THE ROMANIAN SYMBOLIST PRINT

Cosmina Andreea Roșu
PhD. student, University of Pitești

Abstract: Romanian Symbolism is not a simple alternative to the French one, it doesn't deny the previous achievement, but it assimilates it and it continues it. The Romanian Symbolism puts its mark through the urban receiving nature, through the filters of civilization, stylized, refined and symmetrical. Consequently / accordingly the romantic eminescian framework is replaced with parks and gardens which have fountains and peacocks, the lime and waterlilies flowers with roses and lilies, the cornets and doinas with guitars, mandolin, harps and organs. The solitude consumes in peripheral fairs in the form of modern neuroses and neurasthenia.

Keywords: symbolism, literature, symbol, synaesthesia, fragrance, olfactory.

În privința ideii de desprindere literară de modelul eminescian și de reorganizare a unei noi poziții în estetica literară, Dimitrie Anghel se dovedește lucid și explicit în studiul *Ieri și Astăzi* (semnat A. Mirea în *Cumpăna*, 1909, p. 3). În *Prinosul unui iconoclast*[1] surprinde ceea ce a admirat la M. Eminescu, dar declară și faptul că l-a urât pe acesta pentru personalitatea impozantă care devenise și care împietrise formele pe care alți poeți nu le puteau sfărâma și părea că el epuizase imaginile și formulările originale nemailăsând nimic pentru următorii poeți. În această idee i se alătură N. Davidescu, lansând astfel ideea că simbolismul presupune o reacție împotriva formulei eminesciene, așa cum, se respingeau clișeele sămănătoriste și naturalismul, dovedind o mentalitate deschisă moral spre înnoire.

Reacția antinaturalistă este susținută și de Al. Macedonski într-un mod intransigent față de atitudinea de frondă a lui Dimitrie Anghel care își exprimă public reținerile și ironiile față de arta oficială a vremii și față de premiile academice care o susțin în momentul respingerii piesei sale. Și D. Anghel susținea că opera simboliștilor se adresează numai inițiaților, și că doar aceștia pot percepe corect poezia sentimentală *savantă*.

În privința corespondențelor, D. Anghel este inițiat încă din tinerețe de către cercetătorul ieșean E. Gruber care a prezentat, în 1893, la Londra, o comunicare despre audiția colorată, în cadrul Congresului internațional de psihologie experimentală. Dimitrie Anghel realizează faptul că parfumurile (utilizate permanent în textele sale poetice) sunt senzații care stimulează în mod deosebit valențele emoționale.

Când simboliștii descoperă „frumusețea fizică a cuvintelor" surprinsă de Remy de Hourmont și vor să dovedească o conștiință estetică formalistă, iar D. Anghel o parafrazează în *Imn*: „Împărecheri ciudate de slove...o, cuvinte!/ Ce farmec se deșteaptă când vă rostește gura.../ De n-ați fi fost voi oare, atunci cu ce veșminte/ S-ar fi-mbrăcat pe lume și dragostea și ura?" (F: 30). Se remarcă *Reveria* într-o notă personală, inedită: „Cântai un cântec straniu din țările de nord,/ O melodie blândă și limpede ca gheața;/ Și eu visam pe gânduri ce dulce-ar fi fost viața/

[1] D. Anghel, *Poezii și proză*, ESPLA, București, 1957, ediție îngrijită de M. Dragomirescu, p. 314-315

Să am cu tine-o casă pe-o margine de fiord." (F: 42) – inspirată din predilecția spre vis și reverie eminesciană căreia îi atribuie subtilizări proprii și o funcție predominant psihologică.

Olfactivul provoacă simțurile generând îmbătarea chiar și sub imaginea iubitei percepută olfactiv, „să te presimt ca pe-un parfum" (*Ex-Voto,* F: 58) producând cu adevărat corespondențe. Prin parfumul florilor lansează o invitație la reverie, seducția, deși pare să se apropie de manierism în încercarea sa de a descifra mesajul fiecărei flori din grădină. Printr-o intuiție inegalabilă D. Anghel oferă sensul corespondențelor olfactive realizând asociații de ordin pur sentimental.

Este încadrat de Lucia Bote Marino în simbolismul „elementar, plan"[2] având un limbaj clar al florilor care reprezintă embleme simple pentru amintire, melancolie, puritate. Proustianismul lui D. Anghel se face remarcat cu ușurință în *Paharul fermecat* (F: 48). Fiind unul dintre pionierii simbolismului, autorul are influențe parnasiene, romantice și clasice. Anghel utilizează simbolul „mai mult ca pretext, accidental, pentru reliefarea unor sentimente ale dragostei de viață, de natură"[3] reușind, prin versul său, să se comunice cititorului fără dificultăți.

Critica literară îl încadrează ca simbolist „datorită modului în care percepe impresiile din afară, contopirii eului cu esențele lumii transfigurate în simbolul florilor, al parfumurilor lor, dovedind o sensibilitate rafinată. Elegiac și pur în unele din poeziile sale, stările emoționale sunt sugerate și declanșate de senzațiile olfactive"[4] precum în textul *În grădină*.

Al. Macedonski este temerar în a oferi o definiție a simbolului în 1882: „Numele modului de a exprima prin imagini, spre a da naștere cu ajutorul lor ideii"[5] combătând aspru ideea lansată înainte de 1900 de către Ov. Densusianu, și anume, că „simbolism = simbol". Definiția este însă vagă, imprecisă; în 1903 adaugă, referitor la pictură: „simboluri ale ideii, alfabetul cu ajutorul căruia lucrurile neînsuflețite prind grai"[6], însă toți erau reținuți, nici Moréas și nici Ghil nu ofereau vreo clarificare în privința definiției.

Urmărind paralelismul realizat de Moritz putem observa că acesta inovează introducând ideea că, în privința imitației în artă, nu putem acuza opera, ci artistul. Încearcă astfel o separare a esteticii de etică și a frumosului de util, renunțând la definirea frumosului prin plăcerea pe care acesta o provoacă. Esența frumosului constă în desăvârșirea sa, frumosul neavând nevoie de nicio justificare și fiind sinonim parțial cu „totalitate", iar poezia descrie frumosul pe care îl surprinde cu ajutorul cuvintelor asemenea desenului din arta figurativă. Însă, toate trăsăturile unei opere de artă „se concentrează într-o singură noțiune, căreia romanticii îi vor da apoi numele de «simbol»"[7] pe care Moritz îl utilizează ca „semn arbitrar" și desemnează contrariul simbolului prin alegorie.

După Schelling, infinitul reprezentat într-o formă finită este frumusețea, iar frumosul nu este altceva decât o reprezentare simbolică a infinitului. Goethe și Humboldt subliniază caracteristicile comune simbolului și alegoriei parafrazându-l pe Kant: reprezentări sau hipotopoze, menționând că accentul cade pe deosebiri. În acest sens „alegoria este caracterizată mai pe scurt: ea este, pe de o parte, arbitrară, probabil în sensul de nemotivată; pe de alta, ea are un sens finit, desemnat exhaustiv. Despre simbol nu se poate spune că este motivat, dar se poate deduce acest lucru din opoziția cu alegoria. (...) În simbol există o simultaneitate între procesul

[2] L. Bote Marino, *Simbolismul românesc*, Ed. pentru Literatură, București, 1966, p. 311
[3] I. Mihuț, *Simbolism, modernism, avangardism. Îndrumări metodice*, EDP, București, 1976, p. 35
[4] Ibidem
[5] Apud L. Bote Marino, *op. cit., ed. cit.,* p. 124
[6] Ibidem
[7] Tz Todorov, *Teorii ale simbolului*, Ed. Univers, București, 1983, p. 232

de producție și rezultatul său: senul nu există decât în momentul ivirii sale”[8]. În 1822 Humboldt va folosi aceeași opoziție, însă va schimba termenii – nu mai este vorba de simbol și alegorie, ci de artă și limbaj. Arta aduce fuzionarea dintre sensibil și inteligibil, iar limbajul le separă, „arta este naturală, în vreme ce limbajul este arbitrar”[9].

Tz. Todorov consideră că simbolul *este,* în timp ce alegoria *semnifică*, simbolul face să fuzioneze semnificantul și semnificatul, iar alegoria îi separă.

Într-o operă inovatoare, „Interpretarea viselor”, S. Freud se află în încercarea de a descrie formele oricăruui proces simbolic, nu numai ale unui simbolism inconștient. În descrierile sale se află uneori în sfera descrierilor retorice, acesta considerând că „visul vorbește în tropi”[10] și subliniind diferența dintre sensul propriu și sensul transpus în tropi. Freud, ca și Aristotel „înțeleg prin «asemănare» orice echivalență simbolică, căci «metaphora» include la Aristotel și sinecdocile și metaforele, iar transpunerea lui Freud, asemănarea, dar și «acordul» și «contactul». (...) Procesului simetric și invers al simbolizării, Freud îi dă numele general de «interpretare».”[11]. Sigmund Freud este inovator în ceea ce privește interpretarea distingând două tehnici: cea simbolică și cea asociativă. El folosește termenul *simbol* în opoziție cu accepția romanticilor.

Pentru Sf. Augustin, simbolul „nu-i decât un mijloc deosebit pentru același lucru pe care-l spun semnele. (...) Noi suntem gata astăzi să afirmăm heterologia: modurile de semnificare sunt multiple și nu pot fi reduse unul la celălalt; deosebirea dintre ele nu dă niciun drept de a formula judecăți de valoare: fiecare poate fi, cum spunea A. W. Schlegel, un exemplu în felul său”[12].

Având la bază numeroasele idei ale vremii despre simbol, dar și despre alegorie – cu care acesta s-a confundat la un moment dat –, L. Bote Marino conchide: „Alegoria are nevoie de o interpretare, de o etichetă explicativă pentru a fi înțeleasă; simbolul, dimpotrivă, se bizuie pe sugerarea stării psihologice respective. Alegoria este, de fapt, un act de convenție; simbolul, un act de «corespondență» obiectivă, spontan perceptibilă, între imagine și emoția pe care o exprimă”, rezultând că „«ideea», ca atare, este în realitate secundară în simbolism. Importantă cu adevărat rămâne numai modalitatea de exprimare și sugestie”[13].

Proprietatea simbolului pe care se bazează întreaga sa capacitate de sugestie este reprezentată de asociația prin contiguitate a două imagini simultan identice și distincte; a două planuri, imaginea sensibilă și conținutul exprimat ce acționează întotdeauna asupra stării psihologice și a capacității de percepție a individului, a orizontului de așteptare creat de simbol, în sinestezii. Modul concret de realizare și exprimare a ideii, particularitățile și nuanțele specifice acesteia pot defini simbolismul și nu ideea în sine, termen supraevaluat: „Ideea devine artă, poezie, simbol, prin imagini sensibile”[14]. Iar simbolismul nu se reduce la utilizarea simbolurilor care nu pot reprezenta un specific riguros al poeziei simboliste, procedeele simboliste presupun mai mult decât folosirea simbolului: corespondențele, muzicalitatea, tehnica sugestiei, ș.a..

Procedee precum simbolul și alegoria sunt tradiționale, și „se confundă cu însăși originea artei”[15]. Simbolul „devine o comparație în care unul din termeni este numai sugerat, printr-o tehnică a «corespondențelor»”[16] având la bază spontaneitatea.

[8] Idem, p. 299
[9] Idem, p. 300
[10] Idem, p. 377
[11] Idem, p. 377-378
[12] Idem, p. 424-425
[13] L. Bote Marino, *op. cit., ed. cit.,* p. 126
[14] Idem, p. 127
[15] Ibidem

Cu o lămurire pertinentă asupra simbolului vine Ștefan Petică: „Ceea ce caracterizează tehnica poetică a simbolului e izolarea senzațiilor și darea lor printr-un echivalent de imagine. Pe când la clasici modul cum e dată senzația e adecvat cu senzația, pe când la romantici senzația e hiperbolizată, la simboliști ea e dată printr-un echivalent, care e determinat și el, prin modul de a se impresiona al artistului. De aici impresionismul ca procedeu tehnic, așa de celebru în pictură”[17].

Simbolul devine o condiție de existență a poeziei, fiind nuanțat de către fiecare scriitor în parte. Simboliștii utilizează un limbaj al semnificațiilor încorporate în simboluri, versul nu mai exprimă ideea conținută, ci o sugerează.

Simboliștii francezi se diferențiau între ei prin procedeele formale pe care le utilizau. Mallarmé crea un vers ermetic, enigmatic, cu efecte sonore și armonii imitative; Rimbaud dădea culoare vocalelor; R. Ghil evoca un instrument prin fiecare consoană creând o „orchestră” cu întreg ansamblul literelor; Verhaeren cultiva un vers dinamic ancorat adânc în social; G. Kahn – un vers liber; Maeterlinck – un vers straniu și întunecat, mistic; Rollinat era macabru și morbid; Rodenbach cânta burgul nordic ploios și cețos, în timp ce Verlaine se dovedește a fi adeptul primatului muzicii în poezie. Asemenea procedee poetice se resimt și în literatura română prin primii poeți simboliști.

Simbolismul românesc este un fenomen eterogen, dar nu poate fi considerat o imitație a celui occidental, ci o atitudine literară originală. La noi, simbolismul nu se caracterizează printr-o ruptură, ci se înscrie într-un circuit al continuității valorilor. Este denumit, de unii critici, „neoromantism”, un teren al corespondențelor intime stabilite între eul poetic și lumea exterioară. Se remarcă prin constituirea unui lirism al noilor experiențe precum muzicalitatea remarcabilă, încărcătura polisemică a limbajului, pluriinterpretarea mijlocită de sugestie, imprecisul și vagul unor stări, sentimente, dar și jocul nuanțelor în locul culorilor compacte.

Pe fondul unor reprimări sângeroase ale marilor răscoale țărănești din 1907, simbolismul cultivă o varietate de tendințe și nuanțe care își găsesc legitimitatea în temperamentul și în structura psihică a poeților vremii. În cercul simboliștilor figurează mulți scriitori foarte diferiți ca structură.

Simbolismul românesc înregistrează un moment al experiențelor care este reprezentat de activitatea lui Al. Macedonski la revista *Literatorul* în 1880. Macedonski susține că poetul nu este decât un instrument al senzațiilor primite de la natură pe care le transmite în formulări inedite. Poezia îi apare ca o reversare a sentimentului accentuând astfel latura romantică a poeziilor sale din ciclul *Nopților*. Prin unele motive și prin perfecțiunea formei poetul poate fi considerat și parnasian chiar dacă apar teme și motive simboliste cultivând corespondențele, sugestia, simbolul și tehnica refrenului. În articolul *Arta versurilor* din 1890 el relevă faptul că poezia este o muzică interioară, care este altceva decât muzicalitatea prozodică. Ideea este reluată în articolul *Poezia viitorului* din 1892 în care se afirmă că poezia este muzică și imagine și presupune sugestia, o concepție nouă vizând înnoirile lirismului românesc.

Definind instrumentalismul, Al. Macedonski consideră că sunetele joacă în instrumentalism rolul imaginii din simbolism. Introduce ideea de sinestezie, poezia este egală cu spontaneitatea și este considerată, în primul rând, formă și muzică. Originea poeziei se află în misterul universal, se construiește după o logică proprie având o mare capacitate de sugestie, în ea primând emoția artistică. Poetul a deschis astfel orizontul liricii românești prin noi motive

[16] Idem, p. 133

[17] Apud L. Bote Marino, *op. cit., ed. cit.*, p. 131 (Șt. Petică, p. 370)

poetice, forme și specii noi de poezie: „El este fără îndoială, precursorul simbolismului românesc”[18]. El încuraja „tot ceea ce era nou, chiar dacă era bizar, având meritul de a împământeni simbolismul în țara noastră”[19], experiențele inedite. Prin combinații de sunete și imagini încearcă forme onomatopeice prin repetiții, exerciții instrumentaliste („Un an, – dând d-ani, leag-an d-an”), fiind o inspirație pentru moderniști. Poezia sa se caracterizează printr-o puternică afirmare printr-o puternică negare. Luna reprezintă simbolul regenerării în natură, florile devin culori (într-o paletă cromatică florală, cerurile, zorile, amurgul sunt roze) care se asociază aspirațiilor sale sătre ideal.

Este promotorul ideii simboliste conștient de riscurile alunecării către imitație și extravaganță, într-un modernism disimulat și condamnând preluarea neadaptată, nepersonalizată a principiilor noii teorii a poeziei. Este, alături de discipolii săi, împotriva ideii de decadentism a simbolismului, deoarece, printr-o abordare neștiințifică a acestei mișcări literare s-au exprimat mulți detractori afectați de tot ceea ce ei considerau a fi decadent, opunând rezistență din motive de antagonism literar personal.

Prin scrierile sale se consideră că viciază atmosfera estetică a vremii, ostilitatea perpetuându-se încă de la Titu Maiorescu prin junimiști. Aceleași idei sunt susținute mai târziu și de Duiliu Zamfirescu și publicate în *Flacăra* deoarece se abăteau, în concepția sa estetică, de la esența frumosului clasic. Estetic, i se opune însuși I. L. Caragiale.

Susține simbolismul prin studiile sale critice pornind de la conferința *Mișcarea literară în cei din urmă ani* din 1878. Prin intermediul acesteia declară o opoziție lirismului confesional de inspirație eminesciană.

Dezamăgit din cauza lipsei de apreciere în țară, Al. Macedonski își încearcă norocul în vederea cuceririi gloriei pariziene prin eforturi mari și repetate publicând volume în limba franceză: *Bronzes* (1897) și *Le calvaire de feu* (1906) și colaborând la numeroase reviste și ziare franceze (chiar și la *La Wallonie* – 1886 – unul dintre primele susținătoare ale simbolismului european situat la Liège). Este un mare admirator al muzicii lui Wagner ca și Ion Minulescu ce vede ochii iubitei de culoarea „wagnerianelor motive”; ei își înscriu wagnerismul în izvoarele simbolismului cu ajutorul exegezei lui Ov. Densusianu.

Literatorul introduce publicului român noile coordonate ale lirismului, dovedind o mare receptiviate la mișcările literare pariziene. Aici, Al. Macedonski susține necesitatea inovației literare. Într-unul dintre articole răspândește ideea unei literaturi scrise exclusiv pentru „elite” cerând „închiderea templului pentru profani”[20] delimitând astfel artiștii de mulțime. Cel care încearcă o conciliere și o apropiere a acestor două categorii este Ov. Densusianu prin inițiativa sa de a culturaliza și a educa estetic masele, promovând, totuși, ideea de „artă pentru artă” (arta superioară, înaltă).

Odată cu ideile sale publicate în 1880 în lucrarea *Despre logica poeziei*, Macedonski pare teoreticianul absurdului: „Logica poeziei este nelogică față de proză, și tot ce nu e logic, fiind absurd, logica poeziei este prin urmare însuși absurdul” (p. 84) insistând asupra faptului că logica poeziei nu este identică cu logica prozei, a gândirii discursive.

Adept al instrumentalismului și al wagnerismului, poetul variază în concepții repudiind, la un moment dat, ideile sale de debut. Inițial reticent în privința corespondențelor, apoi convertit la teoriile lui René Ghil, Macedonski dovedește un deosebit spirit sinestezic în epopeea

[18] I. Mihuț, op.cit. ed. cit., p. 15
[19] Ibidem
[20] L. Bote Marino, *op. cit., ed. cit.,* p. 118

Thalassa. Experimentând corespondența dintre arte, autorul folosește imaginea artistică – semn al limbajului poetic, iar convertibilitatea simțurilor este experimentată poetic. Astfel, fuziunea artelor conferă întoarcerea la unitatea primordială și la profunzimea ființei umane prin sinteză.

Imaginea poetică este alcătuită din semne: strălucire cromatică și muzică asociate cu parfumurile încântătoare ale florilor, ale grădinii, dezvăluind astfel unitatea universului care a devenit țintă a cunoașterii poetice. Potrivit teoriilor lui Gustave Kahn, versul „symfonic" este, la Macedonski, „însuși prototipul unității poetice perfecte, suprema măiestrie în arta versului, a cărei carieră viitoare o prevede cu remarcabilă intuiție"[21].

Datorită preocupărilor sale instrumentaliste este catalogat de L. Bote Marino adevăratul promotor al corespondențelor încadrat în simbolismul *doctrinar* și părintele involuntar al formalismului românesc considerând că sunetele au, în simbolism, același rol ca al imaginilor și anticipează teoriile foneticianului Maurice Grammot prin observația că anumite sunete închise sau grave (vocalele *î, u, ă,* respectiv *a* și *o*) provoacă cititorului senzații triste și întunecate, solemne.

Însă Al. Macedonski nu se dovedește constant și întotdeauna revine asupra considerațiilor sale, atât teoretice, cât și practice – ca teme predilecte – în textele sale poetice. Dualitatea simbolismului, orientat către trecut, dar și către viitor, dezechilibrează.

Evaziunea se va realiza la acesta nu numai în imanent, ci și în transcendent, sub aspect idealist. Îmbinarea vizualului exotic și a olfactivului debutează cu primele sugestii în cenaclul său. Vitalismul îi provoacă poetului ideea că parfumul crinului se poate dovedi a fi un antidot al morții („În crini e beția cea rară", în *Rondelul crinilor*). La acest poet „inhalarea parfumurilor devine prelungire imaterială a vieții"[22].

Preocuparea lui Al. Macedonski de sinestezie și audiție colorată pare a avea o implicație cu sensuri oculte. Poetul lărgește sfera imaginarului poetic românesc prin atingerea unui lirism esențializat, dens în nuanțe și sugestii.

Revoltat, poetul creează „o întreagă poezie a geniului damnat, condamnat să trăiască în mijlocul burgheziei, «tâmpite», să scrie și să moară neînțeles"[23]. Funcția terapeutică a naturii vindecătoare de nevroze acționează paradoxal prin exagerarea ostentativă a vitalității și eliminarea barierelor de orice fel – „Trebuie să observăm că, dacă Macedonski e un poet fără dor și îi substituie acestuia frenezia trăirii, nu toate deschiderile universului liricii sale în spații exotice pot fi raportate la problematica evaziunii."[24]. Poetul este experimentatorul înnoirilor sub forma simbolismului instrumentalist, a sugestiilor muzicale și a libertății prozodice: „Romantic ca structură, clasic, parnasian și apoi simbolist în expresie, Macedonski este deschizătorul noii direcții de dezvoltare a poeziei române, «poezia română», cu toate atributele pe care le implică aceasta"[25].

Direcția pseudosimbolistă este reprezentată de articolele lui Ovid Densusianu în paginile revistei *Viața nouă* în care afirmă necesitatea unei poezii citadine, a unei poezii adresate celor inițiați combătând epigonismul eminescian și sămănătorismul. Este considerat, alături de N. Davidescu, doctrinar, teoretician al mișcării simboliste.

Un simbolism exterior este reprezentat de Ion Minulescu la care apare în formă, dar nu și în ceea ce privește viziunea și sensibilitatea. Poezia sa este grandilocventă, retorică, apar tehnici

[21] Idem, p. 168
[22] Idem, p. 255
[23] Idem, p. 298
[24] M. Beșteliu, *Al. Macedonski și complexul modernității*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1984, p. 85
[25] I. Mihuț, op.cit. ed. cit., p. 23

simboliste: spațiile exotice, numărul fatidic (3), evadarea prin motivul depărtărilor și al plecărilor, utilizarea neologismelor cantabile și a numelor proprii exotice.

Despre decadentismul său scrie Gh. Savul definindu-l ca o „idealizare a sentimentelor patologice și din punct de vedere artistic, întrebuințarea unor mijloace nereușite din punct de vedere social larg”[26], având un raționalism exagerat, lipsit de originalitate. Este, totuși publicat în paginile *Sămănătorului* în 1907: *Celei care trece, Romanța celor trei galere, Romanța zilelor de ieri*, după plecarea lui Nicolae Iorga.

În revista *Viața literară și artistică* publică sub pseudonimul Ion Nirvan, realizează necrologul lui Jean Lorrain (1906) tradus de D. Karnabatt în *Secolul XX* (1901), fără ca vehementul Ilarie Chendi să îi cunoască adevărata identitate. Publică, în 1906, după revenirea din Paris, în *Viața literară* poezia *Celei care minte* cu titlul *Cântec antic – după un manuscris de Pompei*. Deși refractar, Ilarie Chendi susține debutul sau la *Viața literară*. În 1908 publică *Romanțe pentru mai târziu* care se reeditează în anul următor și care conține o notiță explicativă cu scopul de a familiariza publicul cu noile noțiuni poetice ale simbolismului.

Există o anumită emfază a inovației într-o atitudine bombastică în poezia sa susținând teoria lui Eugen Lovinescu despre mutația valorilor estetice. Poetul creează, prin rezonanțele sale, poezia cântată înscriind muzicalitatea melodică printre preocupările sale: „Dar Minulescu proceda de fapt prin stimulare. Poezia sa era scrisă în versuri regulate, apoi transcrisă după criterii ritmice și sonore studiate în vederea declamării, și trucul se simte imediat, urmărind rimele. În principiu, poetul urmărea «o armonie ritmică ce era o năzuință să reproducă mișcările sufletești cele mai gingașe». În realitate, efectele predominante sunt de ordinul sonorității verbale și al inflexiunilor frazei recitate”[27]. Poetul asociază cuvintele în funcție de valoarea lor sugestivă prin varietatea numelor exotice, rare sau fastuoase, prin abundența neologismelor de efect, afășând cu ostentație preocuparea pentru estetică. La el singurătatea este o atitudine literară situată la polul opus față de cea a lui G. Bacovia, iar soluțiile care i se oferă singurătății nu sunt satisfăcătoare.

Predomină călătoria spre destinații exotice de către care poetul este chemat cu dor, nostalgic; uneori, procesiunile întreprinse sunt macabre (precum în *Pelerinii morții*). Autorul se definește astfel ca un poet al mării prin excelență. Plecarea enigmatică spre o destinație necunoscută care tulbură și fascinează este însoțită de emotivitatea discretă.

Iubirea este „mai curând expresia unui hedonism erotic foarte viu” care „sare repede peste pragul preliminariilor și al subtilităților poetizate. Dar prin această predispoziție, intrând în poezia de senzualitate pură, sfera simbolistă este net depășită”[28]. Caducitatea iubirii este des ilustrată („Și-ai să mă uiți...” în *Trei lacrimi reci de călătoare*).

Una dintre tehnicile care l-au consacrat este încercarea de a scoate cât mai multe sensuri și de a stabili cât mai multe asociații posibile dintr-o imagine-cheie. Poetul așază în textele sale metafore-definiții, promovează sugestia cu un important coeficient muzical în textele sale care par orchestrate, romanțate prin „transcripția inefabilului muzical, ca senzație interioară”[29].

Deși poezia sa fusese respinsă cu brutalitate în 1913, poetul contribuie la dezvoltarea formală a curentului simbolist prin vocabularul poetic regenerat în sens fastuos, exotic,

[26] L. Bote Marino, *op. cit., ed. cit.,* p. 43
[27] Idem, p. 163
[28] Idem, p. 235
[29] Idem, p. 324

neologistic, dar și prin suplețea ritmică, fiind încadrat de Lucia Bote Marino în simbolismul *ostentativ*.

Ion Minulescu este considerat de către Eugen Lovinescu exponentul mișcării simboliste, fiind fastuos și exotic, cultivând un vers incantatoriu, muzical și ritmic, tonalitate emfatică și grandilocventă; plin de vervă și vitalitate, citadin, profesând un estetism rafinat. El este „un umorist sentimental, pendulând între cântecul de lume modernizat și fanfaronadă, între comic și ingenuitate, oferind o «expresie muzicală a melancoliei»”[30]. În lirica românească aduce primul, într-un mod original, nostalgia peisajelor exotice, a orizonturilor și depărtărilor pline de farmec, fascinante.

În simbolismul autentic bacovian tematica poeziei simboliste românești exprimă o atitudine de inaderență la o lume prozaică, mercantilă. Poetul simbolist nu-și strigă revolta, ci recurge la o poză de damnat ce suportă cu dispreț, cu ură, cu resemnare mândră dubla opresiune a banului și a rangului, a înstrăinării de lume și de sine. Aglomerația marilor orașe sau imitarea orașelor de provincie fac posibilă apariția motivului însingurării. Despre orașul mic ce osifică spiritele au scris Al. Macedonski, Ion Minulescu, Traian Demetrescu și G. Bacovia. În provincia bacoviană se moare lent, prin sufocare (poezia *Pastel*). Însingurarea și spleenul sunt motive generate de orizontul închis al orașului, în timp ce la Dimitrie Anghel singurătatea este îmbogățită cu melancolia tăcerii, cu gesturi nehotărâte, cu triste apăsătoare. În aceste orașe căderea ploii agravează deprimarea, asfixia morală determinând apariția neurasteniei.

Poeții simboliști vor să evadeze din mediile închise, apăsătoare, aflate în descompunere. Apare astfel o categorie tematică ce reunește obsesia plecărilor, peisajele exotice, motivul călătoriei – la Macedonski orizontul arab, la Bacovia Mediterana.

Simbolismul aduce în poezie o serie de instrumente muzicale realizând corespondențe cu anumite stări emoționale: vioara, violina exprimă emoții grave, clavirul tristețea și sentimentul iubirii, caterinca evocă medii sărace, fluierul este funebru.

La G. Bacovia muzica este stridentă și irită, la Ion Minulescu se tânguie în romanțe.

Poetul consideră că poezia simbolistă este o artă a vremii, o etapă și se aliniază în evoluția literaturii. Uneori, ideea iubirii se amestecă la Bacovia cu ideea morții.

G. Bacovia este, în genere, un depresiv și un simbolist tipic în poezie pentru care există o preocupare serioasă pentru o simbolistică a culorilor. Peisajul bacovian conține frecvent elemente de contrast cromatic, alb-negru, trădând predilecția pentru negru, domină culorile violet, roșu, galben, gri ce intră în corespondență cu anumite stări sufletești. G. Bacovia valorifică nuanțele deoarece acestea permit depășirea stadiului descriptiv al poeziei, permit subiectivizarea peisajului și o disoluție a eului poetic. Abstractizarea decorului este cultivată nu pentru arhitectura formelor, ci pentru senzațiile pe care le întreține.

La Bacovia motivele florale nu numai că nu reușesc să destrame starea depresivă, dar o și amplifică. Florile preferate sunt cele intens colorate și parfumate: rozele, crinii, violetele. Efluviile acestora sunt neputiincioase în fața suflului desscompunerii universale, cele dintâi victime ale declinului fiind florile. Mirosul și culoarea lor nu evocă paradisul, ci infernul terestru, floarea devenind simbolul extincției (parcul stă „devastat, fatal,/ Mâncat de cancer și ftizie” în *În parc*). Toate aceste imagini atestă tirania forțelor crepusculare.

În simbolismul românesc apar schimbări de senzații sau o identitate de emoție, de stări de spirit de tipul exaltărilor sau reveriilor. Simbolul cromatic, asemenea celui muzical, absoarbe în așa măsură dispoziția sufletească, încât orice explicație devine inutilă. Culoarea contribuie la

[30] I. Mihuț, op.cit. ed. cit., p. 24

constituirea atmosferei demarcând un peisaj interior; culorile detașate de sursa lor delimitează o lume apăsătoare, închisă, fără perspective. Muzicalitatea se desfășoară nu după cadențe precise, ci după cele ale ritmicii surde interioare. Versul se desfășoară uneori larg și apoi se repliază în sine, se creează uneori armonie blândă, alteori disonanță. Universul, înainte de a se înfățișa coloristic, e plin de sonorități și de armonii („muzica sonoriza orice atom" în *Largo*).

Monotonia bacoviană provine din permanența morții înainte de a fi efectul acelorași procedee artistice, poetul exprimându-și neliniștea față de neantul care subminează existența. La G. Bacovia moartea este o realitate absolută, goală de orice transcendență ca și de orice speranță într-o supraviețuire ideală. Spiritul piere odată cu trupul, iubiții nu au nicio șansă de supraviețuire în duh; universul este rece, indiferent; luna – ca și la Eminescu, „albă, moartă" – nu adăpostește pe nimeni, realizându-se o descriere a existenței cu luciditate. Fascinația morții este combătută prin ironie, autoironie sensibile la grotescul și vanitatea ceremonialului ca și la caracterul livresc al imaginii.

Ca simbolist, Bacovia este un poet al crizei conștiinței moderne într-o lume intrată în declin. Regăsim în poezia sa temele liricii decadente, spleenul, dezgustul față de viața care pornește din intuiția neantului care domină nu numai natura, ci și eul, sentimentul trecerii monotone neutre a timpului care egalează clipele fiind un timp al eșecului. Neantul abolește atât aspirațiile înalte, cât și elementarele cristalizări ale vieții inclusiv pasiunea și instinctul, cultul senzațiilor, singurul instrument adecvat acestei lumi aflate sub semnul perisabilului și al eterogenului.

Din cauza anumitor carențe sau a apăsării morale care încep să-i domine, apare la poeții simboliști maladivul sufletesc, uneori sub forma convalescenței sau a bolii lente care macină – ftizia la Bacovia – nevroza pe care o preia de la Baudelaire. Aceasta presupune alterarea sensibilității și a conștiinței, presupune forme ușoare precum morbidezza la Dimitrie Anghel (în *În grădină*), enigmatică sau gravă și răvășitoare a spiritului la Șt. Petică, până la forma putrefacției morale – obsesia morții ca descompunere – la G. Bacovia (în *Lacustră*), dar și sugestii macabre la Al. Stamatiad.

O interpretare psihologică a cestei teme, nevroza, este propusă de L. Bote Marino care îl integrează pe Bacovia în simbolismul *hieratic*: „Întreaga temă, a cărei inactualitate este evidentă, trebuie înțeleasă în primul rând ca un document psihologic și în același timp al unei dialectici obscure, dar reale, care scindează simbolismul românesc, în totalitate"[31]. Ceea ce în simbolismul românesc este o simplă dispoziție depresivă înscrisă în rama unui pastel, la Bacovia este o atitudine fundamentală. Croncănitul corbilor și fâlfâirea sinistră a aripilor se asociază ideii de doliu al naturii și al ființei. Poetul potențează latura decorativă într-o adevărată gravură a dezolării în care apar ca note afective doar regretele și o „pasăre cu glas amar" (în *Decor*). Această nedeterminare proiectează sugestia într-un peisaj universal valabil. Descrierea lui Bacovia, chiar dacă este doar schițată, are o densitate, o pondere de mineral sugerând apăsarea sufletească.

Poetul reușește, în textele sale poetice, o suprapunere a temelor, atât în cuprinsul aceluiași volum, cât și în aceeași poezie. Promovând un lexic relativ restrâns, dar cu valori semantice pregnante, încărcate de semnificații, cu putere sugestivă și exprimare eliptică, poetul utilizează metafore cu o mare capacitate asociativă, emoțională și construcția paratactică. Acesta are mijloace și procedee artistice, dar și o tehnică deosebite care slujesc unor cauze certe definind

[31] Idem, p. 254

expresia unei conștiințe tragice având accente protestatare. Prin sensurile generalizatoare ale liricii sale este un cântăreț autohton, original, care își creează calea spre universalitate.

În ultimă analiză, poezia lui G. Bacovia constituie „expresia cea mai tipică, cea mai autentică a izolării, a solitudinii, a unei existențe zbuciumate, neintegrate universului ambiant”[32], într-o societate burgheză care a devenit neîncăpătoare.

Curentul modern luptă pentru inovarea liricii având o atitudine zgomotoasă cu declarații aparent revoluționare în domeniul artei, cu dorința de înnoire cu orice preț, cu articole-manifest și declarații-program, uneori, ostentative. Modernismul manifestă o atitudine ostilă acceptării dogmelor, a rigorilor clasicizante în artă și de afirmare a tendințelor novatoare care ajung, arareori, până la anularea substanței acesteia.

Tudor Vianu și Edgar Papu au împărțit simbolismul românesc în categorii diferite. Tudor Vianu a realizat o delimitare după provincii – cu moldoveni meditativi și interiorizați, munteni expansivi și exuberanți și ardeleni mai combativi având un pronunțat caracter etic. Edgar Papu a realizat două categorii ce au ca elemente comune muzica și elementele sugestive: prima are o muzicalitate exuberantă, răsunătoare (Al. Macedonski, I. Minulescu), cea de-a doua se remarcă prin sumbru, cenușiu, funebru (precum Traian Demetrescu și George Bacovia).

Sub egida simbolismului îi întâlnim pe Al. Stamatiad, un sentimental uneori pasionat, alteori elegiac; pe Iuliu Cezar Săvescu ce realizează o conturare plastică, vizuală a unui peisaj dezolant sub pecetea sugestiei, cu simboluri stranii.

Ștefan Petică este un dezolat într-o poezie muzicală și melancolică, dar diafană și picturală, cu influențe romantice, rafinată, fragilă, de o senzualitate maladivă.

Dumitru Iacobescu este un reprezentant tipic al curentului simbolist, are o atitudine poetică dezarmantă în fața existenței umane, cu viziuni stranii în care misterele și umbrele morții, fantasticul și bizarul se întrepătrund. Acesta promovează un vers halucinant, depresiv, al durerii și al resemnării.

Radu Teculescu dovedește o rară sensibilitate, însă este sceptic, având aspirații retezate de burghezie, cerșind la porțile visului. El explorează tărâmuri exotice și fascinante, pline de mister și de reveriile unui vagabondaj imaginar.

Traian Demetrescu are elemente ce se vor regăsi mai târziu la Bacovia, iar Emil Isac promovează o paletă policromă de simboluri protestatare în evocarea contrastelor dintre bogați și săraci.

La Ion Pillat se remarcă fuziunea modernismului cu tradiția, acesta fiind „un poet al toamnei românești”[33]. Prima etapă a creației pillatiene se încadrează în caracteristicile simbolismului și stă sub semnul influenței lecturilor diverse din epoca studiilor la Paris după cum însuși precizează în *Mărturisiri literare*: „versurile mele din tinerețe nu au fost rodul pârguit al sufletului și al pământului autohton, ci fructul silit al creierului și al bibliotecilor străine”[34]. Este, totuși, considerată etapa parnasian-simbolistă, o perioadă de transplantare livrescă și aport străin.

Despre Ion Pillat, Al. Cistelecan[35] afirma așa-numita teologie vegetală ca dimensiune specială a poeziei sale. Pillat pune bazele unei solidarități existențiale cu întreaga vegetație de care poetul se simte legat prin sânge, ceea ce îl plasează, însă, în tradiționalism.

[32] Idem, p. 33

[33] I. Mihuț, *op.cit., ed. cit.,* p. 36

[34] I. Pillat, *Mărturisiri literare*, Ed. Minerva, București, 1971, p. 353

[35] Al. Cistelecan, *Celălalt Pillat*, Ed. Fund. Cult. Române, București, 2000, p. 233

În fiecare dintre etapele poeziei sale poetul a supralicitat formulele specifice, făcându-le să funcționeze în gol, de aceea se poate vorbi despre o scriitură afectată de manierism.

Este astfel evident că simbolismul românesc nu este o simplă variantă a celui francez, nu neagă creația anterioară, ci o asimilează și o continuă. Își pune amprenta prin receptarea naturii urban, prin filtrele civilizației, stilizat, rafinat, simetric. În consecință, cadrul romantic eminescian este înlocuit la Dimitrie Anghel, ca și la Ștefan Petică, cu parcuri și grădini urbane care au havuzuri și păuni; florile de tei și de nuferi cu roze și crini, buciumele și doinele cu chitare, mandoline, harpe, orgi și claviruri, solitudinea se desfășoară în târguri periferice; spleen-ul, misterul și necunoscutul zbuciumul interior se regăsesc sub forma nevrozelor moderne, a neurasteniilor. Simbolismul românesc este unul care „înflorește în plină epocă modernă și el e străbătut de ecourile ei... (...) această deschidere a simbolismului românesc spre viața nouă face ca estetismul simbolist să treacă pe neobservate în modernism. Modernismul care e, pretutindeni, negația simbolismului (după ce l-a asumat), îl continuă, la noi, fără ruptură. Orice istorie a poeziei românești începe, așadar, cu simbolismul”[36] și, „indiferent de materialul ei obiectiv, poezia română modernă se naște din simbolism”[37].

[36] N. Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, EPL, București, 1968, p. 18-19
[37] Idem, p. 65