, supușenia oarbă, lipsa de voință; violetul – puterea distrugătoare și disperarea absolută; albastrul – hăul existențial și prăpastia nemărginită; galbenul – dominația aurului, a bogăției nemăsurate. Atribuite hainelor purtate de reprezentanții curentelor religioase din vechea Cartagină, culorile, cu siguranță, simbolizează și totemurile tribale, redate prin animale, păsări și plante; purtându-le, slujitorii cultelor primitive sperau să îmbuneze spiritele

protectoare. Nu încape îndoială că Flaubert a cunoscut și a studiat acest cod simbolistic tradițional al culorilor, utilizându-i pe larg și măiestrit potențialul semnificativ. De altfel, nu numai în ce privește aspectul religios al subiectului, ci și unele domenii de activitate cotidiană din vechea Cartagină: „(…) vopsitorii de la boiangeria de purpură aveau brațele roșii ca niște călăi; corăbierii purtau scufii verzi; oamenii din Megara – tunici albe sau negre (…)" [ibidem, p. 122].

Spre deosebire de Flaubert, care exploatează pe larg, în romanul *Salammbô,* simbolurile cromatice tradiționale, specifice epocii precreștine, o semnificație cu totul diferită a culorilor, și anume, cea specifică pentru Europa secolului al XIX-lea, este abordată de Stendhal în romanul *Roşu și Negru*, în special, cu referire la personajul central. „În jumătatea a doua a secolului (...) moda molipseşte chiar şi cele mai conservatoare pături, precum cele religioase. Aici haina este simbol mistic (…). Numeroasele congregaţii noi care apar dau dovadă de o bogată inventivitate vestimentară în alegerea voalului, gulerului, panglicilor, manşetelor şi mânecilor, a culorilor şi a ţesăturilor" [46, p. 278], afirmă în acest sens Elena Prus.

În caracterizarea lui Julien Sorel, negrul este culoarea dominantă, simbolizând cariera ecleziastică, în calitate de slujitor al cultului, ca una potențială pentru personajul central, dar și stările sale de spirit, aspirațiile și, mai ales, mijloacele prin care speră să le realizeze. La început încearcă să-și potolească ambițiile dedicându-se carierei militare, însă, perspicace din fire, decide brusc că într-o epocă a Congregației, dominată de cler, cariera ecleziastică ar fi mijlocul sigur de a obține acces la cele mai înalte demnități sociale. Julien îi detesta pe oamenii bogați, deoarece aceștia îl înjoseau și nu îl acceptau decât la colțul mesei pline cu bucate alese. Scopul lui era să-i înlăture din drumul său, dar nu pentru a fi mai bun ca ei, ci doar pentru a le lua locul (*trad. noastră*) [78, p. 23]. Evident, în procesul evoluției intențiilor sale de parvenire Sorel își schimbă vestimentația și, implicit, culorile acesteia, în funcție de scopul urmărit. Calea de la țărănușul cu obraji albi și rumeni până la execuția sa fizică a cunoscut mai multe etape, fiecare marcată de anumite simboluri cromatice, atribuite vestimentației, simboluri valabile pentru secolul al XIX-lea, când a fost scris romanul.

Julien Sorel se lansează în carieră inocent și pur, aceste calități fiind sugerate de culoarea cămășii sale: „Tânărul, care purta o cămașă nespus de albă, ținea sub braț o vestă violetă și foarte curată, din lână creață" [157, p. 27].

Pomenindu-se într-o lume absolut nouă pentru el, depășește foarte curând starea inițială de derută, revenind pe făgașul aspirațiilor spre idealuri înalte, spre dedicație în numele unor valori mărețe, acestea fiind reprezentate, simbolic, de culoarea albastră a uniformei: „Acolo își lepădă oftând frumoasa uniformă albastră, sabia, epoleții, ca să îmbrace ponositul veșmânt

negru" [ibidem, p. 93]; „Scrisoarea trebuie s-o duci personal: călare, cravată neagră, redingotă albastră" [ibidem, p. 358].

În contrast, în unul dintre ultimele fragmente ale romanului, scena de după execuție iarăși este colorată în albastru, de această dată simbolul cromatic referindu-se la comuniunea lui Julien cu eternitatea: „Îi arătă cu degetul o mantie mare, albastră, întinsă pe podea; sub mantia aceea se afla înfășurat ceea ce mai rămăsese din Julien." [ibidem, p. 445].

În romanul realist francez din secolul al XIX-lea, sistemul semanticii cromatice se constituie într-o adevărată pânză epică socială, care permite analiza și descrierea claselor și persoanelor atribuite acestora. Obiectivul în cauză este atins inclusiv prin prezentarea vestimentației și accesoriilor ei (deja la acea vreme Franța era recunoscută în Europa ca *dictator* al modei). Este un procedeu prin care autorii sugerează originile sociale și identitare ale personajelor, lucru esențial pentru schițarea portretelor acestora. Moda vremii nu lipsește din romanele analizate, aceasta referindu-se, în special, la personajele provenite din lumea mondenă: „Armonia ansamblului şi a culorilor nobile conferă distincţie" [46, p. 273]. Definită ca o schimbare continuă a însemnelor unei societăți, moda se impune în romanele analizate ca un element de bază al subiectului, fiind parte componentă importantă a personalității eroilor: „Cavalerul, îmbrăcat într-o redingotă de catifea neagră (...), avea un fular albastru și un pantalon de dril cenușiu-deschis" [148, p. 49]; „(...) doamna de Marelle intră repede, îmbrăcată într-un capot japonez de mătase roz, pe care erau lucrate de mână peisaje aurii, flori albastre și păsări albe" [154, p. 50].

În unele cazuri, descrierile vestimentației, generos *condimentate* cu referințe cromatice, se prezintă ca niște mici, dar foarte sugestive tratate referitoare la moda secolului al XIX-lea: „N-are decât să se îmbrace într-o catifea roșie cum e cireașa, să-și împodobească părul cu trandafiri roșii, și e divină" [148, p. 83]; „Dacă i-aș pune, se gândi el, o rochie de mătase roz (...)? Sau dacă mai curând aș îmbrăca-o în catifea albastră, pe un fond cenușiu, foarte colorat? I-aș putea da și o coleretă de dantelă albă, cu un evantai negru și cu o perdea stacojie în spate"; „(...) Va avea o rochie de un roșu-aprins (...)" [152, p. 159].

În aceeași ordine de idei, vom remarca abilitatea autorilor de a prezenta cu minuțiozitate vestimentația personajelor, ei excelând în descrierea detaliilor, procedeul dat fiind specific pentru realismul în artă (să ne amintim de *la technique du détail inutile*). Numărul mare de detalii simbolizează, între altele, opulența, bogăția nemăsurată, în sprijinul acestei idei venind și semnificațiile culorilor. De cele mai multe ori, acestea au menirea să sugereze viața fără lipsuri, atașată preocupărilor materiale din lumea mondenă. În prim-planul acestui gen de descrieri sunt, după cum e și firesc, personajele feminine, în calitatea lor de aprige consumatoare de modă: „Avea o pălărie mare de paie, cu panglici roz (...). Bandourile negre îi conturau coada

sprâncenelor lungi (...). Rochia de muselină de culoare deschisă (...), toată făptura ei se profilau pe fondul aerului albastru (...). Un șal lung cu dungi violete era așezat în spatele ei (...)" [ibidem, p. 18-19]; „Rosanette apăru, îmbrăcată cu o bluză de saten roz, cu pantaloni de cașmir alb, cu un colier de piaștri la gât și cu o calotă roșie înconjurată de iasomie pe cap" [ibidem, p. 265]; „Rochiile lor cu tunici verzi ca apa, albastre, roz sau violete, treceau, se agitau (...)" [ibidem, p. 82].

Cât privește felul de a se îmbrăca al personajelor masculine, frecvent acesta este ridiculizat, iar policromia excesivă vine să accentueze problemele legate de gustul lor estetic: „Trupul lui voinic umplea o jachetă de catifea neagră, două smaragde îi străluceau pe cămașa de batist, iar pantalonii largi, albi, îi cădeau peste niște cizme ciudate, roșii, de piele fină, împodobite cu desene albastre" [ibidem, p. 16]; „Aproape toți bărbații purtau stofe în carouri, unii – pantaloni albi (...)" [ibidem, p. 82]. Pietre scumpe, stofe alese, accesorii exclusive, – toate acestea sunt însoțite de culori ce simbolizează luxul exagerat și materialismul extrem al unei vieți opulente (roz, violet, albastru, alb, roșu în toate nuanțele acestuia, negru catifelat etc.).

În contrast, atestăm în textele analizate descrieri exacte și sugestive ale vestimentației oamenilor simpli, țărani sau paludieri, burghezi ruinați, meseriași săraci etc. Deși în descrierea vestimentației acestora regăsim aceleași culori ca și în descrierea potentaților vremii, semantica acestora diferă, fiind dedusă din context: „Albul hainelor purtate de paludieri (…) contrastează puternic cu hainele albastre sau negre ale țăranilor (…)" [148, p. 8]; „Deși nu era lat în spete, vestonul de postav verde, cu nasturi negri, părea să-l strângă la subțiori. Din mânșete i se zăreau încheieturile roșii, nedeprinse cu mănușile. Purta ciorapi albaștri, pantaloni de culoare gălbuie, ridicați prea mult de bretele (...)" [151, p. 9]; „(…) halatul de cit verde cu picățele cafenii i se descheiase și picioarele i se înroșiseră de frig (…)" [150, p. 143].

Astfel, albul hainelor purtate de paludieri nu este același, ca semnificație sau chiar ca simbol, cu albul imaculat al dantelelor doamnelor de salon. În primul caz, albul simbolizează munca istovitoare la extracțiile saline, iar în al doilea – nimicnicia unei existențe lipsite de sens, superficiale, fără substanță. Policromia utilizată de Flaubert în descrierea junelui Charles din *Doamna Bovary* nu este echivalentă, ca simbol, cu cea utilizată de același autor în romanul *Educația sentimentală* în descrierea domnului Arnoux. În primul caz, policromia simbolizează posibilitățile materiale limitate ale familiei Bovary, nevoită să-și îmbrace copilul cu ceea ce își puteau permite, pe când în al doilea caz culorile țipătoare erau dictate nu de sărăcie, ci de gusturi neelevate. Culoarea verde de pe halatul de cit cu picățele cafenii, purtat de eroul central al romanului *Istoria măririi și decăderii lui César Birotteau* de Balzac, spre deosebire de verdele smaragdelor care împodobeau cămașa lui Arnoux din romanul *Educația sentimentală* de Flaubert, semnalează, în primul caz, începutul ruinării, al unei vieți ratate, pe când în cel de-al

doilea caz pietrele prețioase sunt doar un accesoriu scump dintr-o mulțime de altele similare. Așadar, sensul culorii este determinat, în principal, de contextul literar, acesta variind de la caz la caz în funcție de intențiile autorului.

Apogeul afirmării realismului în literatura franceză din secolul al XIX-lea coincide cu epoca industrializării. Este perioada deschiderii masive a întreprinderilor, a investițiilor în sfera producerii, iar aceste aspecte nu au putut să nu influențeze și moda vremii. Reverberațiile acestui impact se fac simțite și în romanele analizate. Cenușiul halelor de uzină se regăsește în vestimentația unor personaje, aducându-le în prim-planul schimbărilor societății. De exemplu, în romanul *Roșu și Negru* autorul face referință la primarul din Verrières, domnul de Rênal, de altfel și industriaș, care poartă permanent haine de culoarea metalului (pe parcursul romanului îl vedem în diverse ipostaze dramatice, neschimbat fiindu-i doar aspectul vestimentar), iar efectul acestei ținute este amplificat și de fizicul său: „Primarul are părul sur și poartă haine cenușii" [157, p. 7].

Un loc aparte în romanele analizate le revine personajelor etnice care, deși nu sunt numeroase, se impun prin expresivitate și prin intensitatea trăirilor. Secolul al XIX-lea se caracterizează prin intensificarea procesului de migrație, de eterogenizare a societății franceze și, ca rezultat, prin apariția problemelor legate de integrarea persoanelor de diferite etnii în mediul majoritar francez. „Amestecul oamenilor de proveniențe diferite în spaţiul parizian, treptat uniţi, este demn de cromatica expresionistă. Impresionează viteza mare cu care este supusă asimilării aproape orice etnie" [46, p. 112]. În consens cu aceste tendințe, în literatură apar referințe și abordări tot mai insistente ale contradicțiilor generate de relaționarea dintre indivizii de diferite etnii, de imperativul nivelării diferențelor în scopul găsirii unei modalități de coabitare nonconflictuală. Elocventă în acest sens este și nuvela-roman *Carmen*, problematica respectivă, deși nu se manifestă pe teren francez, este redată de relația controversată dintre Carmen și Don José.

Referindu-ne, în special, la Carmen, menționăm că aspectul fizic pitoresc (păr și piele întunecate, ochi negri) răspunde exigențelor etniei sale, personajul întrunind, conform tradițiilor locului, cele trei condiții de femeie frumoasă: ochi, pleoape și sprâncene negre [155, p. 240]. Fizicul lui Carmen este completat de vestimentația sa, în care poziția dominantă îi revine culorii roșii, ceea ce ne conduce la ideea influenței nefaste și a pasiunii mistuitoare trezite, ulterior, de personajul feminin în sufletul lui Don José. Roșie este și floarea din părul-i negru, la care nu renunță niciodată, roșii sunt și hainele: „Ea avea un jupon roșu foarte scurt, care lăsa să se zărească niște ciorapi albi de mătase, care aveau mult mai mult decât o singură gaură, și niște pantofi drăguți din marochin roșu legați cu funde de culoarea focului" (*trad. noastră*) [ibidem, p. 251].

Totuși, culorile utilizate de autor în vestimentația lui Carmen nu sunt doar tributul plătit caracterului etnofolcloric al protagonistei (de altfel, tipajul etnofolcloric al acesteia este profund realist); acestea vin să încadreze și ansamblul de simboluri cromatice chemate să dezvăluie subiectul tragic al nuvelei-roman.

Carmen își datorează succesul faptului că niciun bărbat nu-i poate rezista. Femeie liberă și rebelă, ea este, pentru a cita o expresie a lui Victor Hugo, *o forță care vine* (*trad. noastră*) [100, p. 353]. „Vedeți bine că sunt țigancă!" (*trad. noastră*) [155, p. 239] – Carmen adresează cu mândrie aceste cuvinte primului narator al nuvelei. Pe parcursul narațiunii își va contrapune în repetate rânduri identitatea etnică și culturală celor pe care îi numește *payllos,* cu alte cuvinte, tuturor celor care nu sunt țigani. Provocatoare până la extreme, ea nu va înceta să-i disprețuiască pe toți cei care aparțin sistemului, să-și revendice apartenența la acel popor, pe care spaniolii îl cataloghează ca fiind compus din *creaturi ale diavolului*: „Paradisul (…) Oamenii locului spun că el nu este făcut pentru noi" [ibidem, p. 241]. Astfel, Carmen apare ca o ființă marginală, misterioasă și periculoasă, în același timp, ca o vrăjitoare cu puteri nestăvilite, nesupusă la nimeni și la nimic, cu excepția propriei sale libertăți. Libertatea, adusă cu exacerbare până la limite şi deseori trecută peste acestea, – iată sinonimul personajului. Și ce altă culoare, decât cea roșie (*culoarea focului*, spune autorul), ar putea simboliza mai profund și mai convingător aceste particularități ale lui Carmen?!

Analiza, sub aspect simbolic, a elementelor cromatice legate de vestimentația personajelor din romanele incluse în acest studiu ne conduce spre următoarea concluzie: atenția sporită a autorilor pentru acest domeniu este dictată, cu precădere, de exigențele curentului realist. Vestimentația face parte din lumea materială, iar aceasta constituie principalul obiect de abordare artistică de către reprezentanții realismului.

Este semnificativă, în acest sens, afirmația cronicarului Nicolae Costin care, într-o lucrare a sa datată cu secolul al XVIII-lea, menționa: „Portul stătător ca numele și ca limba nu este, ci cu vremea iau portul neam de la neam" [apud 1, p. 5]. Prin urmare, vestimentația reprezintă, pe lângă valorile sale estetice și, bineînțeles, tehnologice, o modalitate de comunicare între persoane și națiuni. Este un limbaj aparte, în care se regăsesc și coexistă armonios, completându-se reciproc, aspectele materiale și cele spirituale.

### 3.2.2. Cromatica utilizată în prezentarea ambianței fizice a personajelor

În prima treime a secolului al XIX-lea ia sfârșit o etapă importantă în evoluția arhitecturii și a artei decorative din Franța, aceasta desfășurându-se sub semnul clar al clasicismului, cu tot ce presupunea acest curent: sobrietate, disciplină, ordine și echilibru. Următoarele decenii ale secolului al XIX-lea s-au caracterizat printr-un proces activ și complex de cedare a pozițiilor

dominante deținute, până atunci, de principiile clasicismului și de elaborare a unor noi procedee și modele de arhitectură și artă decorativă. Acestea ar fi trebuit să răspundă necesităților și tendințelor specifice unei expansiuni militare în forță a Franței napoleoniene, dar și industrializări generalizate a economiei, ambii factori având impact puternic asupra stărilor de spirit din societate și, deci, din domeniul artelor. În situația dată, creatorii de frumos, inclusiv scriitorii, se văd nevoiți să se adapteze la aceste noi condiții, renunțând la vechile modalități de lucru în favoarea celor inovative, în pas cu exigențele timpului.

Procesul în cauză nu a fost unul ușor, extinzându-se pe durata mai multor decenii, astfel încât, către proclamarea de către Napoleon III, la mijlocul secolului al XIX-lea, a Celui de-al Doilea Imperiu, stilul Empire, în mare vogă în primele trei decenii, își pierde irevocabil din influență. Spre deosebire de unchiul său, Napoleon I, artizanul politic al Empire-ului în arhitectură și artele decorative, acest stil fiind chemat să-i glorifice nemăsuratele ambiții militare, Napoleon III, întronat odată cu instaurarea Celui de-al Doilea Imperiu, nu era interesat de arte și decor. În mod paradoxal, fiind un dușman aprig al pluralismului în politică, acesta dădea dovadă de un liberalism excesiv în arte. Așa se face că în perioada celui de-al Doilea Imperiu, Franța își îmbogățește patrimoniul arhitectural cu o serie de edificii total diferite de Empire-ul lui Napoleon I, remarcabile prin caracterul lor stilistic eterogen (de exemplu, edificiul somptuos al Opéra National de Paris, al Gare de Paris-Nord realizat în elegante dantele de metal etc.) (*trad. noastră*) [159].

Firește, în această atmosferă de declin al tendințelor clasiciste și de afirmare a noilor curente în artă, nici literatura nu putea fi cea de altădată. În calitatea sa de *oglindă a societății*, literatura, în acest context istoric, reflectă fidel toate inovațiile specifice Celui de-al Doilea Imperiu. Este o situație în consens perfect cu logica lucrurilor, dacă luăm în cont faptul că segmentul istoric al Celui de-al Doilea Imperiu, anii 1852-1870, se suprapune, în linii mari, cu perioada de înflorire a realismului literar francez, abordat contextual în prezenta lucrare.

Referințele noastre la circumstanțele socio-politice în care au creat scriitorii realiști francezi din secolul al XIX-lea ni se par pertinente în măsura în care mediul urban, edificiile și interioarele acestora le servesc oamenilor de litere nu doar ca fundal și cadru material pentru promovarea liniilor de subiect. Autorii de romane utilizează pe larg mediul fizic, sub toate aspectele acestuia, în calitate de instrument eficient de atragere a atenției cititorului asupra omului, ca figură centrală din orice pânză epică, de abordare convingătoare a lumii sale interioare, cu toate încercările vieții prin care trece. Ca argument decisiv în favoarea acestei afirmații vom cita din concluziile Elenei Prus cu referință la impactul mediului urban al Parisului asupra romanului francez din secolul al XIX-lea: „Înscris într-un spaţiu epic şi teatral, Parisul este în literatura modernă franceză, cea din secolul al XIX-lea mai ales, teatru al evenimentelor şi

loc fantasmatic al jocului. Operele romancierilor secolului al XIX-lea, asemeni arhitecturii lui Haussmann, au conturat o conştiinţă nouă a coerenţei vieţii urbane. Parisul oferă imaginea oraşului compact şi coerent, prin excelenţă, în care Victor Hugo, Balzac şi Zola văd umanitatea întreagă" [46, p. 26]. Și mai departe: „Oraşul constituie o tradiţie a romanului realist modern, Parisul este centrul romanului secolului al XIX-lea, teatru al dramelor, axa ciclurilor lui Balzac şi Zola. Romanul parizian are pentru secolul al XIX-lea valoarea unei scrieri enciclopedice a vieţii moderne ca organism unitar; vom găsi aici Parisul arhitectural, geografic, social, moral, estetic. Reprezentarea literară a Parisului atinge apogeul în secolul al XIX-lea, oraşul devenind loc romanesc prin excelenţă sau chiar cvasi-personaj" [ibidem, p. 33-34].

În romanele analizate atestăm numeroase descrieri legate de Parisul contemporan cu autorii, unele dintre ele – adevărate declarații de dragoste, emoționante și viu colorate, adresate orașului: „L'Observatoire, prin ferestrele și printre galeriile căruia lumina se strecoară stârnind jocuri fantastice de umbre, se ivește ca un spectru negru și descărnat. Iar mai departe, elegantul felinar de la Invalides arde între masele albăstrii ale Luxembourg-ului și turnurile sure ale bisericii Saint-Suplice" [149, p. 83]. Sau, în altă parte a narațiunii: „Când soarele își așterne valurile-i de lumină peste această față a Parisului, limpezindu-i liniile; când îi aprinde câteva geamuri, înveselindu-i acoperișurile, incendiindu-i crucile aurite, albindu-i zidurile și transformându-i atmosfera într-un văl străveziu; când îi creează niște bogate contraste de umbre fantastice și când cerul e de azur, pământul freamătă, iar clopotele vorbesc, atunci puteți admira de acolo, dintre acele feerii pe care imaginația n-o va uita niciodată, pe care o veți idolatriza, îndrăgostindu-vă de ea ca de o minunată privelişte. Nicio vrajă nu lipsește din acest concert. Acolo murmură vuietul lumii și poetica tihnă a singurătății, glasul unui milion de ființe și glasul lui Dumnezeu. Acolo doarme o capitală culcată sub pașnicii chiparoși de la Père-Lachaise" [ibidem, p. 84].

Observăm că în descrierile dedicate Parisului mesajele emoționale se amplifică inclusiv prin elementele cromatice utilizate. Mai mult decât atât, în cazul lui Balzac, de exemplu, remarcăm o modalitate inedită de valorizare a încărcăturii semantice a culorilor, aceasta fiind realizată prin intermediul asocierii lor cu simbolurile inserate în text. Limpede, străveziu, întunecat, umbrit, pașnic, lumină, umbră, incendiat etc. – aceste epitete sunt, de fapt, simboluri asociate, în înțelegerea cititorului, cu anumite culori. Descrierile artistice le induc, iar cititorul este chemat să le intuiască prin forța cugetului și a imaginației.

În romanele analizate orașul este prezent nu doar prin peisajele urbane, ci și prin locuitorii săi, adică prin personajele plasate în anumite circumstanțe și locații ce presupun o stare emoțională, un statut social, un context narativ. Personajele din romanele realiste franceze sunt la fel de bine creionate ca și ambiențele fizice în care își duc traiul, aici cititorul observând o relație

directă între mediu și individ. Impresionează diversitatea interioarelor în care aceștia sunt plasați de către autori. În funcție de starea lor socială, de încercările prin care trec, interioarele diferă de la caz la caz, iar aceste diferențe sunt redate preponderent prin elementele cromatice utilizate de scriitori.

Descriind interioare bogate, autorii pun accent pe gustul estetic, ceea ce denotă o preocupare nedisimulată pentru arta veritabilă: „(…) afară de asta, n-am aurit nimic, culorile sunt sobre și nu au tonuri țipătoare" [150, p. 233]. Totodată, regăsim în aceste descrieri simbolurile cromatice tradiționale ale opulenței și ale vieții bazate exclusiv pe interese materiale, acestea fiind, în majoritatea exemplelor, culorile roșie și galbenă/aurie, care nu întotdeauna răspund criteriilor estetice, mai ales atunci când sunt utilizate în exces: „(...) perdele făcute dintr-o veche mătase roșie cu reflexe galbene (...)" [148, p. 15]; „Perdelele de la ferestre sunt croite din cea mai grea stofă de pe vremuri, un brocart magnific cu duble reflexe, auriu-roșcat și galben-verzui (...)" [ibidem, p. 72]; „(…) bătrânul valet deschise o ușă dublă, capitonată cu catifea roșie, cu romburi de mătase roșie și cu puncte aurii" [ibidem, p. 235].

Utilizarea în descrierea interioarelor bogate, pe lângă roșu și auriu, a altor culori, de exemplu albastră și albă, se prezintă mai mult ca o excepție, care nu face decât să confirme regula: „Camera era tapetată cu mătase albastră cu ornamente albe; mobila era capitonată cu lânică albă cu motive albastre" [150, p. 234].

Așadar, interioarele în care își duc traiul personajele din romanele analizate, elementele de decor după moda vremii nu sunt simple artificii, ci, din contră, autorii le rezervă acestora o funcție complementară clară, și anume cea de suplinire a subiectului operei cu detalii și caracteristici importante, de creare sau accentuare a atmosferei dictate de evoluția evenimentelor din canavaua narativă. Aceste sarcini complexe sunt realizate de autori inclusiv prin integrarea în text, la momentul potrivit, a unităților cromatice. În cele mai fericite cazuri, prin acest procedeu se reușește nu doar crearea ambianței conforme timpului, locului și încărcăturii afective revendicate de subiect, ci și anticiparea sugestivă a modului și direcției în care va evolua firul narațiunii. Iată un exemplu, în opinia noastră elocvent, în acest sens: „O umbră, un început de noapte cu licăriri de jăratic în spuză pătrundea în odaie, colorând mobilele, pereții, ungherele cu tonuri de cerneală și purpură. Oglinda căminului, răsfrângând zarea, părea o pată de sânge" [154, p. 118]. Oglinda, acest element de decor răspândit în interioarele din timpurile abordate în roman, prin utilizarea de către autor a semnificațiilor sale magice, de altfel la fel de răspândite și acestea în comunitățile umane, cum ar fi funcția de portal dintre lumi, vine să anticipeze decesul unuia dintre personaje, comparația cu o pată de sânge (culoarea roșie, între altele, simbolizează, tradițional, și moartea) fortificând, anticipativ, mesajul emoțional.

Atunci când citești descrierile de interioare din romanele realiste franceze nu poți evita gândul că acestea ar putea fi inspirate din propriile ambianțe rezidențiale ale autorilor. O atare supoziție este alimentată și de literatura de specialitate, cum ar fi, de exemplu, studiul cercetătoarei franceze D. Pety *Maisons d'écrivains du XIX^e^ siècle: habitations d'hier et musées d'aujourd'hui* [168]. Creația literară, odată cu recunoașterea publicului larg, le-a adus scriitorilor (cel puțin majorității dintre ei) și bunăstare materială, astfel încât fiecare, la o anumită etapă a vieții, ar fi putut fi deținător al unor imobile luxoase, întocmai cu cele descrise în romanele analizate. Această supoziție are, în opinia noastră, dreptul la viață, cu atât mai mult cu cât atestăm în aceste descrieri și elemente de decor potrivite pentru preocupările unor oameni de creație.

De exemplu, în romanele realiste franceze interioarele bogate nu sunt lipsite de opere de artă, tablourile fiind preferate de locatarii acestora, care denotă bun-gust inclusiv prin culorile afișate: „Când intrai la el remarcai două tablouri mari în care primele tonuri așezate ici și colo puneau pe pânza albă pete de cafeniu, de roșu și de albastru” [152, p. 49]; „Roșul, galbenul, verdele și indigoul se ciocneau pe pânză în pete violente (...)” [ibidem, p. 411].

Parte componentă a interioarelor bogate sunt și cărțile, diversitatea acestora fiind subliniată de policromia descrierilor: „(...) cărți rânduite cu grijă pe rafturi de lemn negru. Scoarțele legate ale cărților, de tonuri felurite, roșii, galbene, verzi, viorii și albastre, dădeau viață și voioșie acestei plicticoase înșiruiri” [154, p. 30].

Deși perioada clasicismului către mijlocul secolului al XIX-lea practic se încheiase, multe dintre însemnele acesteia rămân în vigoare atunci când autorii descriu interioarele somptuoase. Este vorba despre blazoane, fiecare aristocrat sau burghez înstărit ținând cu tot dinadinsul să le etaleze ca dovadă a originii alese. Heraldica este un domeniu aflat la confluența dintre știință și artă, rolul simbolurilor cromatice fiind, în acest caz, deosebit de important, iar utilizarea culorilor în crearea blazoanelor urmând niște canoane tradiționale riguroase. Referințe convingătoare în susținerea acestei afirmații atestăm în romanul *Béatrix* de Honoré de Balzac, ceea ce denotă cunoștințele profunde ale autorului în domeniul heraldicii: „Au blazonul tiersat cu bandă orizontală de aur, de smalț roșu și negru, cu un cal subțire de argint, cu potcoave de aur” [148, p. 107]; „Și-apoi, noi purtăm stemă de azur cu o himeră de aur suflând flăcări, cu gheare roșii și cu solzi de sinopliu, pe un fond de contrahermină, încă de pe vremea lui Francisc I (…)” [ibidem, p. 278]; „E un blazon cupat, sus de argint, cu trei piepteni roșii (…) încrucișând trei ciorchini de struguri purpurii, cu tije și frunze de sinopliu, pe laturi; apoi cu azur cu patru pene de aur așezate în rând (…)” [ibidem, p. 288].

În domeniul heraldicii, culorile erau, la origine, toate egale ca importanță, diferențele survenind în epoca Renașterii care a dezvoltat, în acest sens, o simbolistică ierarhizată, extrem de

complexă, legată, între altele, de corpurile cerești, de metale etc. La aspectul dat ne-am referit expres în Capitolul I al prezentei teze, aici, însă, vom preciza doar că în descrierile din romanele analizate simbolurile cromatice sugerate de steme, blazoane și alte elemente de heraldică vin să întregească linia de subiect, completând-o cu importante detalii semantice, cognitive și afective.

Pe cât de complexe sunt descrierile interioarelor bogate, pe atât de simple sunt referințele la cele umile, acestea având trăsături comune, reprezentate prin elemente cromatice asemănătoare: „(…) salonul avea perdeluțe de mătase verde învechită, mobilă tapisată cu catifea de Utrecht verde pe lemnărie vopsită în alb" [150, p. 190]; „Anticamera (…) nu avea decât o fereastră împodobită cu perdele cu borduri roșii și scaune de mahon acoperite cu o stofă roșie țintuită în cuie aurii; pereții erau tapetați cu o hârtie verzuie (…). Salonul avea mobile galbene înflorate (…)" [ibidem, p. 198]; „Pereții tapetați cu hârtie cenușie cu buchețele albastre aveau tot atâtea pete câte flori" [154, p. 26].

Este de menționat faptul că primele trei exemple de mai sus reprezintă acea parte din romanul balzacian *Istoria măririi și decăderii lui César Birotteau* care reflectă starea de lucruri de după ruinarea personajului central. Observăm, însă, că în aceste exemple sunt prezente și culorile atribuite, de regulă, interioarelor de lux – roșul și auriul, alături de cele ce simbolizează sărăcia. Această coexistență nefirească a două tipuri contrastante de simboluri cromatice nu face decât să consemneze, o dată în plus, calea dramatică parcursă de personajul central – de la *mărire* la *decădere*, iar culorile opulenței, roșul și auriul, sunt niște rămășițe jalnice ale unei bunăstări pierdute ireversibil.

Deși în romanele analizate elementele cromatice referitoare la edificiile și interioarele nerezidențiale sunt mai rar întâlnite, acestea își au, totuși, rostul, atunci când autorii simt necesitatea de a defini cât mai clar o locație sau de a crea atmosfera încordată de așteptare a unui deznodământ dramatic: „O ușiță, pe care era prinsă o cruce mare de cimitir, din scândură vopsită în negru, fu deschisă anevoie și portarul îl introduse într-o încăpere întunecoasă și scundă cu pereții văruiți și unde se aflau, drept podoabe, două tablouri mari și înnegrite de vreme" [157, p. 152]; „Mesele negre stau năclăite de cafea vărsată, geamurile groase îngălbenite de muște, pe șervetele jilave se întind pete albastre de vin" [151, p. 210]; „În fața consumatorilor (...) paharele erau pline cu băuturi roșii, galbene, cafenii, de toate nuanțele (...)" [154, p. 4]; „(...) turnurile bisericii Notre-Dame se profilau în dreapta pe cerul albastru, scăldat dulce la orizont într-o ceață cenușie" [152, p. 160].

Analizând romanele incluse în prezenta cercetare, am identificat un grup aparte de elemente cromatice atribuite clădirilor nerezidențiale și, implicit, decorațiunilor din interioarele acestora. Ne referim la romanul *Salammbô* de Flaubert, autorul excelând în descrierea realităților exotice din viața locuitorilor anticei Cartagine. Impresionează, în special, descrierile

legate de locațiile, în care se desfășoară ritualurile marcate de o cruzime greu de imaginat, specifică, de altfel, multora dintre credințele din perioada precreștină sau creștină timpurie, când elementele păgâne încă mai persistă. Culorile predominante în aceste descrieri sunt roșul, prezent în absolut toate exemplele ca sinonim al jertfei/sângelui, și negrul, cu rol de *mesager* al spiritelor malefice. Aceste două culori întregesc, prin simbolismul lor, atmosfera apăsătoare resimțită de către cititor pe toată durata narațiunii: „Își îndreptă ochii spre palat și văzu porțile roșii ale catului de sus închizându-și crucile negre" [153, p. 18]; „Grădinile păreau pustii, iar poarta roșie cu cruce neagră nu se deschidea niciodată" [ibidem, p. 53]; „Veșmântul Zeiței atârna de la un ungher al încăperii la altul, albastru ca noaptea, auriu ca răsăritul, roșu ca purpura soarelui (…)" [ibidem, p. 75]; „Din carena de argint porneau trei mănunchiuri de raze, care tremurau pe pereții înalți, zugrăviți în roșu cu dungi negre" [ibidem, p. 78]; „(…) o pânză roșie se prelingea pe mozaicul presărat cu pulbere albastră" [ibidem, p. 102]; „(…) focuri verzi, galbene, albastre, viorii, de culoarea vinului, de culoarea sângelui, luminară dintr-odată încăperea" [ibidem, p. 132].

Exemplele inserate în subcapitolul de față ne conduc spre următoarea concluzie: ambianța fizică a personajelor din romanele analizate are un rol mult mai important decât cel de simplu decor de fundal. De fapt, ambianța fizică este un element-cheie în redarea situațiilor și caracterelor, având scopul de a amplifica mesajele autorilor. Utilizarea elementelor cromatice cu valoare asociativ-simbolică în prezentarea contextului material este un procedeu agreat de autori atunci când își propun să suplinească imaginea personajelor prin definirea statutului lor social, a nivelului lor de cultură, a trăirilor și a încercărilor prin care trec. Grație acestui procedeu, utilizat pe larg în romanele analizate, cititorul beneficiază de un plus de informație, completându-și impresiile și emoțiile în raport cu opera respectivă.

### 3.3. Viziunea autorilor asupra naturii prin prisma semnificației asociativ-simbolice a culorilor

Modul în care natura își face simțită prezența în romanele analizate, în special sub aspectul utilizării de către autori a unităților cromatice legate de fenomenele acesteia, developează flagrant și convingător similitudinile de esență dintre arta cuvântului (literatura) și arta plastică (pictura). În prezenta teză am menționat în repetate rânduri (de exemplu, în Capitolul 2, subcapitolul 2.1) relațiile strânse de prietenie dintre romancierii realiști francezi și artiștii plastici ai vremii. Această prietenie, bazată pe abordări comune privind viața și creația, a fost una reciproc avantajoasă, cu influențe puternice în ambele sensuri, materializate în remarcabile opere artistice, literare și plastice, în egală măsură.

Ceea ce îi unește în creația lor pe scriitori și pictori, pe lângă viziunile asupra procesului de creație, sunt abordările privind instrumentele de realizare a acestuia. Unul și, poate, cel mai important, dintre aceste instrumente este culoarea. Fie că rezultă din mișcarea măiestrită de penel sau de sub pana scriitorului, în ambele cazuri culoarea este plămădită din nerv, suflet, cuget și, nu în ultimul rând, din talent și inspirație.

Observăm uneori că autorii romanelor analizate privesc propriile scrieri prin prisma unor opere de artă plastică, astfel contopind într-un tot întreg, prin liantul trainic al cuvântului, culoarea, forma, liniile, lumina și umbra: „Dar peisajul și scena aceasta vor rămâne în inima mea ca un tablou de o culoare inimitabilă, ce nu se va șterge niciodată" [148, p. 222]; „Totuși, aceste forme albe și neclare, care se pictează pe sumbrul azur al fluviului, dădeau de lucru spiritelor poetice (...)" [155, p. 237].

Putem presupune, cu o mare doză de probabilitate, că scriitorii realiști francezi la care ne referim în prezenta cercetare s-au întâlnit și au discutat probleme de creație cu doi dintre cei mai reprezentativi artiști plastici ai vremii, neîntrecuții peisagiști Jean-Baptiste Corot (1796-1875) și Charles-François Daubigny (1817-1878). În susținerea ipotezei vin și mărturiile a doi oameni de artă din acea perioadă – Charles Blanc (1813-1882) și Théophile Gautier (1811-1872), care țin să sublinieze influențele reciproce dintre literatură și arte plastice, cu precădere în ceea ce se referă la descrierile din natură. „Cerurile vaporoase din tablourile lui Corot abundă în poezie, cețurile sunt transparente, abia lăsând să se întrezărească soarele. Priviți *O dimineață în Ville-d'Avray*. Picturile lui Corot par palide, gri și în delicatețea lor ele nu puteau atrage decât spiritele delicate. Acestea, cel puțin, erau impresionate de tablourile sale deoarece îi simțeau sufletul, un suflet de poet" (*trad. noastră*) [apud 98, p. 69], menționa cu referință la Corot criticul de artă Charles Blanc

Cât privește creația lui Daubigny, aceasta a beneficiat de aprecierile înalte ale scriitorului și eseistului francez Théophile Gautier care, referindu-se la maniera de creație a pictorului, a asemuit-o, de fapt, cu cea obișnuită pentru creația literară: „Este dificil să întâlnim un talent mai sincer, mai natural și absolut nou ca cel al lui Daubigny. El a avut acea idee ingenios de simplă, dar care nu i-a venit nimănui altuia în gând de când se face pictură: de a deschide larg ochii, de a privi în fața sa și de a reda ceea ce vede, fără a ascunde nimic. Primul printre peisagiști, Daubigny și-a dat seama că primăvara arborii se acoperă cu flori, cu flori roz și albe, care produc între frunzulițele verzi un efect extrem de plăcut și el. Pur și simplu, a pictat pe un pătrat de pânză micile frunze verzi cu florile lor roz și albe: iată, aceasta se numește o *Primăvară* adevărată… Și este o capodoperă!" [ibidem, p. 70].

Astfel de aprecieri în raport cu arta a doi mari pictori ai naturii, adepți ai colorismului în pictură, care și-au concentrat efortul creativ pe direcția a ceea ce am numi astăzi *poetică a culorii*

(în general, atmosfera specifică peisajelor semnate de Corot și Daubigny este una de sorginte realistă doar foarte convențional, ei fiind considerați precursori ai impresionismului) pot fi atribuite și descrierilor din romanele autorilor realiști francezi din secolul al XIX-lea: aceeași interpretare subtilă, același talent de a observa și de a interpreta obiectiv natura, aceeași predilecție pentru magia culorilor naturale.

Afirmam anterior că, provenind, ca oameni de litere, din romantism, autorii incluși în prezenta cercetare pare să nu-și fi trădat în totalitate pasiunile din tinerețe, atunci când, cu trecerea timpului, și-au definit clar calea de creație, acceptând principiile realismului ca fiindu-le mai aproape de aspirații și convingeri. Când spunem acest lucru, avem în vedere slăbiciunea scriitorilor realiști francezi pentru descrierile din natură, întâlnite frecvent în operele lor. Natura este prezentă pretutindeni și în cele mai neașteptate moduri, constituind, prin exploatarea iscusită a potențialului asociativ-simbolic încifrat în culori, nuanțe, tonuri și semitonuri, la dezvoltarea liniei de subiect, la formularea mesajelor, la inducerea stărilor afective etc. Totodată, descrierile din natură adeseori se constituie, în cele mai bune tradiții ale artelor plastice, în mici peisaje și compoziții picturale: „(…) șiruri lungi de măslini însemnau pe pământ hotare verzi; un abur trandafiriu plutea pe firul văilor; culorile albastre ale munților străjuiau deasupra colinelor” [153, p. 26]; „Se înclinară amândoi ca să admire una dintre acele maiestuoase priveliști pline de zăpadă, de străluciri de gheață, de umbre cenușii care acoperă coastele fantasticilor munți; unul dintre acele tablouri încărcate de contrastele dure dintre flăcările roșii și tonurile negre ce decorează cerurile cu o inimitabilă și fugară poezie; magnifice giulgiuri în care se naște soarele, frumos linţoliu în care el moare” [149, p. 82]; „Printr-o largă despicătură în acest straniu peisaj se zărește lunga desfășurare de ape albe ale canalului Saint-Martin, încadrat de pietre roșietice” [ibidem, p. 83]; „În zare, la marginea luncii, se arată luna, rotundă, purpurie. Se înalță repede printre crengile plopilor; pe alocuri ele o ascundeau asemenea unei perdele sfâșiate. Apoi se făcu dintr-odată albă, sclipitoare, luminând cerul pustiu” [151, p. 188].

Sintetizând exemplele de utilizare a culorilor în descrierile naturii, atestate în romanele analizate, am ajuns la concluzia că scopurile în care autorii apelează la fenomenele naturii sunt diverse, însă neapărat în strânsă legătură cu contextul narativ. Elementele din natură, la care apelează autorii, sunt și ele diferite, acestea suscitând în imaginația cititorului lanțul semantico-simbolic asociat cu intenția de creație a scriitorului.

Astfel, cele mai numeroase descrieri ale naturii fac referință la stihiile acesteia, despre care în mitologia antică, dar și în credințele populare, se spunea că stau la baza corpurilor și fenomenelor lumii: focul/soarele (simboluri: lumină, căldură, pasiuni; culorile sugerate: roșie, galbenă/aurie, oranj); apa/râul/marea (simboluri: puritate, timp în scurgere, destin implacabil;

culorile sugerate: albă, albastră, argintie, mix de culori); aerul/cerul (simboluri: veșnicie, infinit, aspirații spre ideal; culorile sugerate: sinilie, gri, plumburie, azurie); pământul/plantele (simboluri: stabilitate, renaștere, aspirații spre material; culorile sugerate: neagră, brună, gri, verde, mix de culori) [26]. Observăm că fiecăreia dintre aceste stihii îi corespund anumite culori care, utilizate în textele artistice, sugerează stări de spirit, încercări ale vieții, realizări și eșecuri etc.

Referința noastră la mitologie nu este una gratuită: anume din sfera acesteia provin cele mai multe dintre simbolurile cromatice, rămase în vigoare în opinia colectivă până în prezent, probabil, nu fără contribuția creatorilor de frumos, inclusiv a scriitorilor, care le-au promovat activ prin operele lor: **focul/soarele –** „(…) în fiecare seară soarele se culcă în scutecele lui de purpură și de azur" [149, p. 39]; „(…) cele din urmă raze ale soarelui aruncă nuanțe ușoare, de aur și de purpură" [ibidem, p. 81]; „(...) sclipirile soarelui căpătară culorile roșietice care, stingându-se, ajung la tonurile melancolice ale amurgului" [148, p. 27]; **apa/râul/marea –** „Râul plumburiu vălura ușor în bătaia vântului; podurile erau pustii; se stingeau felinarele" [151, p. 277]; „Râul sclipea în bătaia soarelui, zgrăbunțica își legăna florile galbene" [ibidem, p. 292]; „(...) Căzând drept pe frunzișul verde și bogat, pârâul îl stropea, atârna picături argintii de vârful crengilor, vărga iarba cu urme de smarald, arunca pete de aur pe straturile de frunze uscate" [152, p. 332]; **aerul/cerul –** „Liniile acestea arhitecturale apar amestecate cu frunzișuri și cu umbre, supuse capriciilor unui cer care-și schimbă necontenit culoarea, lumina și înfățișarea" [149, p. 83]; „Culorile bizare ale acelui fum, rând pe rând galben, albastru, roșu, negru, îngemănându-se vaporos (…)" [ibidem, p. 123]; „(...) toată făptura ei se profila pe fondul aerului albastru (...)" [152, p. 18-19]; „Pe azurul cerului pluteau noura și trandafirii, un fum albăstriu se rotocolea peste colibele împrejmuite de flori" [151, p. 320]; **pământul/plantele –** „Poarta este încununată cu o ieșitură circulară plină de plante – un mănunchi trandafiriu, galben, cafeniu sau albastru, după anotimp" [148, p. 13]; „Tot felul de plante aduse acolo înfloreau în bănuți de aur, lăsau să atârne ciucuri galbeni, înălțau caiere de flori purpurii, ridicau la întâmplare săgeți verzi. Într-o intrătură a malului, înfloreau nuferi albi" [152, p. 258]; „Diversitatea copacilor făcea spectacolul mereu schimbător: fagii, cu scoarța lor albă și netedă, își împleteau coroanele; frasinii își ondulau moale ramurile verzi-albăstrui; în lăstărișul de carpeni se zburleau tufele de ilice de culoarea bronzului" [ibidem, p. 332].

Pentru a accentua sensurile ascunse în elementele cromatice, autorii apelează, adeseori, la prezentarea unor mixuri de stihii, atribuindu-i fiecărei culori corespunzătoare o *responsabilitate* clară pentru o anumită idee și un mesaj concret: „Este unul dintre acele tablouri încărcate de contrastele dure dintre flăcările roșii și tonurile negre ce decorează cerurile (…)" [149, p. 82]; „Între apa verde și cerul albastru, bricul nu se mai vedea" [ibidem, p. 124]; „(...)

șesul așterne lanuri aurii de grâu. Apa trage o dungă albă între culoarea fânețelor și cea a ogoarelor, astfel încât câmpia seamănă cu o uriașă manta desfăcută, cu guler de catifea verde, tivit cu șiret de argint" [151, p. 69]; „Cerul se făcuse albastru. Se întâlneau luminișuri întinse, acoperite cu iarbă-neagră, toată în floare, covoare liliachii printre desișuri de copaci cenușii, roșcați sau aurii, după cum le erau frunzele" [ibidem, p. 152]; „Sub arc se vor vedea, nelămurit, masive de portocali aproape negri, pe un cer albastru, dungat de nori albi" [152, p. 159].

În romanele analizate, natura niciodată nu este prezentată în afara vieții omului. Chiar și în cele mai neînsemnate, ca volum, descrieri, ființele umane sunt prezente fie în mod vizibil și direct, fie latent și cu subînțeles, iar culorile naturii, îngemănându-se cu cele ale omului, generează sensuri inedite: „Doamna de Rochegude (…) se desena ca o formă albă printre frunzișurile verzi" [148, p. 146]; „(...) fața Emmei se zărea într-o albăstrime străvezie, înotând parcă în valuri azurii" [151, p. 152]; „Frédéric (...) contempla pătratele de vii de pe coastă, cărările prăfuite ca niște panglici cenușii, casele alcătuind pete albe și roșii în verdeață" [152, p. 393]; „Nu se mai vedea până departe decât un furnicar de umbre negre, cuprinzând tot largul câmpiei, între marginea albastră a mării și fâșia de argint a lagunei" [153, p. 242].

Deosebit de sugestivă este prezența naturii în viața personajelor centrale. Le însoțește la bine și la greu, bucurându-se și întristându-se împreună cu ele, ajutându-le să depășească momentele dificile fără să piardă încrederea în ziua de mâine. În unele cazuri, natura este alături de personaj pe parcursul întregii vieți, culorile ei fiind cele care simbolizează evoluția în timp a personajului, stările sale de spirit în continuă schimbare. Între acea descriere plină de speranță și aspirații înalte, redate simbolic prin utilizarea policromiei: „Râul (...) curgea la picioarele lui, printre poduri și grilaje, galben, violet sau albastru" [151, p. 16] și „(…) furia neagră, sălbatică, turbată (…)" ce-i cuprinsese toată făptura [ibidem, p. 319] a încăput toată viața lui Charles, o viață de om, trăită în suferință și neîmplinire spirituală, într-o evoluție distructivă de la optimism juvenil până la disperare absolută. Și cea care vine să developeze aceste stări de spirit este natura cu atributele sale cromatice.

Cu referință la același roman, *Doamna Bovary*, menționăm că tot natura pare să găsească alinare și compasiune pentru cei care au iubit-o pe Emma, fiecare în felul său, trăind clipe de disperare după moartea ei. În descrierile naturii din acest context Flaubert utilizează ceea ce are aceasta mai sugestiv și mai de preț, culorile, fiecare dintre ele purtând în sine simbolul responsabil pentru o idee, un mesaj adresat celor în suferință: **Charles, soțul Emmei** – „Adia un vânt răcoros, înverzeau secara și rapița (...), pe azurul cerului pluteau nourași trandafirii, un fum albăstriu se rotocolea peste colibele împrejmuite de flori" [ibidem, p. 320]; **Rouault, tatăl Emmei** – „La marginea câmpiei asfințea soarele și, scăldate de razele sale piezișe, ferestrele caselor păreau toate cuprinse de flăcări. Își puse mâna streașină la ochi și deslușì în depărtare un

zid lung, alb, deasupra căruia se înălțau coroanele negre ale copacilor" [ibidem, p. 322]; **Justin, băiatul de la spițerie** – „Pe mormântul proaspăt, la umbra brazilor, stătea în genunchi un băiat; lacrimile îi curgeau șiroi, sughițurile îi sfâșiau pieptul; îl copleșea o nețărmurită părere de rău, mai gingașă decât clarul lunii și mai adâncă decât întunecimea din jur" [ibidem, p. 323].

Atestăm în aceste descrieri elemente cromatice în contrast: **alb-negru** și, asociativ, **umbra-clarul lunii-întunecimea din jur**, aceste așa-zise *non-culori* amplificând dramatismul situației, divizând viețile personajelor în două etape distincte – până la moartea Emmei și după; dar și simboluri cromatice cu sens dominant univoc: **înflăcărat/trandafiriu**, aceste variante ale culorii roșii (stihia focului) simbolizând moartea, durerea, suferința; **azur/albastru/albăstriu**, această culoare (stihia aerului) simbolizând neantul pierderii ireversibile, veșnicia; **verde** (stihia pământului), în special raportată la plante (secară, rapiță) această culoare inducând clar ideea renașterii, a vieții care, oricum, merge înainte.

Cu ajutorul instrumentelor oferite de natură, în special al elementelor cromatice cu bogatele lor valențe asociativ-simbolice, Flaubert reușește să redea suferința celor trei personaje îndurerate sincer de moartea Emmei: Charles, cel care a iubit-o în pofida tuturor divergențelor de esență asupra vieții; Rouault, părintele pentru care Emma rămăsese ultima speranță după ce își pierduse năprasnic întreaga familie; Justin, tânărul care nutrea în taină un sentiment de dragoste curată, fără minciună și ipocrizie, față de Emma.

Menționam mai sus că scriitorii realiști francezi niciodată nu au uitat, în deplinul sens al cuvântului, de preocupările lor romantice din tinerețe. Unul dintre argumentele plauzibile în favoarea acestei afirmații ar fi și abordarea, în romanele lor, a naturii, cu tot ce presupune aceasta: formă, jocul de lumini și umbre, ciclicitate, atmosferă și, bineînțeles, culoare. Măsura în care romancierii vizați în prezenta cercetare apelează în operele lor la potențialul inepuizabil de sugestie al naturii diferă de la caz la caz. Astfel, la Stendhal, Maupassant și Mérimée atestăm doar arareori referințe la cadrul asociativ-simbolic al culorilor sugerat de fenomenele naturii, acești scriitori făcând miza principală pe dialogul verbal și acțiunile personajelor. În schimb, romanele lui Balzac și Flaubert abundă în scene din natură intens colorate, acestea integrându-se armonios în canavaua narativă.

În contextul dat vom menționa, totuși, că, deși și-au păstrat preocuparea pentru forța de expresie a naturii, realiștii francezi și-au schimbat viziunea asupra acesteia. În timp ce romanticii idolatrizau, extaziați, natura, considerând-o muză și ideal de neatins, realiștii francezi, substituind extazul prin respect profund și admirație calmă, abordează natura prin prisma unui parteneriat, de la egal la egal, realizat în creație. Din parteneriatul firesc scriitor-natură rezultă opere memorabile. Acolo unde cuvintele simple nu fac față intenției și exigenței artistice, scriitorii realiști cheamă în ajutor instrumentele de exprimare ale naturii, cum ar fi elementele

cromatice, accesibile consumatorului de literatură obișnuit să citească printre rânduri, să descopere ceea ce se conține dincolo de cuvinte, să descifreze, literă cu literă, sensuri noi.

Pentru a face posibilă compararea romanelor analizate prin prisma **indicilor cantitativi** am calculat frecvența medie a elementelor cromatice utilizate în fiecare caz concret, folosindu-ne, în acest scop, de formula elaborată de noi: FM=Nr.EC:Nr.PC, unde FM este frecvența medie de utilizare a elementelor cromatice; Nr.EC – numărul total al elementelor cromatice utilizate de autor în romanul respectiv; Nr.PC – numărul de pagini convenționale ale romanului. Rezultatele calculelor sunt prezentate în tabelul atașat.

**3.1. Frecvența medie a elementelor cromatice utilizate în romanele analizate**

| N/o | Titlul romanului | Nr. tot. elem. crom. | Nr. pag. conv. | Media elem. crom. |
|---|---|---|---|---|
| 1. | H. de Balzac, *Béatrix* | 361 | 304 | 1,19 |
| 2. | H. de Balzac, *Femeia de treizeci de ani* | 218 | 133 | 1,64 |
| 3. | H. de Balzac, *Istoria măririi și decăderii lui César Birotteau* | 264 | 194 | 1,36 |
| 4. | G. Flaubert, *Doamna Bovary* | 507 | 322 | 1,57 |
| 5. | G. Flaubert, *Educația sentimentală* | 464 | 416 | 1,11 |
| 6. | G. Flaubert, *Salammbô* | 482 | 293 | 1,65 |
| 7. | Stendhal, *Armance* | 21 | 204 | 0,10 |
| 8. | Stendhal, *Roșu și Negru* | 232 | 440 | 0,53 |
| 9. | G. de Maupassant, *Bel-Ami* | 253 | 252 | 1,00 |
| 10. | P. Mérimée, *Carmen* | 49 | 91 | 0,54 |

**3.4. Concluzii**

Am considerat necesar să ne concentrăm studiul din prezentul capitol pe trei domenii de aplicare a elementelor cromatice, pe care le-am determinat ca fiind prioritare pentru autorii romanelor analizate. Este vorba despre: caracterizarea personajelor sub două aspecte – cel al chipului fizic și cel al lumii interioare; elucidarea substratului asociativ-simbolic al culorilor în redarea anturajului material al personajelor: vestimentația personajelor și mediul fizic în care locuiesc și activează acestea (spații urbane, edificii rezidențiale și nonrezidențiale, decoruri de interioare etc.); viziunea autorilor asupra naturii prin prisma elementelor cromatice.

1. Analizând, prin exemple concrete, cum sunt prezentați antieroii romanelor analizate, am ajuns la concluzia că particularitățile arivismului ca fenomen socio-uman nu se referă la fizicul personajelor, acesta variind de la caz la caz, uneori fiind chiar diametral opus, ci exclusiv la lumea lor interioară, mai exact la sfera moralității umane.
2. Totodată, am remarcat și o altă legitate în modul de redare a chipului fizic al personajelor, și anume: personajele nominalizate răspund, în mare parte, viziunilor personale ale autorilor și chiar felului cum arată ei înșiși (Georges Duroy din romanul

*Bel-Ami*, practic identic, ca portret fizic, cu aspectul lui Maupassant), însă, cât privește chipul lui Julien Sorel, concluzia este una evidentă: acesta corespunde idealului de frumusețe masculină spre care Stendhal a aspirat toată viața. Unicul chip feminin din galeria antieroilor, Emma Bovary, se înscrie perfect în tipajul provincialei.

**3.** Structurarea exemplelor textuale ne-a permis să constatăm că aspectul fizic al eroilor din romanele analizate este abordat, în general, prin trei elemente: ochi, păr și piele, iar elementele cromatice prin care autorii își înzestrează personajele cu trăsături specifice atrag după sine concluzii importante referitoare la modul de viață al acestora.

**4.** Analiza comparată a unităților cromatice utilizate de autori în redarea aspectului fizic al personajelor ne-a permis să formulăm următoarea constatare: nu este întâmplător faptul că autorii incluși în acest studiu acordă o atenție considerabilă aspectului fizic al personajelor, referindu-se la acesta prin prisma culorilor. Nu numai în artele plastice, dar și în literatură, modul în care sunt sesizate și interpretate culorile are de jucat un rol esențial în transmiterea mesajului către consumatorul de frumos, în conturarea elementelor-cheie spațio-temporale, în constituirea ansamblului de idei și caractere.

**5.** Manifestându-se ca adepți ai realismului în artă, scriitorii incluși în prezentul studiu se axează în operele lor preponderent pe aspectele materiale ale vieții, caracterizările nonfizice, prin intermediul elementelor cromatice, ale personajelor întâlnindu-se mai rar. Însă atunci când decid, totuși, să abordeze sfera afectivă a personajelor, predilecția autorilor vizează, de cele mai multe ori, trăirile negative, acestea fiind redate, de regulă, prin culoarea neagră, simbolul tradițional al suferinței, nenorocirii sau al unei ambianțe nefaste.

**6.** În operele analizate sunt deosebit de numeroase exemplele de utilizare a elementelor cromatice prin prisma vestimentației eroilor. Analiza exemplelor la temă ne conduce spre concluzia că hainele și culorile lor sunt niște indicii sociale și identitare de o forță covârșitoare. În procesul analizei unui număr considerabil de exemple am reușit să constatăm că, logic vorbind, în descrierea vestimentației diverselor categorii socio-profesionale autorii utilizează aceleași culori, însă simbolismul lor este diferit, de la caz la caz, fiind înțeles din context.

**7.** Analiza exemplelor de diferențiere asociativ-simbolică a cromaticii în raport cu vestimentația personajelor ne permite să formulăm următoarea generalizare: atenția sporită a autorilor pentru domeniul vestimentației, în calitatea acesteia de element al

lumii materiale, este dictată, în cea mai mare parte, de exigențele curentului realist, simbolul cromatic fiind determinat, în principal, de contextul literar și intențiile de creație ale scriitorilor.

**8.** Constatăm că elementele constitutive ale lumii materiale (mediul urban, obiectele arhitecturale și interioarele lor) le servesc scriitorilor nu doar ca fundal pentru promovarea liniilor de subiect. În unele cazuri chiar constatăm că autorul îi atribuie mediului urban și funcția de personaj cu drepturi depline, integrat plenar în pânza epică.

**9.** Personajele din romanele realiste franceze sunt la fel de bine creionate ca și ambianțele fizice în care își duc viața, aici existând o relație directă între mediu și individ. În acest context, în calitate de concluzie-supoziție, ar servi faptul conform căruia elementele cromatice utilizate în descrierile de interioare ar putea fi inspirate din propriile ambianțe rezidențiale ale autorilor.

**10.** Sintetizând exemplele de utilizare a culorilor în descrierile naturii incluse în romanele analizate, am ajuns la concluzia că scopurile în care autorii apelează la acestea sunt diverse, însă neapărat în strânsă legătură cu contextul narativ.

**11.** La fel cu titlu de concluzie vom constata că în romanele analizate culorile naturii niciodată nu sunt prezentate în afara vieții omului. Deosebit de sugestivă este prezența acestora în viața personajelor centrale, bucurându-se și întristându-se împreună cu ele, ajutându-le să depășească momentele dificile. În unele cazuri, natura este alături de personaj pe parcursul întregii vieți, culorile ei fiind cele care simbolizează evoluția sa în timp.

**12.** Deși și-au păstrat preocuparea pentru forța de expresie a naturii, realiștii francezi și-au schimbat viziunea asupra acesteia în comparație cu perioada romantică. În timp ce romanticii idolatrizau, extaziați, natura, considerând-o muză și ideal de neatins, realiștii francezi, substituind extazul prin respect profund și admirație calmă, abordează natura prin prisma unui parteneriat, de la egal la egal.

## CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI

Tema abordată în prezenta teză, fiind una generoasă în surse științifice, construită pe o diversitate de aspecte, interpretări subiectiv-obiective, convingeri ferme, argumentate, dar și ipoteze hazardate, discutabile, ne-a oferit oportunitatea de a edifica o temelie analitico-sintetică trainică, pe care s-ar sprijini propria noastră viziune asupra domeniului dat de cercetare. Fără o bună cunoaștere a noțiunilor teoretice, a caracteristicilor cognitive specifice semanticii cromatice raportate la creația artistică, în general, și la cea literară, în special, analiza practică și, mai ales, concluziile formulate în baza acesteia, n-ar fi putut avea relevanță și valoare științifică.

1. Examinând câteva variante de definiții ale noțiunilor esențiale pentru tema lucrării, am ajuns la concluzia că fiecare culoare poate fi „citită" ca un cuvânt și interpretată ca un semnal, semn sau simbol, iar „citirea" unei culori poate fi subiectivă, individuală, dar și colectivă, comună pentru grupuri sociale mari și regiuni istorico-culturale extinse. Cu referință la operele științifice ale unui număr considerabil de savanți moderni, am conchis că aceștia consideră culoarea ca fiind, în esența sa, o funcție caracteristică a cunoașterii, care contribuie la transmiterea expresivității și la obținerea anumitor date despre obiect. În baza acestei concluzii am dedus că, în contextul unei opere artistice, culoarea, care generează stări emotive și trăiri sentimentale, reprezintă opusul formei, care exprimă raționalitatea și linearitatea spațială. (**1**, **1.1.**)
2. Astfel, o altă concluzie s-a impus cu de la sine putere: semantica/simbolul unei culori devine, de foarte multe ori, unicul material pe care artistul îl prelucrează/procesează la nesfârșit, alimentându-și inspirația, mereu reînnoită. (**1**, **1.1.**)
3. Studierea aspectelor teoretice ne-a deschis calea spre formularea unei concluzii generale esențiale, și anume: cromatica reprezintă un teren de studiu deosebit de vast, care nu poate fi abordat decât în mod aluziv, adică indirect, prin transfer asociativ de sensuri. Cu toate acestea, considerăm că, atunci când abordăm o operă de artă, inclusiv un text literar, suntem în drept să atribuim culorilor o valoare emoțională și afectivă diferită. Este o concluzie polivalentă, valabilă nu doar pentru conținutul capitolului consacrat aspectelor teoretice ale cercetării, ci și pentru lucrarea noastră în ansamblu. (**1**, **1.2.**)
4. Încercând să elucidăm structura și conținutul noțiunii de *simbolism cromatic*, am constatat prezența obligatorie a două componente ale acesteia: cea *subiectivă* și cea *obiectivă*, ambele coexistând într-o relație de interdependență reciprocă și de complementaritate perfectă. Astfel, subiectivismul imaginilor artistice bazate pe

cromatică nu poate fi contestat; însă pentru un creator de artă (scriitor), în special de orientare realistă, un rol la fel de important îl are și abordarea obiectivă a culorilor, aceasta provenind din studiul minuțios al societății umane, al simbolurilor cromatice în continuă metamorfoză spațio-temporală. În concluzie, în domeniul interpretării simbolismului cromatic se atestă aspecte obiective și subiective care, în cel mai fericit caz, formează un echilibru armonios, fiecărui aspect revenindu-i o funcție specifică. Astfel, rezultă că interpretarea simbolismului cromatic prin prisma subiectivismului ține, în special, de latura emoțională a tandemului creator–consumator de frumos, în timp ce interpretarea simbolismului cromatic prin prisma obiectivismului solicită preponderent latura cognitiv-intelectuală a acestora. (**1**, **1.3.**)

5. În efortul de a identifica un număr relevant de surse de informare privind tematica abordată în prezenta teză, am ajuns, între altele, la următoarea constatare: deși în mediul științific se atestă un număr impunător de cercetători preocupați de diverse aspecte ale cromaticii în artă, rodul efortului lor de cercetare materializându-se într-un număr și mai mare de lucrări remarcabile, la momentul actual se atestă absența unui studiu interdisciplinar fundamental privind culoarea. (**1**, **1.5.**)
6. În aceeași ordine de idei, analiza surselor de informare accesibile pe diverse platforme media ne-a condus spre următoarea constatare: locul și rolul elementelor cromatice în operele artistice, potențialul expresiv al acestora continuă să se mențină și chiar să câștige teren în topul preocupărilor actuale ale cercetătorilor din diferite arii geografice, indiferent de culturi, tradiții, istorie etc. (**1**, **1.4.**)
7. Realizată prin prisma evoluției creației artistice, retrospectiva asupra cadrului istoric şi socio-politic specific pentru Franța secolului al XIX-lea ne-a condus spre următoarea concluzie: în acest context, literatura franceză se află în strânsă legătură cu sfera politicului. Dată fiind coexistarea într-o anumită perioadă (anii 1830-1840) a realismului cu romantismul, am ajuns la următoarea concluzie firească: toți scriitorii prezenți cu operele lor în studiul de față au cunoscut pe parcursul creației, de regulă la începuturile acesteia, o fază romantică bine conturată. Chiar dacă, ulterior, s-au manifestat plenar în sfera realismului, preocuparea timpurie pentru valorile artistice ale romantismului s-a dovedit a fi mai mult decât un exercițiu în ale scrisului. (**2**, **2.1.**)
8. Deși realismul a apărut ca o reacție îndreptată împotriva romantismului, constatăm că aceste două curente sunt mai degrabă complementare decât ostile; realism în stare pură nu există, elementele romantismului continuând să coexiste cu cele ale

realismului, contribuind, de fapt, prin forța contrastului, la o mai plenară afirmare a acestora. (**2**, **2.1.**)

**9.** Pornind de la conceptul *ut pictura poesis*, am constatat o apariție practic concomitentă a mișcării realiste în literatură și în artele plastice. Mai mult decât atât, după analiza publicațiilor referitoare la căile de afirmare a realismului în artele plastice și în literatura din Franța secolului al XIX-lea, am ajuns la concluzia că această sincronizare are la origini un adevăr împărtășit, se pare, de artiștii din ambele tabere, și anume: realismul poate exprima şi reflecta realitatea, dar nu reuşeşte decât foarte aproximativ să creeze iluzia acestei realităţi, lucru absolut necesar pentru înțelegerea/abordarea lumii în toată complexitatea ei. Este firesc, deci, ca oamenii de creație, ale căror miză și țintă primordială se regăsesc tocmai în sfera psihoemoțională a consumatorului de frumos, să apeleze la culoare, cu multiplele sale valori asociativ-simbolice. (**2**, **2.1.**)

**10.** Pentru interpretarea precisă și profundă a substratului asociativ-simbolic al culorilor utilizate în operele supuse prezentului studiu este esențială analiza punctuală a vieții autorilor. Concluzia generală la care am ajuns este că mediul fizic și spiritual în care au văzut lumina zilei și au crescut, formându-se ca personalități, a avut un impact puternic, poate chiar decisiv, asupra gândirii lor filosofice, principiilor literare abordate, operei, în ansamblu, – ca subiecte, concept artistic, stil, manieră de scriere și, firește, ca predilecție pentru anumite elemente cromatice. (**2**, **2.2.**)

**11.** Comparând indicele frecvenței medii [Anexa 3], constatăm că, dintre autorii incluși în cercetarea de față, cea mai evidentă predilecție pentru elementele cromatice se atestă la G. Flaubert, urmat în ordine descendentă de H. de Balzac, G. de Maupassant, Stendhal și P. Mérimée. De aici concluzia generală: pentru a asigura implementarea intenției de creație a autorului în textul unei opere literare, elementul cromatic nu neapărat trebuie să aibă o frecvență ridicată. Contează și gradul de sugestibilitate, contextul, încărcătura intelectual-emoțională, pe care autorul reușește să o integreze în conceptul artistic, relația intrinsecă dintre lanțul asociativ-simbolic generat de respectivul element cromatic și mesajul semantic încorporat de autor în acesta. Cu alte cuvinte, de regulă, factorul calitativ domină factorul cantitativ, iar în cele mai fericite cazuri (Flaubert, Balzac) se face simțit echilibrul armonios dintre cei doi factori, fapt ce amplifică potențialul sugestiv și stilistic al autorilor [Anexa 1: 1.1. – 1.10.]. (**2**, **2.2.**)

**12.** Analiza frecvenței culorilor în textele literare cercetate demonstrează abordarea diferențiată a acestora, fapt confirmat nu atât de indicii cantitativi, cât mai ales de

strategiile și procedeele referitoare la aspectul calitativ al utilizării elementelor cromatice. Pe parcursul studiului am identificat trei grupuri de astfel de strategii, care le servesc autorilor realiști francezi la crearea și organizarea textului literar prin utilizarea elementelor cromatice. (**2**, **2.3.**)

**13.** Analiza modului de utilizare de către autori a procedeelor de transmitere a ideii principale a unei opere literare prin intermediul elementelor cromatice ne-a permis să constatăm următoarea legitate: valorile asociativ-simbolice ale culorilor, relevante pentru linia principală de subiect, sunt exprimate prin culorile pure, și nu prin nuanțele acestora. Nuanțele cromatice sunt utilizate de către autori pentru a transmite informații asociative suplimentare, necesare pentru aprofundarea înțelegerii unor contexte specifice. (**2**, **2.3.**)

**14.** Analiza operelor literare incluse în prezentul studiu prin prisma strategiilor și procedeelor aplicate de către autori ne permite formularea următoarelor concluzii generale: potențialului asociativ-simbolic al culorilor îi revine un rol important atât în viața cotidiană, cât și în domeniul creației, inclusiv în literatură. Acesta se datorează încărcăturii emoționale suplimentare pe care îl comportă. (**2**, **2.3.**)

**15.** Protagoniștii romanului realist sunt preocupați, în mod prioritar, de aspectele materiale ale vieții, iar tipul arivistului este expresia concentrată a antieroului, cum ar fi Georges Duroy sau Julien Sorel. Prin exemple concrete, în care figurează elementele cromatice, am analizat cum sunt prezentați acești antieroi, astfel ajungând la concluzia că particularitățile arivismului, ca fenomen socio-uman, nu se referă la fizicul personajelor, acesta variind de la caz la caz, uneori fiind chiar diametral opus, ci exclusiv la lumea interioară a indivizilor, mai exact la sfera moralității lor. (**3**, **3.1.1.**)

**16.** Analiza comparată a elementelor cromatice utilizate de autori în redarea aspectului fizic al personajelor ne-a permis să formulăm următoarea constatare: nu este întâmplător faptul că autorii incluși în acest studiu acordă o atenție considerabilă aspectului fizic al personajelor, referindu-se la acesta prin prisma culorilor. Nu numai în artele plastice, dar și în literatură, modul în care sunt sesizate și interpretate culorile are de jucat un rol esențial în transmiterea mesajului către consumatorul de frumos, în conturarea elementelor-cheie spațio-temporale, în constituirea ansamblului de idei și de caractere. (**3**, **3.1.1.**)

**17.** Dat fiind faptul că realiștii francezi din secolul al XIX-lea se axează în operele lor preponderent pe aspectele materiale ale vieții, constatăm că, în romanele analizate, caracterizările nonfizice (intelectuale și afective) ale personajelor prin intermediul

proprietăților asociativ-simbolice ale culorilor se întâlnesc rar și atunci vizează, ca regulă, trăirile negative, acestea fiind redate de cele mai multe ori prin culoarea neagră, simbolul tradițional al suferinței, nenorocirii, spiritelor malefice. (**3**, **3.1.2.**)

**18.** În operele analizate sunt numeroase exemplele de utilizare a elementelor cromatice prin prisma vestimentației eroilor. Este un lucru firesc, dacă ținem cont de faptul că vestimentația este un element important din componența arsenalului material al lumii. Analiza exemplelor la temă ne induce următoarea concluzie: vestimentația și culorile ei sunt niște însemne sociale și identitare de o mare forță sugestivă. (**3**, **3.2.1.**)

**19.** În procesul analizei unui număr considerabil de exemple am reușit să evidențiem câteva grupuri de elemente cromatice cu valoare asociativ-simbolică promovate de către autori prin intermediul vestimentației personajelor. Astfel, în romanele menționate atestăm referințe concludente la uniformele/echipamentele diverselor categorii profesionale, acestea având nu doar valoare literar-artistică, ci și istorică. În descrierea hainelor purtate de diferiți meseriași sau de exponenții unor anumite grupuri sociale autorii utilizează aceleași culori, însă simbolismul lor este diferit, de la caz la caz, fiind înțeles din context. (**3**, **3.2.1.**)

**20.** În operele analizate exemplele de diferențiere semantico-simbolică în raport cu vestimentația personajelor sunt numeroase, ceea ce ne permite să formulăm următoarea generalizare: atenția sporită a autorilor pentru domeniul vestimentației, în calitatea acesteia de element al lumii materiale, este dictată, în cea mai mare parte, de exigențele curentului realist. Modul de aplicare a culorilor se bazează pe libertatea autorilor de a alege și de a interpreta, sensul/simbolul cromatic fiind determinat, în principal, de contextul literar și intențiile lor de creație. (**3**, **3.2.1.**)

**21.** Constatăm că elementele constitutive ale lumii materiale le servesc scriitorilor nu doar ca fundal și cadru fizic pentru promovarea liniilor de subiect. Autorii de romane utilizează pe larg mediul fizic în calitate de instrument eficient de atragere a atenției cititorului asupra omului ca figură centrală în orice pânză epică, de abordare convingătoare a lumii sale interioare, cu toate încercările vieții prin care trece. Emoționantele mesaje încorporate în descrierile dedicate Parisului se amplifică, în operele analizate, inclusiv prin elementele cromatice utilizate de autori. (**3**, **3.2.2.**)

**22.** În funcție de starea lor socială, de încercările prin care trec, interioarele diferă, iar diferențele sunt redate, de regulă, prin paleta de culori utilizată de scriitori. De aici se impune următoarea concluzie: elementele cromatice din romanele realiste franceze nu au nicicum rol de decor sau fundal al acțiunii, ci poartă caracter funcțional, bine determinat de către autori. (**3**, **3.2.2.**)

**23.** Sintetizând exemplele de utilizare a elementelor cromatice în descrierile naturii incluse în romanele analizate, am ajuns la concluzia că scopurile în care autorii apelează la acestea sunt diverse, însă neapărat în strânsă legătură cu contextul narativ. (**3**, **3.3.**)

**24.** La fel cu titlu de concluzie vom constata că, în romanele analizate, natura niciodată nu este ruptă de viața omului. Deosebit de sugestivă este prezența naturii în viața personajelor centrale, fiindu-le mereu alături, la bine și la greu. (**3**, **3.3.**)

**25.** În timp ce romanticii idolatrizau, extaziați, natura, considerând-o muză și ideal de neatins, realiștii francezi, substituind extazul prin respect profund și admirație calmă, abordează natura prin prisma unui parteneriat, de la egal la egal. Acolo unde cuvintele simple nu fac față intenției și exigenței artistice, scriitorii realiști cheamă în ajutor instrumentele de exprimare ale naturii, cum ar fi elementele cromatice. (**3**, **3.3.**)

***

Cu titlu de **recomandări**, opinăm că studiul nostru deschide oportunități pentru cercetarea ulterioară a unor aspecte, precum:

♦ dezvăluirea potențialului sugestiv și asociativ al elementelor cromatice, luate în parte;

♦ modalitățile de implementare a acestora în diferite genuri literare;

♦ interacțiunea dintre structurile cromatice cu valoare asociativ-simbolică și mecanismele stilistice de organizare a textului literar;

♦ studierea aspectelor diacronice (în evoluție) ale dezvoltării simbolurilor cromatice în literatura franceză, dată fiind legătura evidentă dintre elementele simbolisticii cromatice și cultura unei societăți etc.;

♦ studierea comparată a modului de funcționare, sub aspect asociativ-simbolic, a elementelor cromatice atât în literaturile naționale ale țărilor francofone (de exemplu, română și franceză), cât și în diferite genuri literare (de exemplu, în genurile liric și dramatic);

♦ studierea comparată a modului de utilizare a elementelor cromatice în evoluție temporală în cadrul creației aceluiași scriitor (de exemplu, în romanele lui Balzac);

♦ utilizarea elementelor cromatice în construcțiile frazeologice ale unei limbi sau, sub aspect comparat, ale două sau mai multe limbi etc.;

♦ completarea curriculum-ului pentru modulul „Literatura franceză și universală din secolul XIX (II)” cu rezultatele cercetării privind cromatica în romanele realiste franceze.

## BIBLIOGRAFIE


1. ALEXIANU, A. *Mode şi veşminte din trecut*, volumul I. București: Editura Meridiane, 1987. 456 p.
2. APOSTOL-MACOVEI, T. *Simbolismul cromatic în cultura românească tradiţională*. București: Știința, 2019. 208 p. ISBN 978-9975-85-158-9.
3. CIMPOI, M. *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*. Chișinău: Arc, 1997. ISBN 9975-61-020-X. 432 p.
4. CIMPOI, M. *Radu Petrescu, flaubertianul postmodern*. Târgoviște: Ed. Bibliotheca, 2019. 182 p. ISBN 978-606-772-420-2.
5. CIOCOI, T. *Postmodernismul. Antologie de texte teoretice și analize critice la disciplină*. Chișinău: CEP USM, 2020. 148 p. ISBN 978-9975-149-83-9.
6. CIORĂNESCU, A. *Principii de literatură comparată*. București: Cartea Românească, 1997. 130 p. ISBN 973-23-0657-2.
7. COLECTIV DE AUTORI. Dicționar enciclopedic ilustrat. Chișinău: Cartier, 1999.1808 p. ISBN 9975-949-64-9.
8. DRIMBA, O. *Literatura universală*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1995. 464 p. ISBN 973-30-3213-1
9. FURET, F. Omul romantic. Iaşi: Polirom, 2000. 304 p. ISBN 973-683-543-X.
10. **GHEORGHIȚĂ, A. Culori şi cuvinte. Cromatismul ca resursă de expresivitate pentru textul literar**. În: ESTURI ŞI VESTURI: LITERATURĂ. FILOSOFIE. CULTURĂ. Materialele Conferinţei Ştiinţifice Internaţionale. Chişinău: CEP USM, 2013, pp. 283-288. IBSN 978-9975-71-442-6.
11. **GHEORGHIȚĂ, A. Julien Sorel: premergătorul omului nou al Europei și victima unei combinații cromatice fatale**. În: OMUL NOU AL EUROPEI: MODELE, PROTOTIPURI, IDEALURI. Materialele Conferinţei Ştiinţifice Internaţionale. Chişinău: CEP USM, 2014, pp. 310-314. ISBN 978-9975-71-578-2.
12. **GHEORGHIȚĂ, A. Cromatica negrului la cumpăna dintre necunoscut și malefic. O lectură polifuncțională a lui M. Pastoureau**. În: EPOCA MARILOR DESCHIDERI: ROLUL LIMBILOR ȘI AL LITERATURILOR ÎN SOCIETATEA PLURALISTĂ. Materialele COLOCVIULUI CU PARTICIPARE INTERNAŢIONALĂ prilejuit de jubileul de 50 de ani ai Facultăţii de Limbi şi Literaturi Străine a Universităţii de Stat din Moldova. Chişinău: CEP USM, 2015, pp. 176-179. ISBN 978-9975-71-647-5.
13. **GHEORGHIȚĂ, A. „Albastrul" democratic în viziunea cercetătorului francez Michel Pastoureau**. În: ÎN OGLINZILE DEMOCRAȚIEI: LITERATURA

EUROPEANĂ ŞI ETICA SOCIETARĂ. Materialele Conferinţei Ştiinţifice Internaţionale. Chişinău: CEP USM, 2015, pp. 354-359. ISBN 978-9975-71-717-5.

14. **GHEORGHIȚĂ, A. Aspecte cromatice cu impact asupra determinării ocupaționale a personajelor din romanul „Roșu și Negru" de Stendhal**. În: NOI TENDINȚE ÎN PREDAREA LIMBAJELOR DE SPECIALITATE ÎN CONTEXTUL RACORDĂRII ÎNVĂȚĂMÂNTULUI SUPERIOR LA CERINȚELE PIEȚEI MUNCII. Materialele Conferinței Științifice Internaționale. Chișinău: Print-Caro, 2017, pp. 91-95. ISBN 978-9975-56-433-5.
15. **GHEORGHIȚĂ, A. Epoca realismului literar francez din secolul al XIX-lea din perspectiva valorilor socioculturale moderne**. În: GEOGRAFII MENTALE: TIMPURI ȘI SPAȚII ALE MEMORIEI EUROPENE. Materialele Conferinţei Ştiinţifice Internaţionale. Chişinău: CEP USM, 2017, pp. 264-269. ISBN 978-9975-71-910-0.
16. **GHEORGHIȚĂ, A. Influențe italiene în creația lui Stendhal**. În: LITERATURA MIGRAȚIEI: DESCHIDERI ȘI BARIERE. Materialele Conferinței Științifice Internaționale. Chișinău: CEP USM, 2018, pp. 253-256. ISBN 978-9975-71-964-3.
17. **GHEORGHIȚĂ, A. Multiculturalismul ca sursă de conflict interuman în nuvela „Carmen" de Prosper Mérimée**. În: TEXT – CO(N)TEXT – MULTICULTURALITATE. Materialele Colocviului Internațional de Științe ale Limbajului „Eugeniu Coșeriu" (CISL), ediția a XIV-ea. Chișinău: CEP USM, 2018, pp. 500-504. ISBN 978-9975-142-05-2.
18. **GHEORGHIȚĂ, A. Realismul literar francez abordat prin prisma valorilor morale ale generațiilor actuale**. În: DINCOLO DE FRONTIERE: ROLUL LIMBILOR ȘI AL LITERATURILOR ÎN CREAREA UNUI SPAȚIU VALORIC COMUN. Materialele Conferinţei Ştiinţifice Internaţionale dedicate aniversării a 55-ea de la fondarea Facultății de Limbi și Literaturi Străine USM. În: Revista Studia Universitatis Moldaviae, nr. 10 (130), seria „Științe umanistice", Chișinău, 2019, pp. 122-125. ISSN 1811-2668. e-ISSN 2345-1009.
19. **GHEORGHIȚĂ, A. Simbolul cromatic ca obiect de studiu în teoria literaturii**. În: LIMBĂ, CREATIVITATE, CULTURĂ – STRUCTURI DE REZISTENȚĂ ALE FIINȚEI UMANE. Materialele Colocviului Internațional de Științe ale Limbajului „Eugeniu Coșeriu" (CISL), Chişinău: CEP USM, 2021, pp. 330-334. ISBN 978-9975-158-66-4.
20. **GHEORGHIȚĂ, A. Unele aspecte ale istoricului utilizării simbolurilor cromatice în textele literare**. În: NOI TENDINȚE ÎN PREDAREA LIMBAJELOR DE SPECIALITATE ÎN CONTEXTUL RACORDĂRII ÎNVĂȚĂMÂNTULUI LA

CERINȚELE PIEȚEI MUNCII. Materialele Conferinței Internaționale online In memoriam Tamara Matei, Chișinău: Print-Caro, 2021, pp. 189-194. ISBN 978-9975-56-893-7.

21. **GHEORGHIȚĂ, A. Impactul psihoemoțional și artistic al simbolului cromatic**. În: NOI TENDINȚE ÎN PREDAREA LIMBAJELOR DE SPECIALITATE ÎN CONTEXTUL RACORDĂRII ÎNVĂȚĂMÂNTULUI LA CERINȚELE PIEȚEI MUNCII. Materialele Conferinței Naționale cu participare internațională online, Chișinău: CEP USM, 2022, pp. 106-113. ISBN 978-9975-159-83-8.
22. **GHEORGHIȚĂ, A. Aspecte ale conflictului dintre identitate și alteritate în romanul „Doamna Bovary" de Gustave Flaubert**. Materialele Conferinței Internaționale prilejuite de aniversarea a 30-ea de la fondarea ULIM. În: Revista Intertext, nr. 2/ (60), anul 16, Chișinău, ULIM, 2022, pp. 100-104. ISSN 1857-3711 / e-ISSN 2345-1750.
23. **GHEORGHIȚĂ, A. Gustave Flaubert: între sensibilitate romantică și imparțialitate realistă**. În: Études Interdisciplinaires en Sciences humaines. Revue officielle internationale du Collège doctoral francophone régional d'Europe centrale et orientale en Sciences humaines (CODFREURCOR), nr. 10, Tbilissi: la Maison d'Éditions de l'Université d'État Ilia, 2023, pp. 549-558. ISSN 1987-8753.
24. **GHEORGHIȚĂ, A. Valorizarea simbolismului cromatic în literatura specializată**. În: NOI TENDINȚE ÎN PREDAREA LIMBAJELOR DE SPECIALITATE ÎN CONTEXTUL RACORDĂRII ÎNVĂȚĂMÂNTULUI LA CERINȚELE PIEȚEI MUNCII. Materialele Conferinței Științifice Internaționale hibrid, Chișinău: EdUSM, 2023, pp. 207-212. ISBN 978-9975-62-568-5.
25. **GHEORGHIȚĂ, A. Cercetarea multiaspectuală a cromaticii în literatura de specialitate contemporană**. În: 50 DE ANI LA USM: SERGIU PAVLICENCO. Materialele Conferinței Științifice Naționale, Chișinău, USM, 2024, pp. 191-197. ISBN 978-9975-62-668-2.
26. GOETHE, J. W. *Teoria culorilor*. Iași: Princeps, 1995. 288 p. ISBN 973-96865-4-0.
27. GONCOURT, E. și J. *Arta franceză a secolului al XVIII-lea*. București: Editura Meridiane, 1979. 504 p.
28. GRIGORESCU, D. *Povestea artelor surori.* București: Editura Atos, 2001. 304 p. ISBN 973-99496-7-3.
29. GRIGORESCU, D., ALEXANDRESCU, S. *Romanul realist în secolul al XIX-lea*. București: Editura enciclopedică română, 1971. 152 p.

30. GUȚU, I. *Dimensiuni novatoare ale cercetării cuvântului-simbol / în baza idiolectului poetic hugolian și eminescian*. București: Editura Fundației „România de Mâine”, 2015. 168 p. ISBN 978-973-163-922-2.
31. HALLER, K. *Psihologia culorilor. Fascinația culorilor, de la omul de Cro-magnon la Michelangelo*. București: Baroque Books & Arts, 2019. 264 p. ISBN 978-606-8977-30-0.
32. ION, A. *Dicționar de scriitori francezi*. București: Polirom, 2012. 1632 p. ISBN 978-973-681-922-3.
33. JACOBI, J. *Psihologia lui C. G. Jung*. București: Trei, 2020. 272 p. ISBN 978-606-40-0958-6.
34. KANDINSKY, W. *Spiritualul în artă*. București: Meridiane, 2022. 144 p. ISBN 978-6067-1084-8-4.
35. KASTAN, D. S., FARTHING, S. *Culorile. Pasiune și mister*. București: Baroque Books & Arts, 2020. 296 p. ISBN 978-606-8977-66-9.
36. LARROUX, G. *Realismul. Elemente de critică, de istorie și de poetică*. București: Cartea Românească, 1998. 168 p. ISBN 973-23-0664-5.
37. LĂZĂRESCU, L. *Culoarea în artă*. București: Polirom, 2015. 216 p. ISBN 978-973-46-1208-6.
38. LIICEANU, G. *Om și simbol. Interpretări ale simbolului în teoria artei și filozofia culturii*. București: Humanitas, 2005. 336 p. ISBN 973-50-0944-7.
39. MARIAN, S. Fl., PAMFILE, T., LUPESCU, M. *Cromatica poporului român*. București: Saeculum Vizual, 2019. 368 p. ISBN 978-973-642-398-7.
40. MAVRODIN, I. *Stendhal. Scriitură și cunoaștere*. București: Albatros, 1985. 134 p.
41. MÉRIMÉE, P. *Studii asupra artelor din Evul Mediu*. București: Editura Meridiane, 1980. 264 p.
42. PASTOUREAU, M. *Albastru. Istoria unei culori*. Chișinău: Cartier, 2006. 232 p. ISBN 978-9975-79-391-9.
43. PASTOUREAU, M. *Negru. Istoria unei culori*. Chișinău: Cartier, 2012. 252 p. ISBN 978-9975-79-787-0.
44. PAVLICENCO, S. *Tranziția în literatură*. Chișinău: USM, 2001. 88 p. ISBN 9975-70-070-5.
45. PETRAȘ, I. *Curente literare, mișcări – direcții – tendințe. Mic dicționar-antologie*. București: Editura Demiurg, 1992. 112 p. ISBN 973-95358-0-1.
46. PRUS, E. *Pariziana romanescă: mit și modernitate*. Iași: Editura Institutul European, 2006. 260 p. ISBN 973-611-421-X.

47. SOCHIRCĂ, L. *Dicţionar de motive şi simboluri literare*. Chișinău: Farmec Lux, 2014. 224 p. ISBN 978-997-542-257-4.
48. ST CLAIR, K. *Culorile şi viaţa lor secretă*. București: Baroque Books & Arts, 2017. 320 p. ISBN 978-606-8564-78-4.
49. STEINER, R. *Fiziologie ocultă*. București: Univers Enciclopedic, 2001. 153 p. ISBN 973-8240-15-8.
50. TARABURCA, E. *Literatura universală din secolul al XIX-lea.* Chișinău: CEP USM, 2022. 100 p. ISBN 978-9975-159-42-5.
51. TARABURCA, E. *Orientări valorice în literatura franceză de la mijlocul secolului al XIX-lea*. În: Materialele Conferinței Internaționale Online In Memoriam Tamara Matei „Noi tendințe în predarea limbajelor de specialitate în contextul racordării învățământului la cerințele pieței muncii". Chișinău: Print-Caro, 2021. 406 p. ISBN 978-9975-56-893-7.
52. VASILIU, C. *Artele în Parisul veacului al XIX-lea.* Iași: Do-minoR, 2002. 328 p. ISBN 973-85108-9-9.
53. VIANU, T. *Ideile lui Stendhal.* București: Editura de Stat Pentru Literatură și Artă, 1959. 137 p.

**Surse în limba franceză**

54. ADAM-MAILLET, M. *Réalisme et naturalisme. (Les écoles artistiques).* Paris: Ellipses, 2001. 144 p. ISBN 978-2729802271.
55. ADAMS, S. *Le dictionnaire de la couleur*. Paris: Pyramyd, 2017. 256 p. ISBN 978-2350174099.
56. ADELINE, J. *Lexique des termes d'art*. Paris: EDTS Bibliomane, 2014. 448 p. ISBN 978-2367-4302-0-1.
57. ANSEL, Y., BERTHIER, Ph., NERLICH, M. *Dictionnaire de Stendhal.* Paris: Honoré Champion, 2003. 754 p. ISBN 978-2745308061.
58. AUMONT, J. *Introduction à la couleur: des discours aux images*. Paris: Armand Colin, 1997. 212 p. ISBN 978-2200214739.
59. AUTIN, J. *Prosper Mérimée, écrivain, archéologue, homme politique*. Paris: Perrin, 1983. 350 p. ISBN 978-2262002732.
60. BAFARO, G. *Le roman réaliste et naturaliste. (Thèmes & études).* Paris: Ellipses, 1995. 120 p. ISBN 978-2729844684.
61. BARTHES, R. *L'effet de réel. Communications*. Paris: Seuil, 1982.

62. BARTHES, R., WATT, I., BERSANI, L., RIFFATERRE, M., HAMON, Ph. *Littérature et réalité*. Paris: Points, 2015. 184 p. ISBN 978-2757850113.
63. BAYARD, P. *Maupassant, juste avant Freud. (Paradoxe).* Paris: Les Éditions de Minuit, 1994. 232 p. ISBN 978-2707314932.
64. BEAUMARCHAIS, J.-P., COUTY, D., REY, A. *Dictionnaire des littératures de langue française.* Paris: Bordas, 1984. În 4 volume câte 600 pag. fiecare. ISBN 978-2040153342.
65. BERGEZ, D. *Littérature et peinture*. Paris: Armand Colin, 2004. 224 p. ISBN 2-200-26634-0.
66. BIMBENET, É. *L'invention du réalisme*. Paris: Les éditions du Cerf, 2015. 317 p. ISBN 978-2204104005.
67. BLAY, M. *La conceptualisation newtonienne des phénomènes de la couleur*. Paris: Bordas, 1983. 528 p.
68. BLIN, G. *Stendhal et les problèmes de la personnalité*. Paris: José Corti, 1998. 294 p. ISBN 978-2714305970.
69. BRUSATIN, M. *Histoire des couleurs.* Paris: Flammarion, 2009. 191 p. ISBN 978-2081227774.
70. CAUMON, C.; MOLLARD-DESFOUR, A.; VADON, C. *Lumière sur la couleur*. Paris: Éditions Jean-Pierre de Monza, 2010. 200 p. ISBN 978-2916-2311-5-0.
71. CHARNAY, Y., DE GIVRY, H. *Comment regarder les couleurs dans la peinture (nouvelle édition)*. Paris: Hazan, 2017. 336 p. ISBN 978-2754110228.
72. CHELEBOURG, C. *Prosper Mérimée, le sang et la chair - Une poétique du sujet*. Paris: Minard ALM, 2003. 280 p. ISBN 978-2-256-90474-1.
73. CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. *Dictionnaire des symboles: Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris: Robert Laffont, 1997. 1092 p. ISBN 978-2221087169.
74. CHEVREUL, E. Des *Couleurs et de leurs applications aux arts industriels, à l'aide des cercles chromatiques*. Paris: Hachette Livre BNF, 2020. 102 p. ISBN 978-2329358345.
75. COULET, H. *Idées sur le roman. Textes critiques sur le roman français XIIe – XXe siècle*. Paris: Larousse, 1992. 426 p. ISBN 978-2037410038.
76. DARCOS, X. *Mérimée, Les grandes biographies (Prix France Télévision 1998).* Paris: Flammarion, 1998. 540 p. ISBN 978-2080672766.
77. DAVID, M. *Stendhal, sa vie, son œuvre.* Paris: Éditions de la Nouvelle Revue Critique, 1931. 71 p.

78. DE GANDT, M. *Le Rouge et le Noir, Stendhal*. Paris: Éditions Bréal, 2000. 126 p. ISBN 978-2842911584.
79. DE GAULTIER, J. *Le bovarysme. La psychologie dans l'œuvre de Flaubert.* Paris: Sandre, 2007. 374 p. ISBN 978-2914-9587-9-0.
80. DEL LITTO, V. *La création romanesque chez Stendhal*. Geneva: Librairie Droz, 1985. 318 p.
81. DELACROIX, H. J. *La psychologie de Stendhal*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1918. 286 p.
82. DUOUETTE, J.-P. *Flaubert, ou l'architecture du vide (Une lecture de l'Éducation sentimentale).* Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1972. 187 p.
83. ÉCHELARD, M. *Histoire de la littérature en France au XIXe siècle*. Paris: Hatier, 1984. 546 p.
84. EISEMAN, L. *L'harmonie des couleurs – Édition Pantone*. Paris: Pyramyd, 2018. 216 p. ISBN 978-2350174228.
85. FAGUET, É. *Dix-neuvième siècle: Études littéraires*. Paris, 1887. 430 p.
86. FISCHER, H. *Les couleurs de l'Occident: De la Préhistoire au XXI^e^ siècle*. Paris: Gallimard, 2019. 512 p. ISBN: 978-2072781506.
87. GARCIA, M. *Couleurs végétales. Teintures, pigments et encres*. Paris: Edisud, 2002. 108 p. ISBN 978-2744903083.
88. **GHEORGHIȚĂ, A. Julien Sorel: le précurseur de l'homme nouveau de l'Europe et la victime d'une combinaison chromatique fatale**. În: Revista Studia Universitatis Moldaviae, seria „Științe umanistice". Chișinău, 2016. pp. 112-116. ISSN 1811-2668. e-ISSN 2345-1009.
89. GREIMAS, A.J. *Maupassant: La sémiotique du texte: exercices pratiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1993. 277 p. ISBN 978-2020043656.
90. GUILLERM, J.-P. *Couleurs du noir. Le journal de Delacroix*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1990. 208 p. ISBN 2-85939-379-X.
91. HAMON, Ph. *Puisque Réalisme il y a*. Paris: La Baconnière, 2015. 236 p. ISBN 978-2940431345.
92. HORNUNG, D. *La couleur: Cours pratique. Paris: Eyrolles, 2017*. 168 p. ISBN 978-2212118926.
93. IMDAHL, M. *Couleur. Les écrits des peintres français de Poussin à Delaunay*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1996. 240 p. ISBN 2-7351-0730-2.
94. INDERGAND, M., FAGOT, Ph. *Bibliographie de la couleur*. Paris: Société des amis de la Bibliothèque Forney, 1984. 111 p. ISBN 978-2701215174.

95. ION, A. *Histoire de la littérature française, XIX siècle: Balzac*. București: Universitatea din București, 1973. 262 p.
96. ITTEN, J. *Art de la couleur – édition abrégée*. Paris: Dessain et Tolra, 2018. 96 p. ISBN 978-2295008862.
97. KANTOR, S. *Blanc et noir dans l'épique française et espagnole: dénotation et connotation*. Milan: Les Essentiels de Milan, 1984. 374 p.
98. KISIEL, M. *La peinture impressionniste et la décoration*. Paris: Passage, 2021. 380 p. ISBN 978-2847-4243-9-3.
99. LAGARDE, A., MICHARD, L. *XXe siècle. Les grands auteurs français. Anthologie et histoire littéraire.* Paris: Larousse Bordas, 1993. 888 p. ISBN 978-2040180003.
100. LAGARDE, A., MICHARD, L. *XIXe siècle. Les grands auteurs français. Anthologie et histoire littéraire.* Paris: Larousse Bordas, 1997. 578 p. ISBN 978-204016216X.
101. LARROUX, G. *Le Réalisme. Paris: Éditions Nathan,* 1995. 166 p. ISBN 9732306645.
102. LAURENT, D. *La symbolique des couleurs: Découvrez leurs sens cachés*. Paris: Éditions Jouvence, 2009. 111 p. ISBN 978-2889050437.
103. LE RIDER, J. *Les Couleurs et les Mots*. Paris: Presses Universitaires de France – PUF, 1999. 429 p. ISBN 978-2130489108.
104. LEHMAN, T. *Transitions savantes et dissimulées: Une étude structurelle des contes et nouvelles de Guy de Maupassant*. Helsinki: Societas Scientiarum Fennica, 1990. 246 p. ISBN 978-9516532175.
105. LENCLOS, J.-Ph. et D. *Les Couleurs de l'Europe. Géographie de la couleur.* Paris: Le Moniteur, 2016. 272 p. ISBN 978-2281141283.
106. LENCLOS, J.-Ph. et D. *Les Couleurs de la France. Maisons et paysages*. Paris: Le Moniteur, 2000. 272 p. ISBN 978-2281151114.
107. LICHTENSTEIN, J. *La couleur éloquente: Rhétorique et peinture à l'âge classique*. Paris: Flammarion, 2013. 360 p. ISBN 978-2081310728.
108. MAGNUS, H. *Histoire de l'évolution du sens des couleurs*. Paris: C. Reinwald, 1878. 130 p.
109. MAROH, J. *Le bleu est une couleur chaude (nouvelle édition*). Paris: Glénat BD, 2013. 160 p. ISBN 978-2723498760.
110. MARTINEAU, H. *L'œuvre de Stendhal. Histoire de ses livres et de sa pensée*. Paris: Albin Michel, 1951. 635 p.
111. MÉGEMONT, F. *Dictionnaire des pierres et minéraux*. Paris: Éditions Exclusif, 2003. 384 p. ISBN 978-2848910048.

112.MITTERAND, H. *Le Discours du roman*. Paris: Presses Universitaires de France, 1986. 266 p. ISBN 978-2130396710.

113.MOLLARD-DESFOUR, A. *Le dictionnaire des mots et expressions de couleur. Le Bleu*. Paris: CNRS Éditions, 1998. 260 p. ISBN 978-2271055637.

114.MOLLARD-DESFOUR, A. *Le dictionnaire des mots et expressions de couleur. Le Rouge*. Paris: CNRS Éditions, 2000. 490 p. ISBN 978-2271057556.

115.MOLLARD-DESFOUR, A. *Le dictionnaire des mots et expressions de couleur. Le Blanc*. Paris: CNRS Éditions, 2008. 332 p. ISBN 978-2271066367.

116.MOLLARD-DESFOUR, A. *Le dictionnaire des mots et expressions de couleur. Le Noir*. Paris: CNRS Éditions, 2010. 288 p. ISBN 978-2271068651.

117.MOLLARD-DESFOUR, A. *Le dictionnaire des mots et expressions de couleur. Le Vert*. Paris: CNRS Éditions, 2012. 380 p. ISBN 978-2271070951.

118.MOLLARD-DESFOUR, A. *Le dictionnaire des mots et expressions de couleur. Le Gris*. Paris: CNRS Éditions, 2015. 318 p. ISBN 978-2271088970.

119.MORIER, H. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1961.

120.MOUILLAUD, G. *Le Rouge et le Noir de Stendhal, le roman du possible*. Paris: Larousse, 1973. 284 p.

121.PASTOUREAU, M. *Dictionnaire des couleurs de notre temps. Symbolique et société*. Paris: Bonneton, 1992. 316 p. ISBN 286-2532-436.

122.PASTOUREAU, M. *Couleurs, images, symboles. Études d'histoire et d'anthropologie*. Paris: Le Léopard d'Or, 1996. 291 p. ISBN 978-2863770856.

123.PASTOUREAU, M. *Figures et couleurs. Études sur la symbolique et la sensibilité médiévale*. Paris: Le Léopard d'Or, 1996. 244p. ISBN 978-2863770504.

124.PASTOUREAU, M. *Vert. Histoire d'une couleur*. Paris: Le Seuil, 2013. 240 p. ISBN 978-2021093254.

125.PASTOUREAU, M. *Les Couleurs de nos souvenirs*. Paris: Éditions Points, 2015. 288 p. ISBN 978-2757854471.

126.PASTOUREAU, M. *Rouge. Histoire d'une couleur*. Paris: Le Seuil, 2016. 216 p. ISBN 978-2021180336.

127.PASTOUREAU, M. *Une couleur ne vient jamais seule – Journal chromatique*. Paris: Le Seuil, 2017. 240 p. ISBN 978-2021342192.

128.PASTOUREAU, M. *Jaune. Histoire d'une couleur*. Paris: Le Seuil, 2019. 240 p. ISBN 978-2021420579.

129.PASTOUREAU, M., SIMONNET, D. *Couleurs: Le grand livre*. Paris: Éditions du Panama, 2008. 129 p. ISBN 978-2755703856.
130.PASTOUREAU, M., SIMONNET, D. *Le petit livre des couleurs*. Paris: Éditions Points, 2014. 144 p. ISBN 978-2757841532.
131.PASTOUREAU, M., SIMONNET, D. *Les Couleurs expliquées en images*. Paris: Le Seuil, 2015. 168 p. ISBN 978-2021227598.
132.PAUL, S. *L'histoire de la couleur dans l'art*. Paris: Phaidon France, 2020. 296 p. ISBN 978-1838661021.
133.PORTAL, F. *La symbolique des couleurs: Des couleurs symboliques dans l'Antiquité, le Moyen Âge et les Temps modernes.* Paris: Pardès, 1999. 126 p. ISBN 978-2867141775.
134.RIPOLL, É. *Penser la couleur en littérature. Explorations romanesques des Lumières au réalisme*. Paris: Classiques Garnier, 2018. 492 p. ISBN 978-2-406-08302-3.
135.ROSSBACH, S., LIN, Y. *Feng shui et couleurs. L'influence des couleurs sur l'environnement et la vie quotidienne.* Paris: Le Courrier du Livre, 1999. 264 p. ISBN 978-2702-9038-8-9.
136.SAVINIO, A. *Maupassant et l'"Autre" (NRF*). Paris: Gallimard, 1991. 330 p. ISBN 978-2070295524.
137.THERENTY, M.-È. *Les mouvements littéraires du XIXe et du XXe siècles*. Paris: Hatier, 2001. 160 p. ISBN 978-2218736056.
138.TORNAY, S. *Voir et nommer les couleurs*. Nanterre: PF, 1978. 680 p.
139.TRAHARD, P. *Prosper Mérimée et l'art de la nouvelle*. Paris: Nizet, 1953. 218 p.
140.ZOLA, É. *Les romanciers Naturalistes: Balzac-Stendhal-Gustave Flaubert-Edmond et Jules de Goncourt*. Paris, 1910. 124 p.

**Surse în limba engleză**

141.GANS, E. L. *The Discovery of Illusion: Flaubert's Early Works, 1835-1837*. Berkeley: L.A., London, University of California Press, 1971. 169 p.
142.HEISS, R., WARNER, K. *Color and Personality: A Manual For The Color Pyramid Test*. Berlin: Hans Huber Bern, 1964. 295 p.
143.RILEY, C. A. *Color Codes: Modern Theories of Color in Philosophy, Painting and Architecture, Literature, Music and Psychology*. London: University Press of New England, 1995. 373 p. ISBN 978-0874517422.

**Surse în limba rusă**


144.ВИНОГРАДОВ, А. К. *Три цвета времени*. Кишинёв: Картя Молдовеняскэ, 1985. 264 с.

145.ВОЛКОВ, Н. Н. *Цвет в живописи*. Москва: Искусство, 1985. 320 с.

146.КУРМАКАЕВА, В. Ш. *Символика цвета в английском художественном тексте*. Москва: из. Языкознание, 2001. 214 с. OD 61 02-10/110-9.

147.МОЭМ, С. *Луна и грош*. Москва: Издательство политической литературы, 1990. 208 с. ISBN 5-250-01464-X.


**Literatură artistică**


148.BALZAC, H. de. *Béatrix (scene din viața particulară)*, traducere de H. Grămescu. București: Editura Eminescu, 1972. 312 p.

149.BALZAC, H. de. *Femeia de treizeci de ani*, traducere de H. Grămescu. Chișinău: Asociația „Cartea”, 1993. 335 p. ISBN 5-86892-003-1.

150.BALZAC, H. de. *Istoria măririi şi decăderii lui César Birotteau*, traducere de T. Ioachimescu. Chișinău: Asociația „Cartea”, 1993. 335 p. ISBN 5-86892-003-1.

151.FLAUBERT, G. *Doamna Bovary*, traducere de A. Gromov. Chișinău: Editura „Cartea Moldovenească”, 1976. 336 p.

152.FLAUBERT, G. *Educația sentimentală*, traducere de L. Demetrius. București: Editura Univers, Clasicii Literaturii Universale, 1976. 432 p.

153.FLAUBERT, G. *Salammbô*, traducere de A. Hodoș. Chișinău: Știința – Venus, 1994. 304 p. ISBN 5-376-01724-9.

154.MAUPASSANT, G. de. *Bel-Ami*, traducere de R. Malcoci. Chișinău: Editura Uniunii Scriitorilor, 1992. 256 p. ISBN 5-88568-048-5.

155.MÉRIMÉE, P. *Colomba. Carmen*. Paris: Éditions Jean-Claude Lattès, 1989. 316 p.

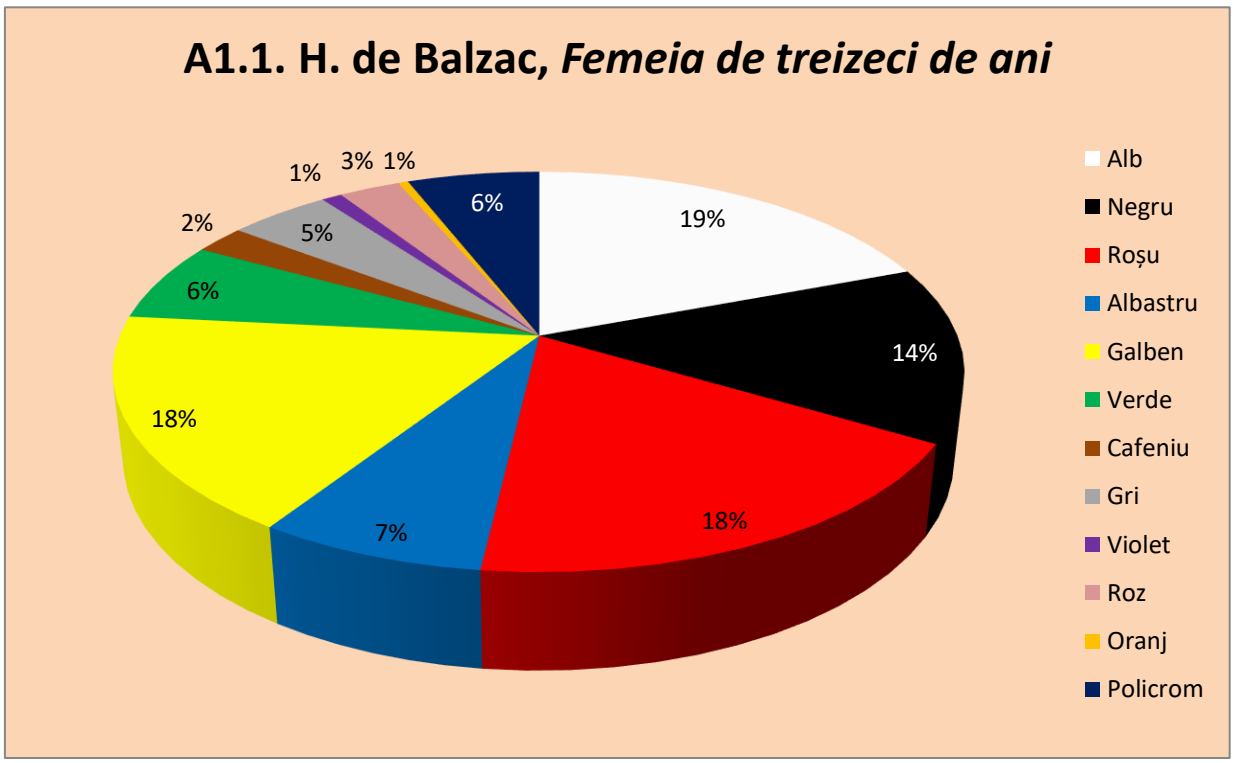
156.STENDHAL. *Armance (Sau câteva scene dintr-un salon parizian în 1827)*, Ediția a II-a, traducere de E. Grozea. București: Editura Eminescu, 1976. 216 p.

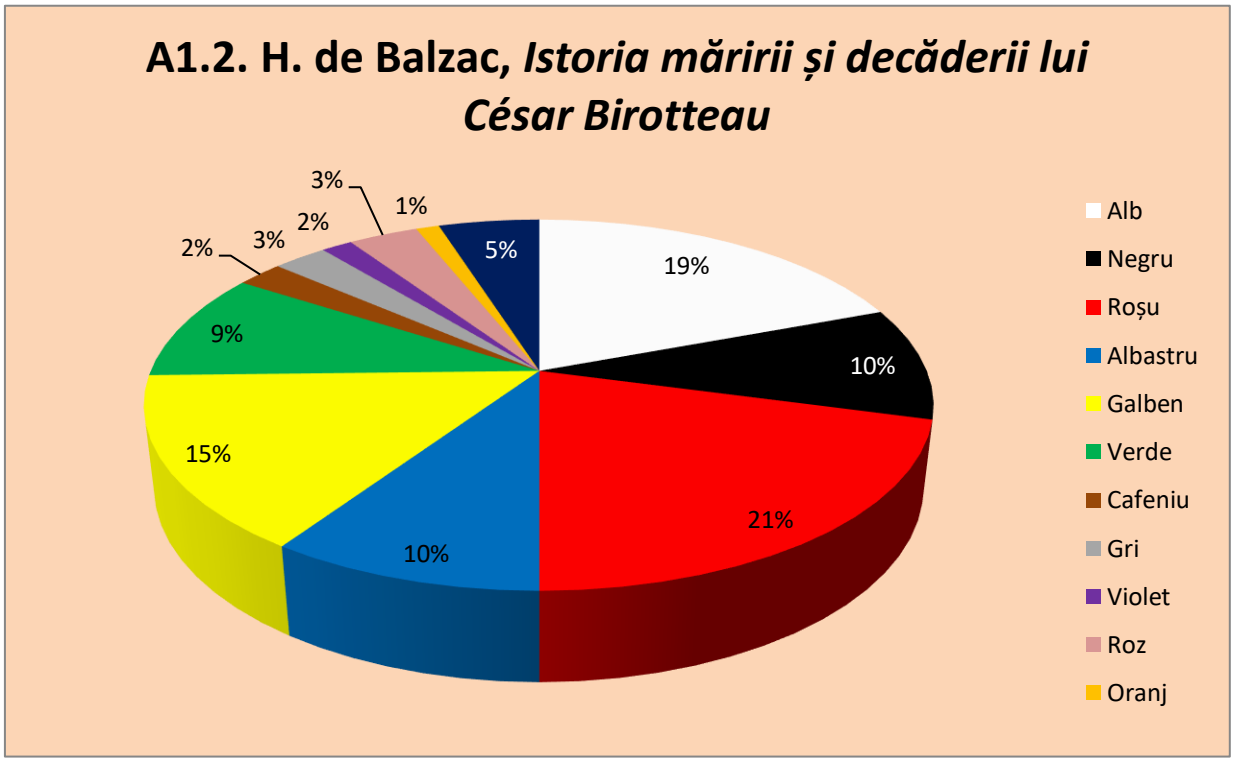
157.STENDHAL. *Roşu şi Negru*, traducere de G. Naum. Chișinău: Hyperion, Clasicii Literaturii Universale, 1994. 480 p. ISBN 5-368-01803-7.

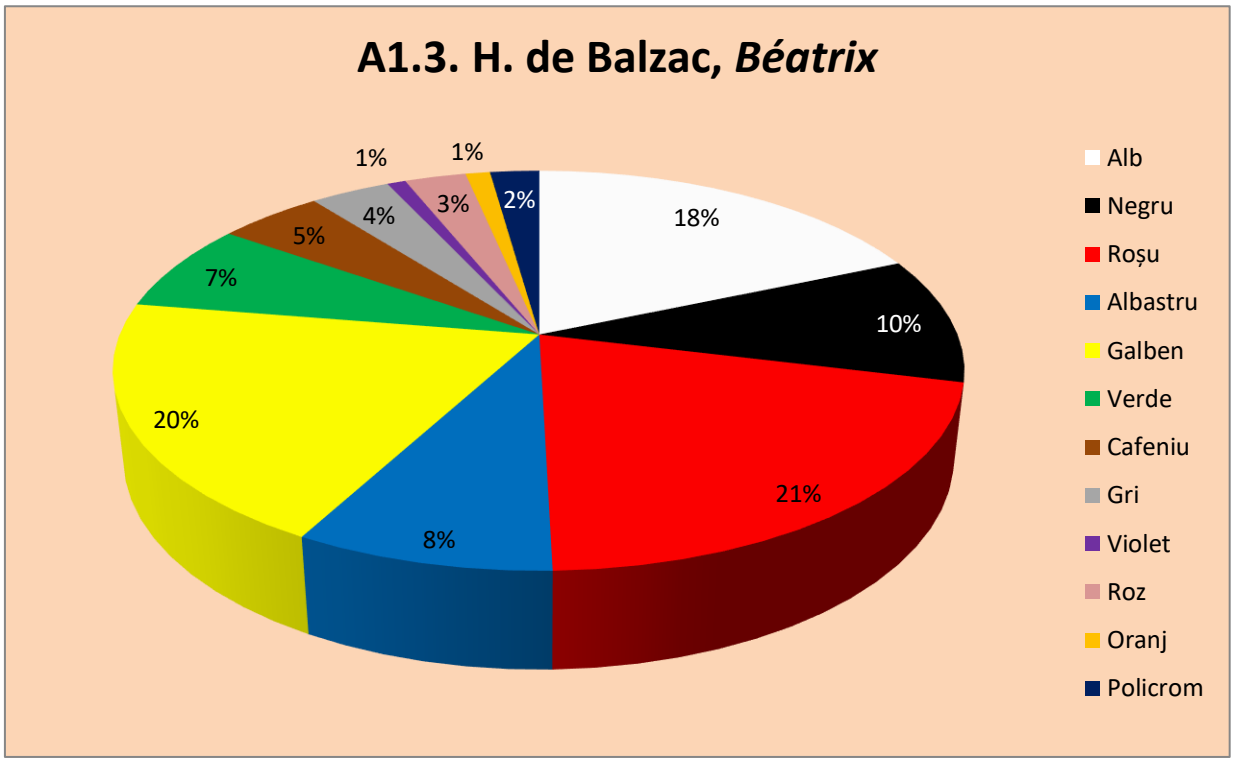
**Surse electronice**

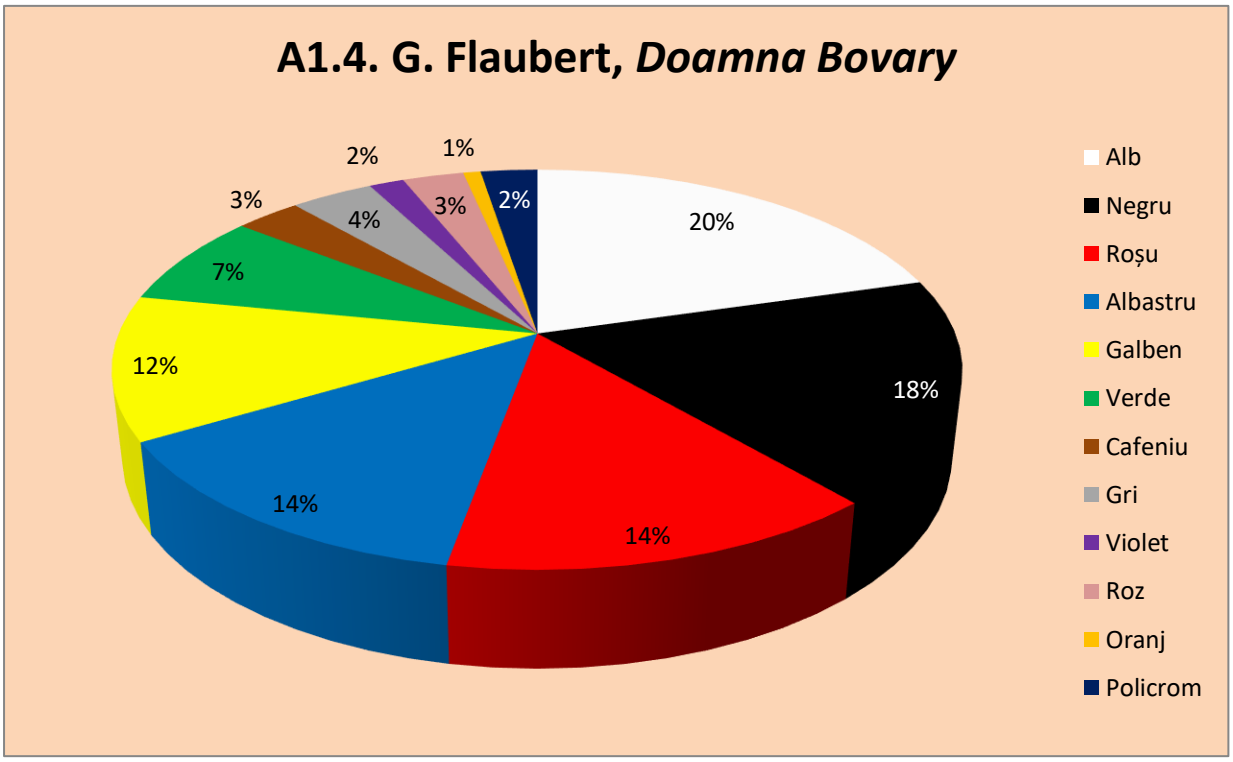

158. *Le Réalisme en peinture.* http://comprendrelapeinture.com/le-realisme-en-peinture/
159. *История стилей: Франция.* http://uduba.com/3228876/istoriya-stiley-frantsiya?read_more=1
160. GUȚU, I. *Cuvântul-simbol în cadrul idiolectului poetic al romanticilor (V. Hugo și M. Eminescu).* https://cheloveknauka.com/cuvantul-simbol-in-cadrul-idiolectului-poetic-al-romanticolor-v-hugo-si-m-eminescu
161. *La garde-robe au XIX$^{e}$ siècle.* https://madparis.fr/la-garde-robe-au-xixe-siecle
162. ATLAS, A. *Physionomie des teints de la peau selon Aristote.* https://marocatlantis.org/physionomie-des-teints-de-la-peau-selon-aristote/
163. ALDEA, M.-A. *Împăratul Verde, Împăratul Roşu.* https://mihaiandreialdea.org/2017/05/21/imparatul-verde-imparatul-rosu
164. LOÏC, N. *Réalisme (peinture): tout ce qu'il faut savoir.* https://peinture-nature.com/blogs/blog-decoration-nature/realisme-peinture
165. RIMBAUD, A. *Vocale* (traducere de Petru Dincă). https://poetii-nostri.ro/arthur-rimbaud-vocale-poezie-id-5194/
166. CIOCOI, T. *Umberto Eco și retorica romanului postmodernist.* https://ru.scribd.com/doc/233467274/6140301-Tatiana-Ciocoi-Umberto-Eco-Si-Retorica-Romanului-Postmodernist-Literatura-Universala-Si-Comparata
167. WATCHTOWER – BIBLIOTECĂ ONLINE. *Coşenila: o insectă cu totul deosebită.* https://wol.jw.org/ro/wol/d/r34/lp-m/102002486
168. LONG, V. *Collections et intérieurs à Paris de 1850 à 1914.* https://www.cairn.info/revue-hypotheses-2004-1-page-23.htm
169. LAMARTINE, A. de. *Lacul* (traducere de Ion Heliade Rădulescu). https://www.poezie.ro/index.php/poetry/13896808/Lacul
170. *Ce que la couleur de nos vêtements dit de notre époque.* https://www.printemps.com/fr/fr/edito-socio-couleur-vetements-signification-epoque
171. BAUMGARTEL, L. *Les Peintures réalistes.* https://www.singulart.com/fr/blog/2018/08/10/les-peintures-realistes/

**Anexa 1. Ponderea procentuală a elementelor cromatice utilizate în romanele analizate**

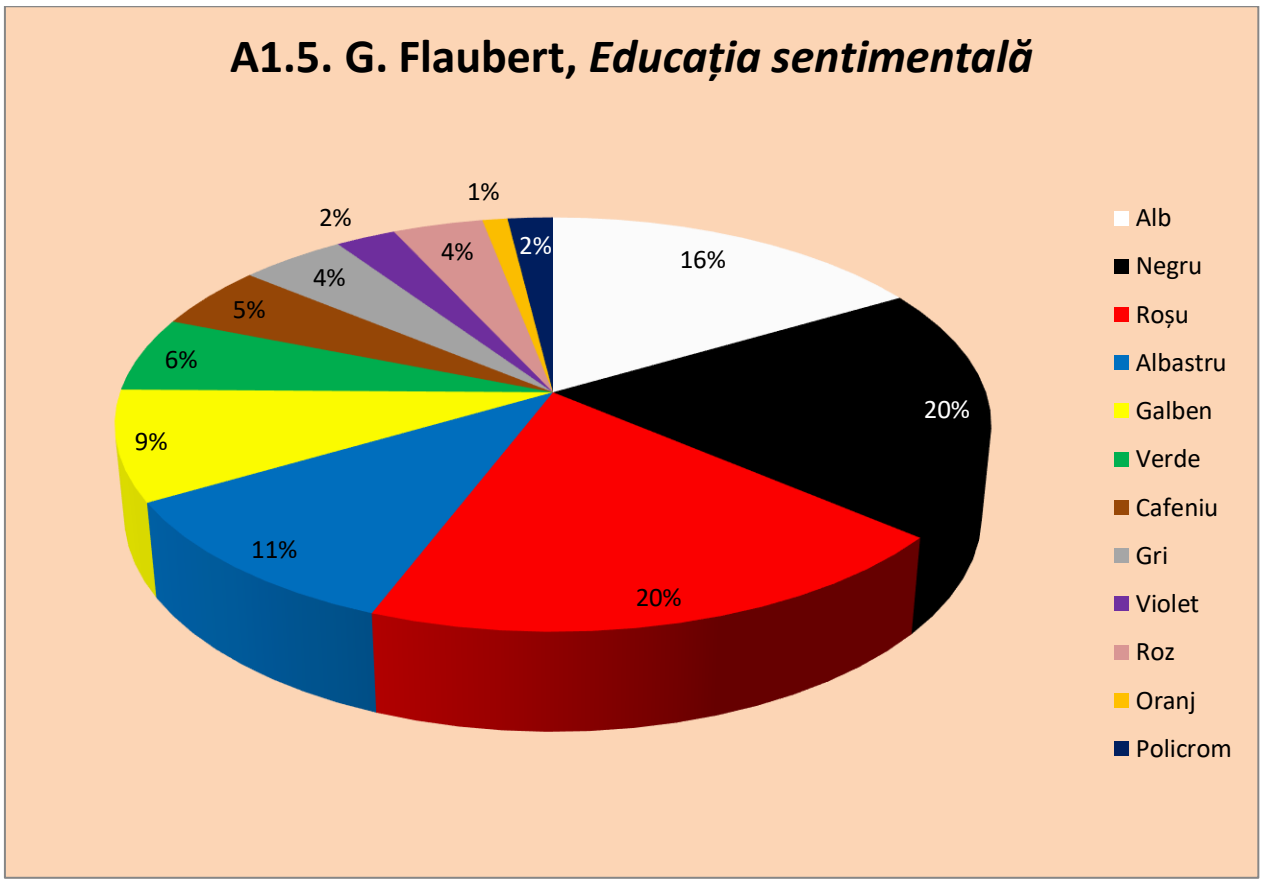


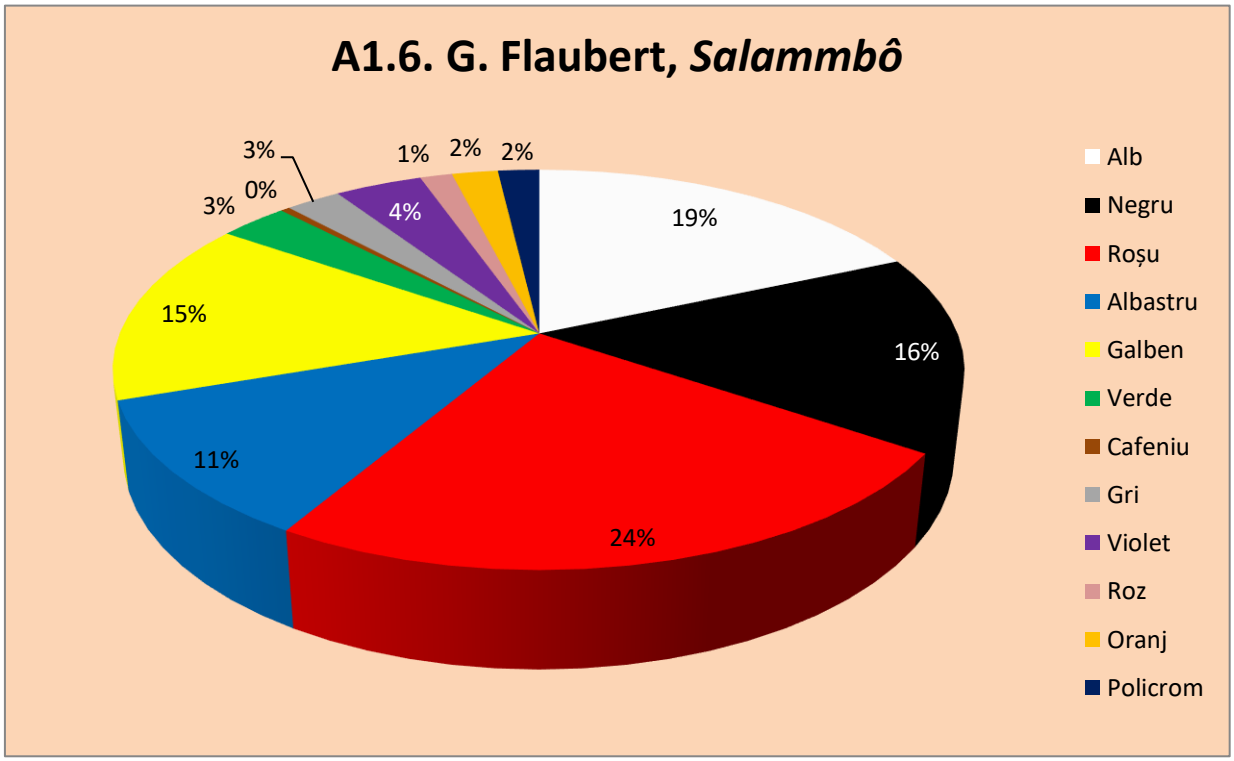

A1.3. H. de Balzac, *Béatrix*
18%
10%
21%
8%
20%
7%
5%
4%
3%
2%
1%
1%
Alb
Negru
Roșu
Albastru
Galben
Verde
Cafeniu
Gri
Violet
Roz
Oranj
Policrom

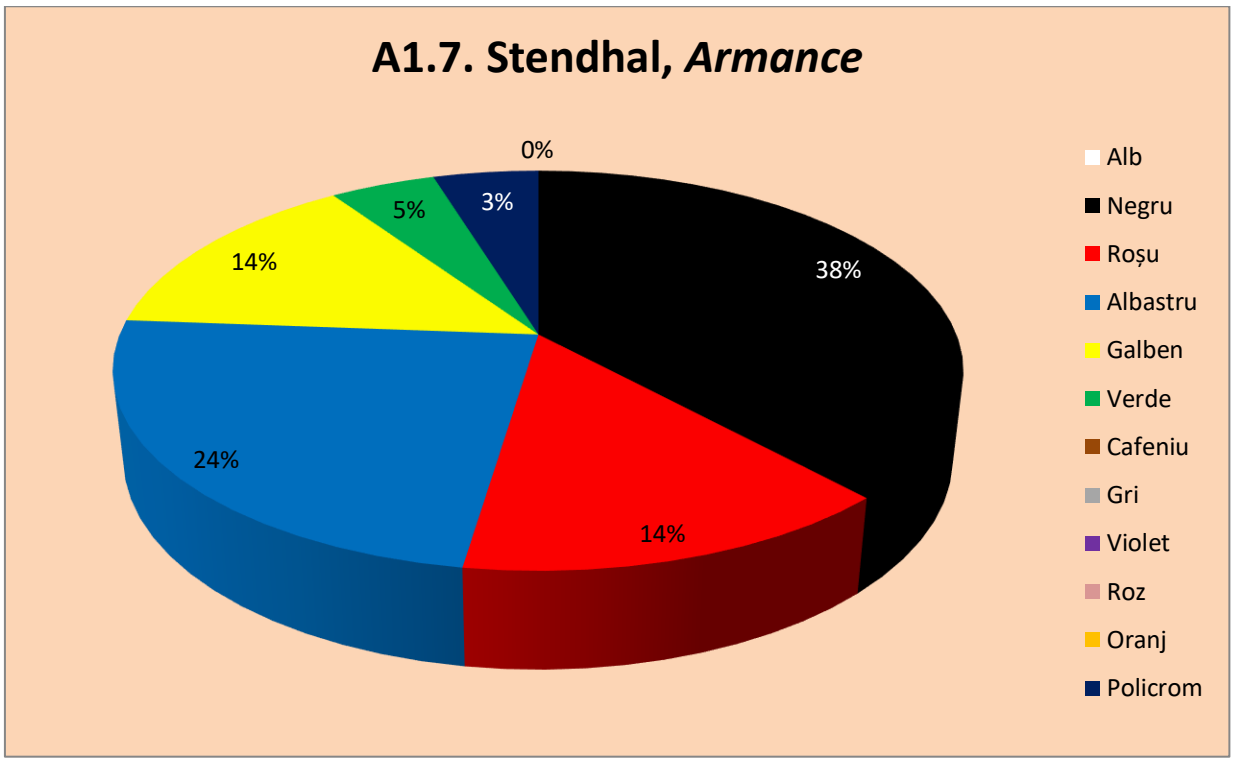

A1.4. G. Flaubert, *Doamna Bovary*
20%
18%
14%
14%
12%
7%
3%
4%
2%
3%
2%
1%
Alb
Negru
Roșu
Albastru
Galben
Verde
Cafeniu
Gri
Violet
Roz
Oranj
Policrom

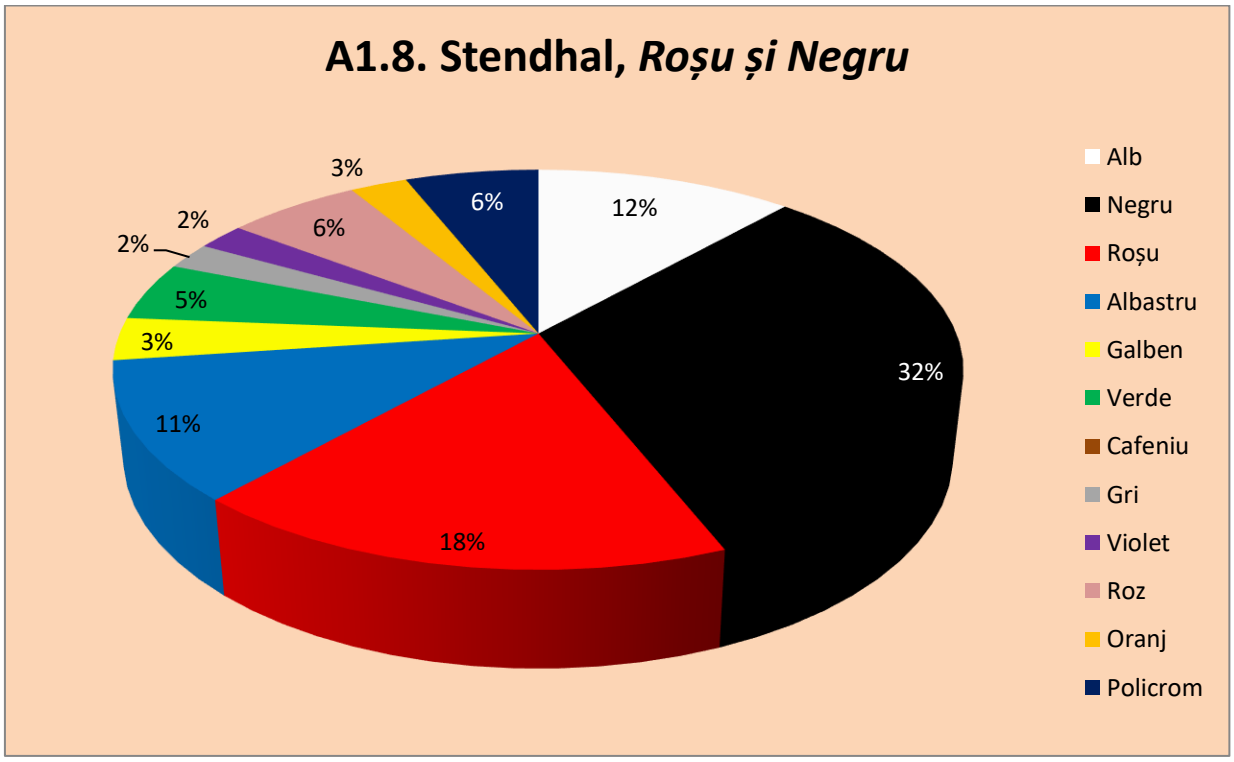
## A1.5. G. Flaubert, *Educația sentimentală*

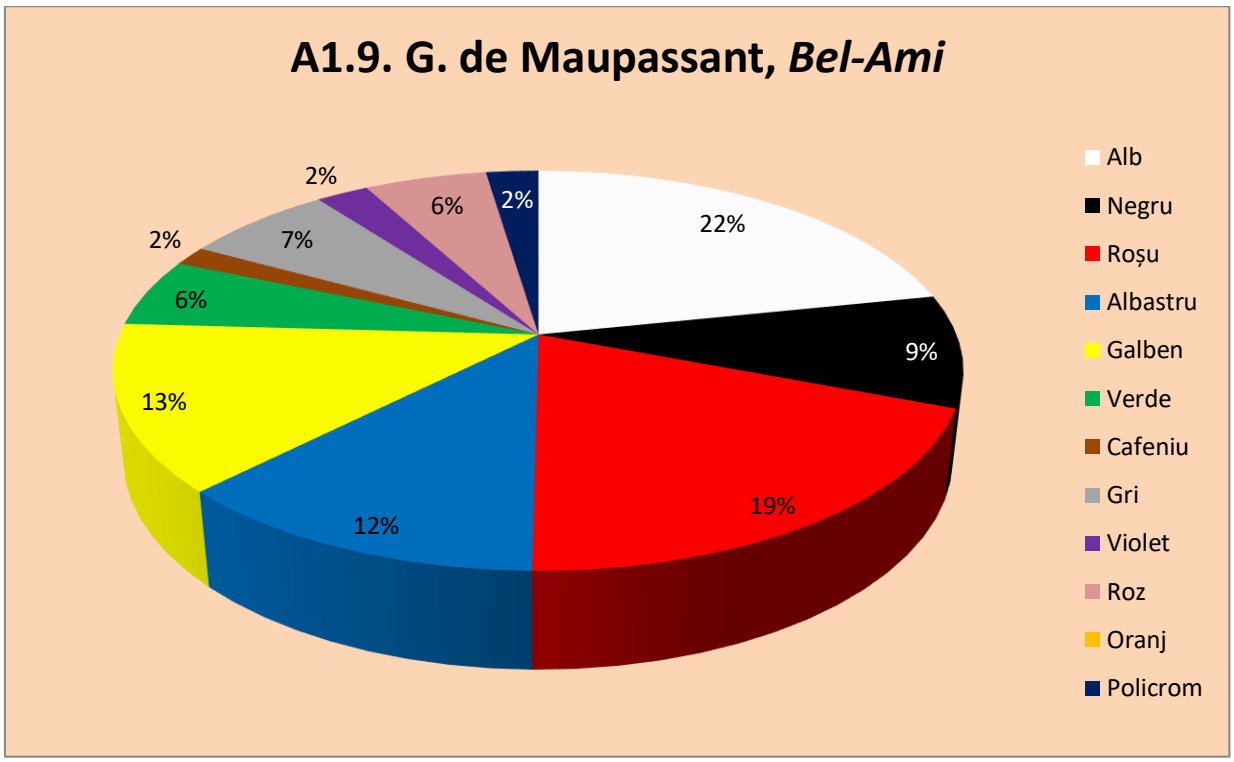


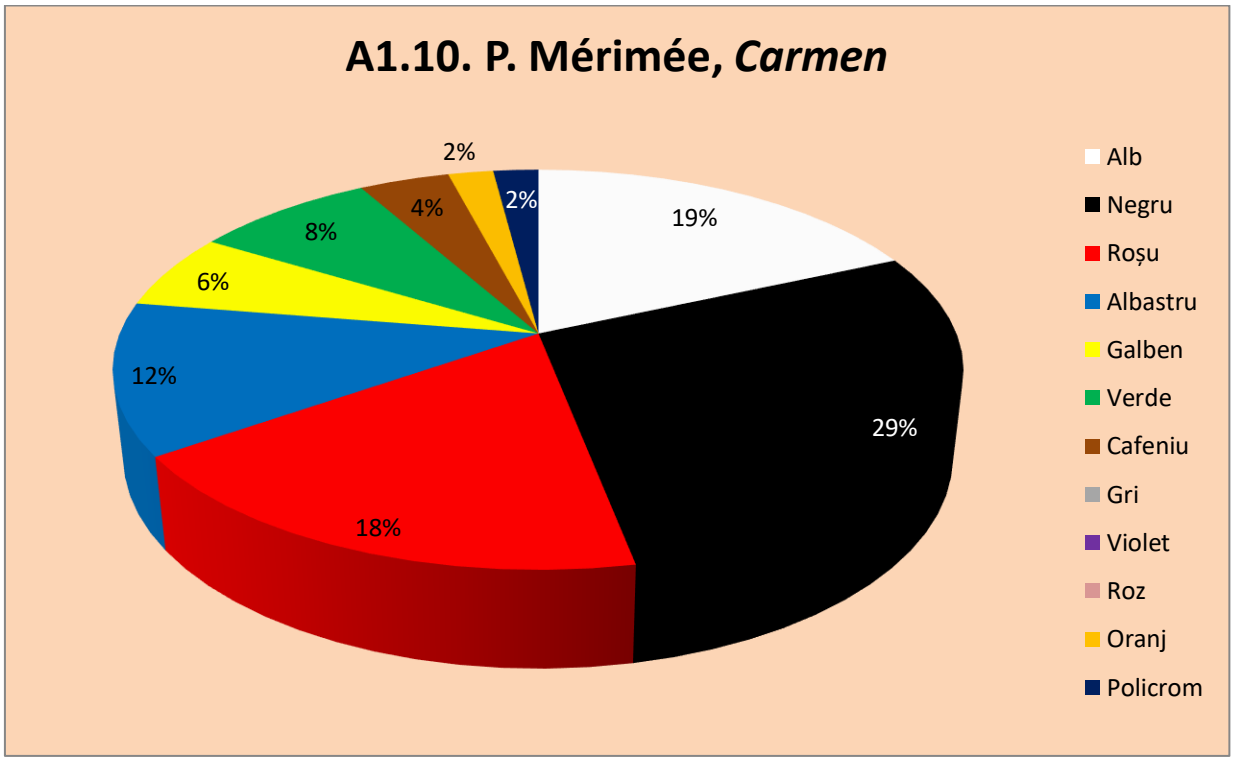

## A1.6. G. Flaubert, *Salammbô*



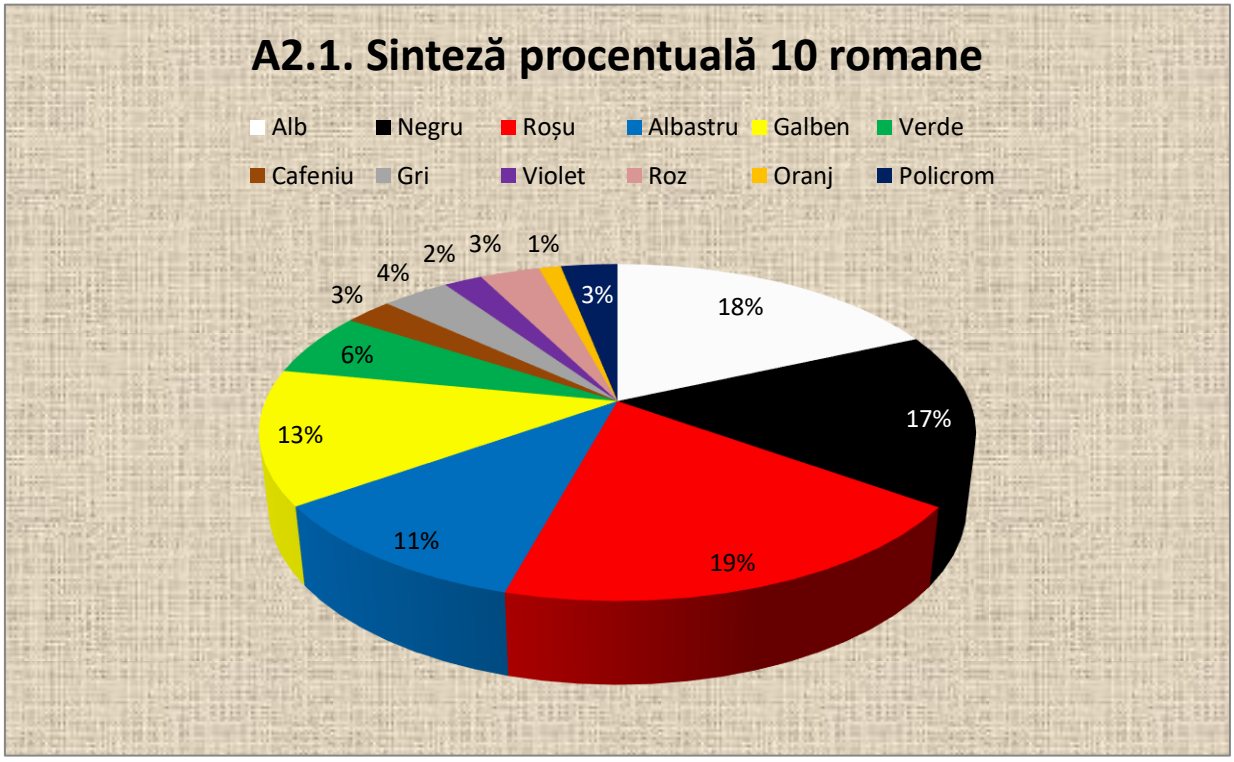

A1.7. Stendhal, *Armance*
0%
3%
5%
14%
38%
24%
14%
Alb
Negru
Roșu
Albastru
Galben
Verde
Cafeniu
Gri
Violet
Roz
Oranj
Policrom

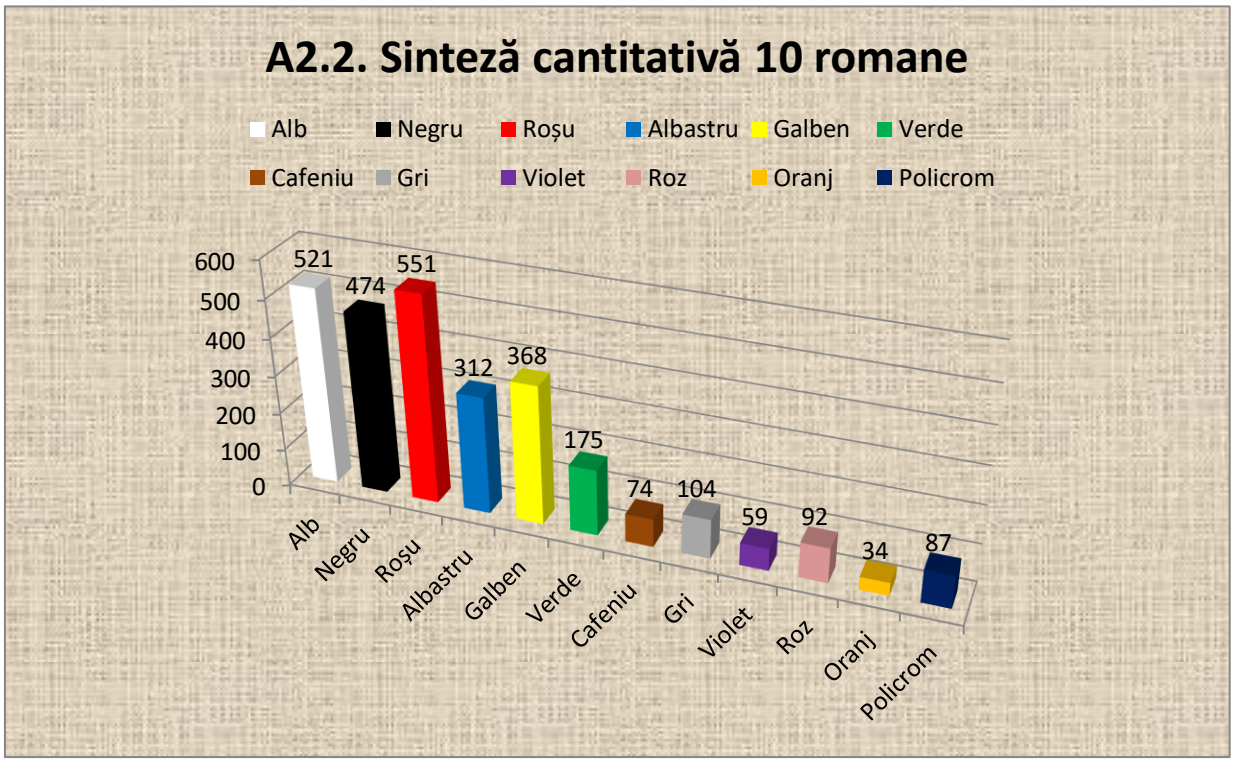

A1.8. Stendhal, *Roșu și Negru*
3%
6%
12%
2%
2%
6%
5%
3%
32%
11%
18%
Alb
Negru
Roșu
Albastru
Galben
Verde
Cafeniu
Gri
Violet
Roz
Oranj
Policrom


A1.9. G. de Maupassant, Bel-Ami
22%
9%
19%
12%
13%
6%
2%
7%
2%
6%
2%
Alb
Negru
Roșu
Albastru
Galben
Verde
Cafeniu
Gri
Violet
Roz
Oranj
Policrom

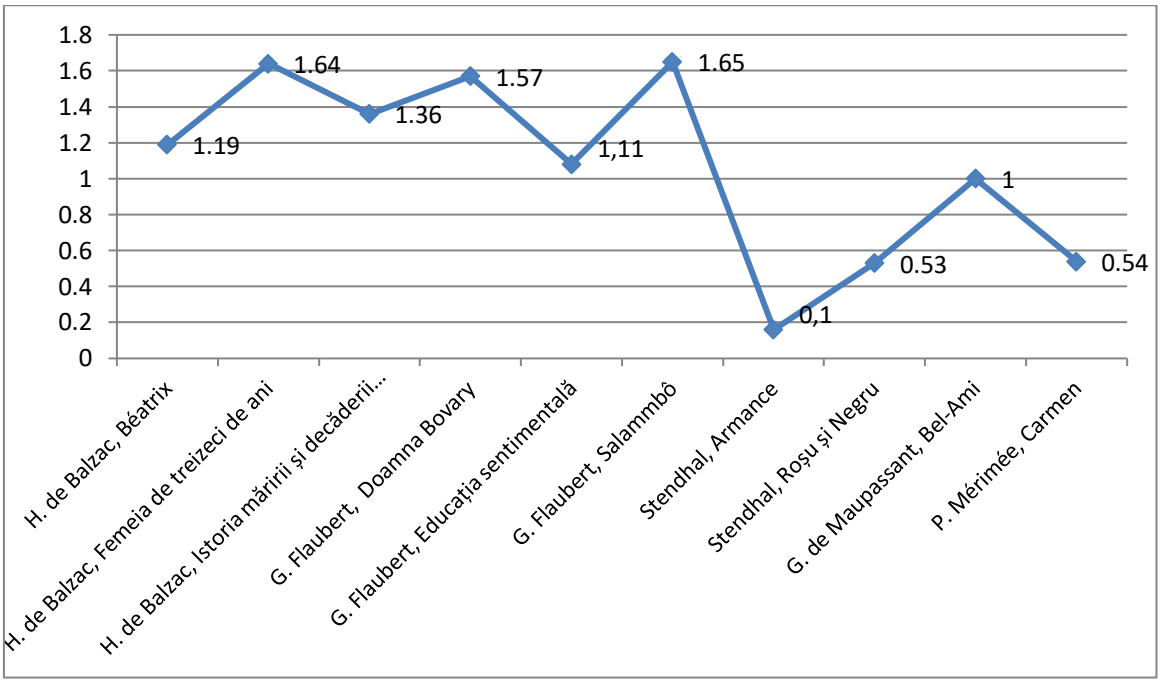

A1.10. P. Mérimée, Carmen
19%
29%
18%
12%
6%
8%
4%
2%
2%
Alb
Negru
Roșu
Albastru
Galben
Verde
Cafeniu
Gri
Violet
Roz
Oranj
Policrom

**Anexa 2. Sinteza procentuală și cantitativă a elementelor cromatice utilizate în romanele analizate**



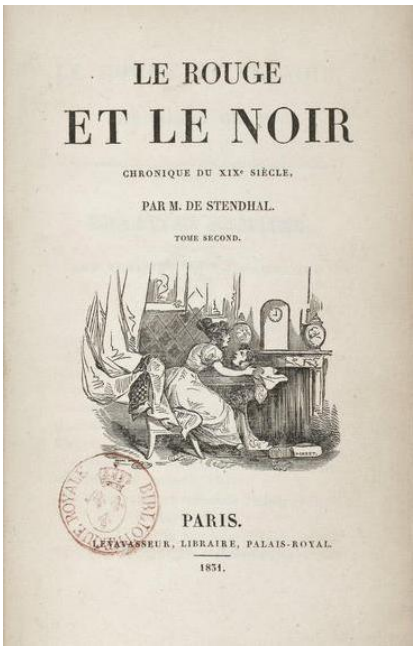
**Anexa 3. Frecvența medie a elementelor cromatice utilizate în romanele analizate**



## Anexa 4. Bilanțul cantitativ-comparativ al elementelor cromatice utilizate în romanele analizate

| Titlul romanului | Elementele cromatice | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | **Alb** | **Negru** | **Roșu** | **Albastru** | **Galben** | **Verde** | **Cafeniu** | **Gri** | **Violet** | **Roz** | **Oranj** | **Policrom** | **Total** |
| H. de Balzac, *Béatrix* | 67 | 37 | 75 | 30 | 71 | 26 | 17 | 13 | 3 | 10 | 4 | 8 | **361** |
| H. de Balzac, *Femeia de 30 de ani* | 42 | 31 | 40 | 16 | 38 | 14 | 5 | 10 | 2 | 6 | 1 | 13 | **218** |
| H. de Balzac, *Istoria măririi...* | 51 | 26 | 55 | 25 | 40 | 25 | 6 | 7 | 4 | 9 | 3 | 13 | **264** |
| G. Flaubert, *Doamna Bovary* | 104 | 92 | 72 | 69 | 59 | 38 | 15 | 19 | 8 | 14 | 4 | 13 | **507** |
| G. Flaubert, *Educația sentimentală* | 77 | 91 | 91 | 50 | 40 | 27 | 23 | 21 | 12 | 18 | 5 | 9 | **464** |
| G. Flaubert, *Salammbô* | 89 | 77 | 116 | 54 | 72 | 15 | 2 | 12 | 19 | 7 | 10 | 9 | **482** |
| Stendhal, *Armance* | - | 8 | 3 | 5 | 3 | 1 | - | - | - | - | - | 1 | **21** |
| Stendhal, *Roșu și Negru* | 27 | 75 | 41 | 26 | 8 | 11 | - | 5 | 5 | 14 | 6 | 14 | **232** |
| G. de Maupassant, *Bel-Ami* | 55 | 23 | 49 | 31 | 34 | 14 | 4 | 17 | 6 | 14 | - | 6 | **253** |
| P. Mérimée, *Carmen* | 9 | 14 | 9 | 6 | 3 | 4 | 2 | - | - | - | 1 | 1 | **49** |
| ***Total*** | **521** | **474** | **551** | **312** | **368** | **175** | **74** | **104** | **59** | **92** | **34** | **87** | |

**Anexa 5. Primele ediții, în alb-negru, ale câtorva romane analizate**



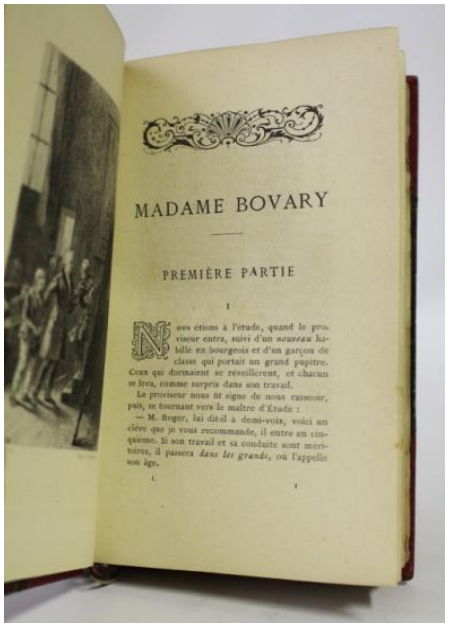
LE ROUGE
ET LE NOIR

CHRONIQUE DU XIXe SIÈCLE,

PAR M. DE STENDHAL.

TOME SECOND.

PARIS.
LEVAVASSEUR, LIBRAIRE, PALAIS-ROYAL.
1831.



MADAME BOVARY

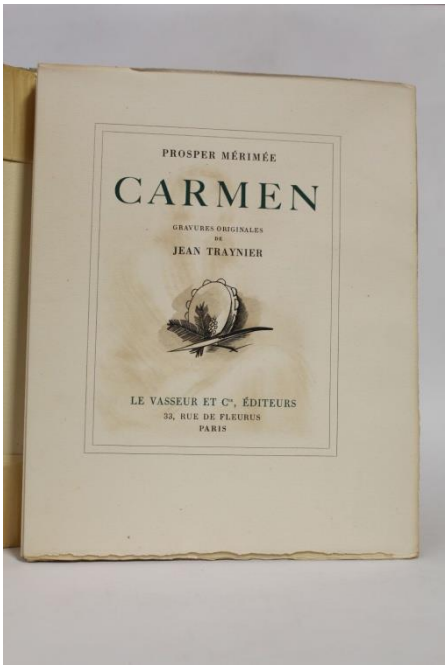
PREMIÈRE PARTIE

I

Nous étions à l'étude, quand le proviseur entra, suivi d'un *nouveau* habillé en bourgeois et d'un garçon de classe qui portait un grand pupitre. Ceux qui dormaient se réveillèrent, et chacun se leva, comme surpris dans son travail.

Le proviseur nous fit signe de nous rasseoir, puis, se tournant vers le maître d'Étude :

— M. Roger, lui dit-il à demi-voix, voici un élève que je vous recommande, il entre en cinquième. Si son travail et sa conduite sont méritoires, il passera *dans les grands*, où l'appelle son âge.

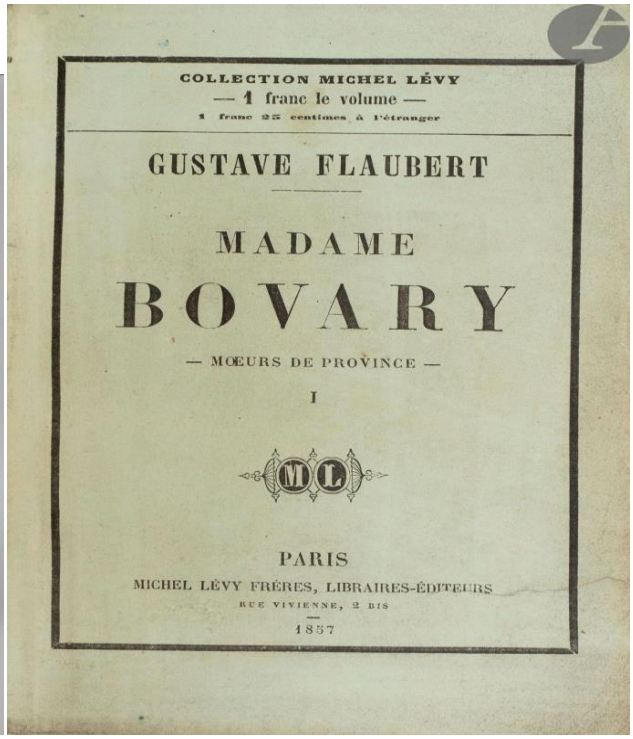


PROSPER MÉRIMÉE

CARMEN

GRAVURES ORIGINALES
DE
JEAN TRAYNIER

LE VASSEUR ET Cie, ÉDITEURS
33, RUE DE FLEURUS
PARIS



COLLECTION MICHEL LÉVY
— 1 franc le volume —
1 franc 25 centimes à l'étranger

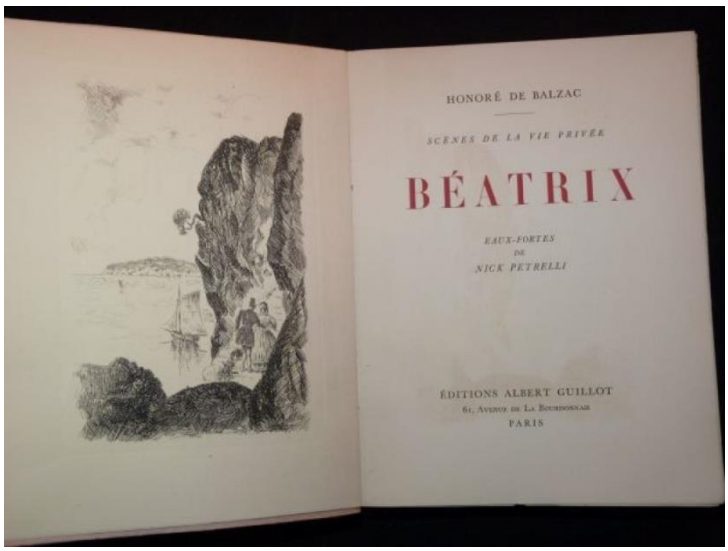
GUSTAVE FLAUBERT

MADAME
BOVARY

— MŒURS DE PROVINCE —

I

PARIS
MICHEL LÉVY FRÈRES, LIBRAIRES-ÉDITEURS
RUE VIVIENNE, 2 BIS
1857



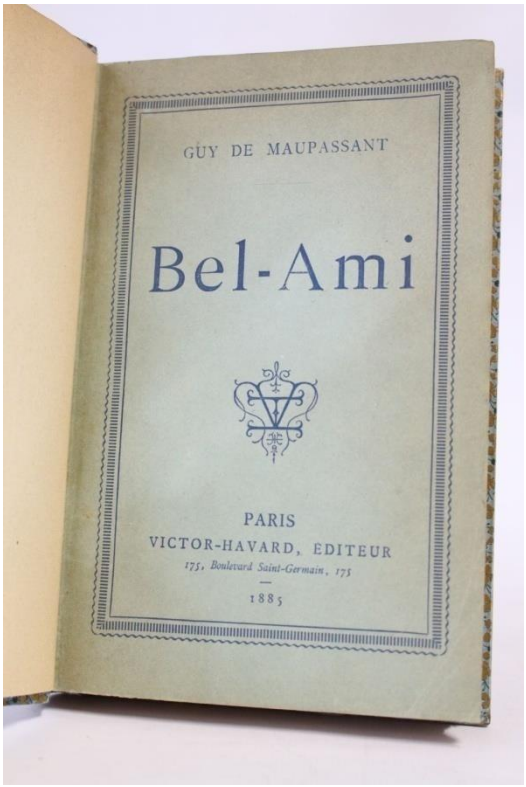
HONORÉ DE BALZAC

*SCÈNES DE LA VIE PRIVÉE*

# BÉATRIX

*EAUX-FORTES*
*DE*
*NICK PETRELLI*

ÉDITIONS ALBERT GUILLOT
61, AVENUE DE LA BOURDONNAIS
PARIS



GUY DE MAUPASSANT

# Bel-Ami

PARIS
VICTOR-HAVARD, EDITEUR
*175, Boulevard Saint-Germain, 175*
—
1885

## Declarația privind asumarea răspunderii

Subsemnata, declar pe răspundere personală că materialele prezentate în teza de doctorat sunt rezultatul propriilor cercetări și realizări științifice. Conștientizez că, în caz contrar, urmează să suport consecințele în conformitate cu legislația în vigoare.

Gheorghiță Ana

Semnătura

Data

## CV-UL AUTORULUI

**Curriculum Vitae**



**Date personale:**

Nume, prenume: Gheorghiţă Ana

Data şi locul naşterii: 5 februarie, 1985, Chişinău

Tel: fix: 022-555-823 mobil: 069-76-4321

e-mail: ana.gheorghita@inbox.ru

**Studii:**

- 2003-2007 – studii de licenţă la Facultatea de Limbi şi Literaturi Străine, USM, specialitatea Limba şi Literatura Franceză – Limba Engleză

**Formare academică:**

- 2007-2008 – studiile de masterat la specialitatea Limba şi Literatura Franceză, USM
- 2012 – admiterea la Doctorat, secţia f/f, specialitatea Literatura Universală şi Comparată

Teza de master în Limba şi Literatura Franceză: ***„La mise en relief dans le Romantisme français"*** (2008)

Doctorat: doctorandă, tema tezei: ***"Cromatica romanului realist francez din secolul al XIX-lea"***

**Titluri didactice şi ştiinţifice:** master în Limba şi Literatura Franceză

**Anul de când activez la USM:** 2007

**Funcţia ocupată în prezent**: asistent universitar

**Facultatea, Departamentul la care activez:** Facultatea de Litere, Departamentul Literatură Universală și Comparată și Filologie Rusă

**Cursuri universitare predate:**

- Literatura universală până în sec. XVI
- Literatura universală din sec. XVII-XVIII
- Literatura universală din sec. XIX (I)
- Literatura universală din sec. XIX (II)
- Literatura franceză din sec. XIX (I)
- Literatura franceză din sec. XIX (II)
- Literatura franceză din sec. XX(I)
- Literatura universală din sec. XX(I)
- Literatura franceză din sec. XX(II)-XXI
- Postmodernismul
- Postpoliticile și noua configurație a literaturii mondiale

**Domenii de interes ştiinţific:** literatura franceză și comparată

**Activitate extra-curriculară:**

2018-2024 – membru al Comisiei de Asigurare a Calității, Facultatea de Litere, USM

**Participări la conferinţe**:

1. Colocviul Ştiinţific cu participare internaţională "LITERATURA ÎN TOTALITARISM ŞI POST-TOTALITARISM: TEORII, PRACTICI ŞI POLITICI DE REPREZENTARE", Chişinău, 2012;

2. Conferinţa Ştiinţifică Internaţională „ESTURI ŞI VESTURI: LITERATURĂ. FILOSOFIE. CULTURĂ", Chişinău, 31 mai – 1 iunie, 2013;

3. Colocviul cu participare internaţională prilejuit de jubileul de 50 de ani ai Facultăţii de Limbi şi Literaturi Străine USM „EPOCA MARILOR DESCHIDERI : ROLUL LIMBILOR ȘI AL LITERATURILOR ÎN SOCIETATEA PLURALISTĂ", Axa „NOI POLITICI DE LECTURĂ ÎN EUROPA SEC. XXI", Chişinău, 27-28 martie, 2014;

4. Conferinţa Ştiinţifică Internaţională „OMUL NOU AL EUROPEI: MODELE, PROTOTIPURI, IDEALURI", Chişinău, 23 – 24 mai, 2014;

5. Colocviul cu participare internaţională „EPOCA MARILOR DESCHIDERI: ROLUL LIMBILOR ȘI AL LITERATURILOR ÎN SOCIETATEA PLURALISTĂ", Chişinău, 27 – 28 martie, 2015;

6. Conferinţa Ştiinţifică Internaţională „ÎN OGLINZILE DEMOCRAȚIEI: LITERATURA EUROPEANĂ ȘI ETICA SOCIETARĂ", Chişinău, 21 – 22 mai, 2015;

7. Conferinţa Ştiinţifică Internaţională „GEOGRAFII MENTALE: TIMPURI ȘI SPAȚII ALE MEMORIEI EUROPENE", Chişinău, 27 – 28 mai, 2016;

8. Conferința internațională „NOI TENDINȚE ÎN PREDAREA LIMBAJELOR DE SPECIALITATE ÎN CONTEXTUL RACORDĂRII ÎNVĂȚĂMÂNTULUI SUPERIOR LA CERINȚELE PIEȚEI MUNCII", Chișinău, 18 martie, 2017;

9. Conferinţa Ştiinţifică Internaţională „LITERATURA MIGRAȚIEI: DESCHIDERI ȘI BARIERE", 2-3 iunie, 2017;

10. Colocviul internațional de științe ale limbajului „Eugeniu Coșeriu” (CISL): „TEXT – CO(N)TEXT - MULTICULTURALITATE”, Chișinău, 13-14 octombrie, 2017;

11. Conferinţa Ştiinţifică Internaţională „UN VEAC DE CONFLAGRAȚII: REALITATE ȘI FICȚIUNE”, Chișinău, 8 iunie, 2018;

12. Conferinţa Ştiinţifică Internaţională dedicată aniversării a 55 de ani de la fondarea Facultății de Limbi și Literaturi Străine USM „DINCOLO DE FRONTIERE: ROLUL LIMBILOR ȘI AL LITERATURILOR ÎN CREAREA UNUI SPAȚIU VALORIC COMUN”, Atelierul „ACTUALITATEA CLASICILOR ȘI CLASICII ACTUALITĂȚII”, Chișinău, 14-15 martie, 2019;

13. Conferința Internațională Online In memoriam Tamara Matei, „NOI TENDINȚE ÎN PREDAREA LIMBAJELOR DE SPECIALITATE ÎN CONTEXTUL RACORDĂRII ÎNVĂȚĂMÂNTULUI LA CERINȚELE PIEȚEI MUNCII”, Chișinău, 16-17 aprilie, 2021;

14. Colocviul internațional de științe ale limbajului „Eugeniu Coșeriu” (CISL), „LIMBĂ, CREATIVITATE, CULTURĂ – STRUCTURI DE REZISTENȚĂ ALE FIINȚEI UMANE”, Chișinău, 24-25 septembrie, 2021;

15. Conferința națională cu participare internațională online „NOI TENDINȚE ÎN PREDAREA LIMBAJELOR DE SPECIALITATE ÎN CONTEXTUL RACORDĂRII ÎNVĂȚĂMÂNTULUI LA CERINȚELE PIEȚEI MUNCII”, 13-14 mai 2022;

16. Conferința internațională prilejuită de aniversarea a 30 de ani de la fondarea ULIM „MANIFESTĂRI ALE IDENTITĂȚII ȘI/SAU ALTERITĂȚII ÎN LIMBILE-CULTURI ȘI EDUCAȚIA INTERCULTURALĂ”, ULIM, 18-19 octombrie 2022;

17. Cel de-al X-lea Colocviu internațional organizat de CODFREURCOR „LES LITTÉRATURES DE LANGUE FRANÇAISE AU SERVICE DE L’EXPRESSION DE LA DIVERSITÉ”, USM, 16-21 noiembrie 2022;

18. Conferința științifică națională „50 DE ANI LA USM: SERGIU PAVLICENCO”, USM, 7 aprilie 2023;

19. Conferința științifică internațională hibrid „NOI TENDINȚE ÎN PREDAREA LIMBAJELOR DE SPECIALITATE ÎN CONTEXTUL RACORDĂRII ÎNVĂȚĂMÂNTULUI LA CERINȚELE PIEȚEI MUNCII”, USM, 28-29 aprilie 2023;

20. Conferința internațională „GASTRONOMIA ÎN TEXTUL (NON)LITERAR – O ABORDARE INTERCULTURALĂ”, USM, 4 mai 2023.

## LISTA PUBLICAȚIILOR AUTORULUI LA TEMA TEZEI

**Articole în reviste ştiinţifice:**

**în reviste din străinătate recunoscute**

1. GHEORGHIȚĂ A. *„Roşu şi Negru" de Stendhal. Analiza comparativă a câtorva traduceri în limba română.* În: **Études Interdisciplinaires en Sciences humaines.** Revue officielle internationale du Collège doctoral francophone régional d'Europe centrale et orientale en Sciences humaines (CODFREURCOR), nr. 4, Tbilissi: la Maison d'Éditions de l'Université d'État Ilia, 2017, p. 126-134. ISSN 1987-8753; disponibil online: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/mzago%2C%2B126-134.pdf;
2. GHEORGHIȚĂ, A. *Gustave Flaubert: între sensibilitate romantică şi imparţialitate realistă.* În: **Études Interdisciplinaires en Sciences humaines.** Revue officielle internationale du Collège doctoral francophone régional d'Europe centrale et orientale en Sciences humaines (CODFREURCOR), nr. 10, Tbilissi: la Maison d'Éditions de l'Université d'État Ilia, 2023, p. 549-558. ISSN 1987-8753; disponibil online: https://ojs.iliauni.edu.ge/index.php/eish/citationstylelanguage/get/ieee?submissionId=734&publicationId=724.

**în reviste din Registrul Naţional al revistelor de profil**

**Categoria B:**

3. GHEORGHIȚĂ, A. *Aspecte ale conflictului dintre identitate şi alteritate în romanul „Doamna Bovary" de Gustave Flaubert.* Materialele Conferinței Internaționale prilejuite de aniversarea a 30-ea de la fondarea ULIM. În: Revista Intertext, nr. 2/ (60), anul 16, Chișinău, ULIM, 2022, p. 100-104. ISSN 1857-3711 / e-ISSN 2345-1750; disponibil online: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/100-104_44.pdf.

**Categoria C:**

4. GHEORGHIȚĂ, A. *Julien Sorel: le précurseur de l'homme nouveau de l'Europe et la victime d'une combinaison chromatique fatale.* În: Revista Studia Universitatis Moldaviae, nr. 4 (94), seria „Științe umanistice", Chișinău, 2016, p. 170-175. ISSN 1811-2668. e-ISSN 2345-1009; disponibil online: https://ojs.studiamsu.md/index.php/stiinte_umaniste/article/view/3664/4918;
5. GHEORGHIȚĂ A., *Dialogul culturilor cromatice: evoluții în timp și spațiu.* În: Revista Studia Universitatis Moldaviae, nr. 10 (110), seria „Științe umanistice", Chișinău, 2017, p. 82-85. ISSN 1811-2668. e-ISSN 2345-1009; disponibil online: https://ojs.studiamsu.md/index.php/stiinte_umaniste/article/view/3734/5067;
6. GHEORGHIȚĂ, A. *Realismul literar francez abordat prin prisma valorilor morale ale generațiilor actuale.* În: Revista Studia Universitatis Moldaviae, nr. 10 (130), seria „Științe umanistice", Chișinău, 2019, p. 122-125. ISSN 1811-2668. e-ISSN 2345-1009; disponibil online: https://ojs.studiamsu.md/index.php/stiinte_umaniste/article/view/3841/5264.

**Articole în culegeri ştiinţifice:**

**în lucrările conferinţelor ştiinţifice internaţionale (Republica Moldova)**

7. GHEORGHIȚĂ, A. *Culori şi cuvinte. Cromatismul ca resursă de expresivitate pentru textul literar.* În: ESTURI ŞI VESTURI: LITERATURĂ. FILOSOFIE. CULTURĂ. Materialele Conferinţei Ştiinţifice Internaţionale. Chişinău: CEP USM, 2013, p. 283-288. IBSN 978-9975-71-442-6; disponibil online: http://catalog.bnrm.md/opac/bibliographic_view/757969;jsessionid=8939106258F97700F2E2A0459D850E40;

8. GHEORGHIȚĂ, A. *Julien Sorel: premergătorul omului nou al Europei și victima unei combinații cromatice fatale.* În: OMUL NOU AL EUROPEI: MODELE, PROTOTIPURI, IDEALURI. Materialele Conferinţei Ştiinţifice Internaţionale. Chişinău: CEP USM, 2014, p. 310-314. ISBN 978-9975-71-578-2;
9. GHEORGHIȚĂ, A. *„Albastrul" democratic în viziunea cercetătorului francez Michel Pastoureau.* În: ÎN OGLINZILE DEMOCRAȚIEI: LITERATURA EUROPEANĂ ȘI ETICA SOCIETARĂ. Materialele Conferinţei Ştiinţifice Internaţionale. Chişinău: CEP USM, 2015, p. 354-359. ISBN 978-9975-71-717-5;
10. GHEORGHIȚĂ, A. *Aspecte cromatice cu impact asupra determinării ocupaționale a personajelor din romanul „Roșu și Negru" de Stendhal.* În: NOI TENDINȚE ÎN PREDAREA LIMBAJELOR DE SPECIALITATE ÎN CONTEXTUL RACORDĂRII ÎNVĂȚĂMÂNTULUI SUPERIOR LA CERINȚELE PIEȚEI MUNCII. Materialele Conferinței Științifice Internaționale. Chișinău: Print-Caro, 2017, p. 91-95. ISBN 978-9975-56-433-5; disponibil online: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/69-71_20.pdf;
11. GHEORGHIȚĂ, A. *Epoca realismului literar francez din secolul al XIX-lea din perspectiva valorilor socioculturale moderne.* În: GEOGRAFII MENTALE: TIMPURI ȘI SPAȚII ALE MEMORIEI EUROPENE. Materialele Conferinţei Ştiinţifice Internaţionale. Chişinău: CEP USM, 2017, p. 264-269. ISBN 978-9975-71-910-0;
12. GHEORGHIȚĂ, A. *Influențe italiene în creația lui Stendhal.* În: LITERATURA MIGRAȚIEI: DESCHIDERI ȘI BARIERE. Materialele Conferinței Științifice Internaționale. Chișinău: CEP USM, 2018, p. 253-256. ISBN 978-9975-71-964-3;
13. GHEORGHIȚĂ, A. *Multiculturalismul ca sursă de conflict interuman în nuvela „Carmen" de Prosper Mérimée.* În: TEXT – CO(N)TEXT – MULTICULTURALITATE. Materialele Colocviului Internațional de Științe ale Limbajului „Eugeniu Coșeriu" (CISL), ediția a XIV-ea. Chișinău: CEP USM, 2018, p. 500-504. ISBN 978-9975-142-05-2;
14. GHEORGHIȚĂ, A. *Simbolul cromatic ca obiect de studiu în teoria literaturii.* În: LIMBĂ, CREATIVITATE, CULTURĂ – STRUCTURI DE REZISTENȚĂ ALE FIINȚEI UMANE. Materialele Colocviului Internațional de Științe ale Limbajului „Eugeniu Coșeriu" (CISL), Chișinău: CEP USM, 2021, p. 330-334. ISBN 978-9975-158-66-4;
15. GHEORGHIȚĂ, A. *Unele aspecte ale istoricului utilizării simbolurilor cromatice în textele literare.* În: NOI TENDINȚE ÎN PREDAREA LIMBAJELOR DE SPECIALITATE ÎN CONTEXTUL RACORDĂRII ÎNVĂȚĂMÂNTULUI LA CERINȚELE PIEȚEI MUNCII. Materialele Conferinței Internaționale online In memoriam Tamara Matei, Chișinău: Print-Caro, 2021, p. 189-194. ISBN 978-9975-56-893-7; disponibil online: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/p-189-194.pdf;
16. GHEORGHIȚĂ, A. *Valorizarea simbolismului cromatic în literatura specializată.* În: NOI TENDINȚE ÎN PREDAREA LIMBAJELOR DE SPECIALITATE ÎN CONTEXTUL RACORDĂRII ÎNVĂȚĂMÂNTULUI LA CERINȚELE PIEȚEI MUNCII. Materialele Conferinței Științifice Internaționale hibrid, Chișinău: EdUSM, 2023, p. 207-212. ISBN 978-9975-62-568-5.

**în lucrările conferinţelor ştiinţifice naţionale cu participare internaţională**

17. GHEORGHIȚĂ, A. *Cromatica negrului la cumpăna dintre necunoscut și malefic. O lectură polifuncțională a lui M. Pastoureau.* În: EPOCA MARILOR DESCHIDERI: ROLUL LIMBILOR ȘI AL LITERATURILOR ÎN SOCIETATEA PLURALISTĂ. Materialele COLOCVIULUI CU PARTICIPARE INTERNAŢIONALĂ prilejuit de jubileul de 50 de ani ai Facultăţii de Limbi şi Literaturi Străine a Universităţii de Stat din Moldova. Chişinău: CEP USM, 2015, p. 176-179. ISBN 978-9975-71-647-5;
18. GHEORGHIȚĂ, A. *Impactul psihoemoțional și artistic al simbolului cromatic.* În: NOI TENDINȚE ÎN PREDAREA LIMBAJELOR DE SPECIALITATE ÎN CONTEXTUL

RACORDĂRII ÎNVĂȚĂMÂNTULUI LA CERINȚELE PIEȚEI MUNCII. Materialele Conferinței Naționale cu participare internațională online, Chişinău: CEP USM, 2022, p. 106-113. ISBN 978-9975-159-83-8; disponibil online: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/106-113_16.pdf.

**în lucrările conferinţelor ştiinţifice naţionale**

19. GHEORGHIȚĂ, A. *Cercetarea multiaspectuală a cromaticii în literatura de specialitate contemporană.* În: 50 DE ANI LA USM: SERGIU PAVLICENCO. Materialele Conferinței Științifice Naționale, Chișinău, USM, 2024, p. 191-197. ISBN 978-9975-62-668-2.