

**SIMBOLISMUL RUS ȘI SIMBOLISMUL EUROPEAN.  
CONFLUENȚE ȘI DIFERENȚE**

**Aura HAPENCIUC**

Simbolismul rus are privilegiul de a se plasa în avangarda numeroaselor mișcări ce s-au succedat în același spațiu, fapt ce-i conferă un profil special. Putem afirma că simbolismul rus, cel mai important după simbolismul francez, a fost o mișcare culturală sincronă cu cea occidentală, dar puternic individualizată. Spre deosebire de cel european, de sorginte franceză, simbolismul rus are și alte resorturi. Fără să se mulțumească cu propulsarea unei noi formule poetice, simbolismul rus a lansat și o nouă viziune estetică asupra lumii, afirmându-se în toate genurile artei.

Compararea școlilor simboliste europene ne conduce la identificarea unor corespondențe, în special între simbolistii răsăriteni și cei nordici, la care tragismul era sporit de problemele noi care se ridicau în fața conștiințelor artistice. Scriitori ca Al. Blok și A. Belii în Rusia, J. Kasprowicz în Polonia, G. Fröding în Suedia, W.B. Yeats în Irlanda ilustrează aceste afirmații. Ceea ce-i apropie pe marii poeți răsăriteni, Al. Blok, A. Belii, T. Micinski, G. Bacovia, J. Kasprowicz, O. Brězina și Ady Endre, de exemplu, este dimensiunea metafizică a neliniștii lor în fața realității istorice. Strigătul prin care se definește expresionismul își are originea, se pare, în simbolismul răsăritean.

În sfârșit, să mai punctăm un alt element care particularizează curentul rus și care are în vedere premisele apariției. Spre deosebire de simbolismul rus, cel francez a apărut ca o reacție la poezia prea retorică a romanticilor, la impersonalitatea rece a poezilor parnasieni. Școala care a publicat culegerea de poezii intitulată *Parnasul contemporan* obișnuia să se considere „obiectivă”, „impersonală”, pentru că era preocupată exclusiv de formă. Reprezentanții ei scriau o poezie mai mult pentru ochi și urechi decât pentru inimă, prilej pentru simbolismul european de a opune parnasienilor dorința de a reintegra în poezie sensibilitatea, visul, ideea, recurgând la simbol, dar cu ferma convingere că versul trebuie să sugereze ideea, nu s-o exprime. Astfel s-a întemeiat noua paradigmă a poeziei moderne.

În ceea ce privește simbolismul rus, critica de specialitate semnalează legăturile acestuia cu poezia începutului de secol al XIX-lea, prin V. Jukovski și, mai târziu, prin A. Fet. Totuși, noua mișcare din Rusia ia cunoștință de propria existență în anul 1893, când apare eseul programatic al lui D. Merejkovski, *Despre cauzele decăderii și despre noile curente în literatura rusă contemporană*, urmat de albumul antologic scos de V. Briusov, *Simbolistii ruși* (1894). Promotorii renașterii filosofico-religioase ruse din

deceniul următor, V. Soloviov, N. Berdiaev, V. Rozanov, își vor găsi, și ei, puncte comune cu noul curent. Influența lui V. Soloviov, în special, îi face pe „tinerii simbolisti” să capete trăsături care să-i deosebească de francezi: notele mistice religioase și slavofilismul cu reminiscențe din autohtonismul lui F. Dostoievski.

Elementele comune care apar între simbolismul rus și cel vestic nu se explică prin împrumut de la francezi, ci prin manifestarea, ca și în romantism, a unei sensibilități universale, prin circulația de motive care țin de această sensibilitate. Inițiativa de a apropia cele două școli pornește din Rusia, pentru ca, mai târziu, Estul să devină un spațiu în care occidentalii să caute să se regăsească. E suficient să amintim doar rolul revistelor: „Mir iskusstva” (Lumea artei, 1899-1904), „Vesî” (Balanța, 1904-1909), la care colaborau, printre alții, Giovanni Papini și René Ghil, „Zolotoe runo” (Lâna de aur, 1906-1909), sau impactul pe care l-au avut asupra operei lui R.M. Rilke călătoriile în Rusia, care îl îndreaptă spre o viziune evanghelică asupra lumii. Simbolismul deschide drumul curentelor care depășesc granițele naționalului, astfel că, în mod firesc, artiști din cele două părți ale Europei încep un schimb cultural fervent.

Misiunea generației simboliste, așa cum o înțelege ea, în primul rând, este de a rezolva criza limbajului poetic. Arta devine în această perioadă o problemă aproape exclusiv de limbaj, un limbaj universal, obținut nu ca rezultat al unei operații logice, ci prin investigarea arheului. În acest context, sintaxa este liberă și neomogenă. Concretizarea discursului simbolist, în special în forme lirice, se explică și prin cultul pe care îl aveau pentru cuvânt, în egală măsură, simbolistii din Vestul și din Estul Europei: St. Mallarmé, A. Rimbaud, St. George, V. Ivanov, A. Belii. Ideea privitoare la forța creatoare a cuvântului poetic a fost dezbătută pe larg de către simbolistii ruși, în concepția cărora artistul cuvântului apare ca un nou demiurg. Belii subliniază că în cuvânt este dată creația primară, primul act al creației fiind denumirea lucrurilor. În viziunea lui Belii, haosul este o lume „fără cuvinte și fără sens”, de care omul se apără „înarmat cu scutul cuvântului”<sup>1</sup>. Pentru V. Ivanov cuvântul este un simbol în care se realizează sinteza principiilor generalului și particularului.

Aceleași preocupări pentru definirea cuvântului poetic îl au și simbolistii occidentali. Ch. Baudelaire cunoștea doctrinele „iluminațiilor francezi” și ale lui E.A. Poe, inspirate din aceleași surse, potrivit cărora cuvântul își are originea în unitatea primordială cosmică; prin rostirea sa, are loc contactul magic al vorbitorului cu această origine. Autorul *Florilor răului* va scrie despre esențialitatea cuvântului următoarele: „Cuvântul conține un ce sfânt care ne interzice să facem din el un joc al hazardului. A mâinii artistice o limbă înseamnă a exercita un fel de magie evocatoare”<sup>2</sup>. Magia despre care vorbește scriitorul francez se manifestă în *Les Fleurs de Mal* prin acumulări insolite de rime, asonanțe, succesiuni de vocale care dirijează sensul. Despre aceeași magie, numită „alchimie a cuvântului”, scrie A. Rimbaud, care vede în actul poetic o corespondență cu operația magică care, prin intermediul unei substanțe misterioase, vrea

<sup>1</sup> Andrei Belii, *Магия слов*, în *Символизм как миропонимание*, Moscova, 1994, p.135.

<sup>2</sup> Ch. Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1976, p. 1035.

să transforme metalele inferioare în aur. Prin această operație, de fiecare dată se nasc formații sonore care, la o lectură cu voce tare, arată maniera în care sunt valorificate sunetele.

În eseu *Magie*, St. Mallarmé numește poetul „vrăjitor de litere”. A face poezie înseamnă, pentru teoreticianul simbolismului francez, a reinnoi actul originar de creație a limbii prin surprinderea neexprimabilului. Cuvântul poetic intră în disonanță cu normalitatea și aceasta se întâmplă nu numai la nivel fonetic, dar și sintactic. Unul dintre meritele lui Mallarmé este acela că a reinnoit sintaxa poetică, evitând punctuația sau ambiguizând părțile de propoziție, aspect care va deveni atribut al liricii moderne. Considerațiile asupra sintaxei poetice îi apropie pe cei mai importanți teoreticieni ai simbolismului din cele două culturi, Belii și Mallarmé. Belii „va folosi sintaxa operei în mod liber și va alătura în ea forme și arte diferite: poezia și pictura, poezia și muzica, poezia și știința, poezia și proza”<sup>1</sup>, semnificative pentru această libertate a sintaxei fiind mai ales cele patru *Simfonii*. Dacă la Blok se păstrează scheletul sintaxei clasice, la Belii lucrurile stau diferit:

1. И вот началось... углубилось... возникло... точно это были гаммы из неведомого мира, неизвестно откуда возникавшие, замиравшие.

2. Точно *это* было само по себе, а трудившие и водившие смычками сами по себе...”<sup>2</sup>

(1. Porni...se adânci...izbucni...game dintr-o lume necunoscută, nu se știe de unde pornite, de unde izvorâte.

2. S-ar fi zis că ea, muzica, trăia independent, iar cei care cântau la trompetă sau plimbau arcușul pe coarde erau de capul lor...)

A. Belii, *Simfonia a doua, dramatică*, trad. Tatiana Nicolescu

Spre deosebire de francezi, simbolistii ruși mizează, în construcția textului poetic, pe silabă și pe emistih. Mallarmé restituie cuvântul fondului său originar prin procedee antisintactice: fragmentarea sintaxei, discontinuitate interioară a unei vorbiri la limita imposibilului, depotențarea verbului, intensificarea și izolarea substantivelor. Planurile se întrepățund, iar funcția de coerență sintactică este transferată planului sonor :

Neant această spună, vers  
Virgin vestind doar cupa plină;  
Așa, sirene în lumină  
Se-afundă, multe-n salt invers.

St. Mallarmé, *Salut*, trad. Alexandru Philipptide

<sup>1</sup> Livia Cotorcea, *Avangarda rusă*, Editura Universității „Al.I. Cuza”. Iași, 2005, p. 15.

<sup>2</sup> Andrei Belii, *Сочинения*, Moscova, 1990, p. 303.

Pentru P. Valéry, care a continuat ideile lui Mallarmé, poezia înseamnă a pătrunde în straturile originare ale limbajului din care s-au desprins cândva și din care se pot desprinde mereu formule de magie și de incantație. Pentru a realiza poezia, crede Valéry, trebuie să se încerce combinații șocante între zone de semnificație și efecte sonore variate, realizând astfel acea expresie unică, necesară, ce echivalează cu o formulă matematică.

„Poezia se vrea unicul loc de întâlnire a absolutului cu limbajul”, scrie Hugo Friedrich în *Structura liricii moderne*, cu referire specială la lirica de la începutul secolului al XX-lea<sup>1</sup>. Poezia simbolistă demonstrează acest lucru din plin, pentru că ea a clătinat edificiul solid al convenției poetice tradiționale, experimentând plină de îndrăzneală în planul creației și reflectând, poate mai mult decât a făcut-o romantismul, asupra naturii ei. În mod corespunzător s-au intensificat preocupările privind limbajul artistic, îndeosebi limbajul muzicii, deoarece doar acesta, „având concomitent o funcție expresivă și ontologică, putea să-și creeze propria realitate, să dea transparență acelui univers de semnificații și de semne, existent dincolo de spațiul empiric”<sup>2</sup>.

Fascinația pe care muzica a exercitat-o asupra poezilor a ocupat un loc esențial în definirea curentului simbolist de către Paul Valéry și Paul Verlaine la francezi, V. Ivanov și A. Belfi la ruși, S. Przybyszewski la polonezi, G. D'Annunzio la italieni sau de Al. Macedonski la români. Accentuând ideea unității dintre poezie și muzică, simbolistii vizau, prin „cuvântul muzical”, verbul cu o deschidere dublă, spre cosmos și spre straturile cele mai profunde ale eului. Trebuie remarcate diferențele de înțelegere dintre antichitate, romantism și simbolism în privința muzicalității. Dacă în antichitate poezia era cântată, în romantism muzica era subînțeleasă, tehnica muzicală fiind cultivată la nivel mai profund, întrucât limbii îi revenea un rol mai important. Prin comparație cu romantismul, unde profunzimea e conferită de continuumul cosmic, filosofic, simbolismul mută muzicalitatea la suprafața textului, făcând din ea un atribut obligatoriu al poeticului.

Verlaine ridică muzicalitatea la rang de categorie esențială a poeticului. În cunoscuta lui *Art poétique*, accentul cade pe afirmarea primordialității idealului muzical, în cazul acesta fiind vizată o muzicalitate fără spectaculozitate exterioară, construită pe interioritate și sugestie. „Imprecizia” este efectul acestei preferințe, efect obținut prin: asimetrie, culori șterse, contururi estompate. Simbolismul conturează o estetică a clar-obscurului, unde sugestia ia locul descrierii. Punând accent tot pe muzicalitate, V. Ivanov detașează ca aspect esențial al acesteia magia ritmicității, „mijlocitoare între lumea esenței divine și om”<sup>3</sup>. S. Przybyszewski vorbește despre valoarea transcendentă a muzicii, iar G. D'Annunzio își intitulează articolul program al decadentismului *Manifest la patru mâini*. Muzicalitatea este pentru scriitorul italian principiu fundamental prin care se realizează esența poeziei.

<sup>1</sup> Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969, p. 100.

<sup>2</sup> Zina Molcuț, *Studiu introductiv*, în *Simbolismul european*, Editura Albatros, București, 1983, p. 4.

<sup>3</sup> Viaceslav Ivanov, *Борозды и между*, Moscova, 1916, p. 131.

Creația artistică a simboलिștiilor europeni ilustrează principiile expuse de teoreticienii lor. Astfel, lirica lui Al. Blok este o adevărată magie. Totuși muzica profundă a versului blokian nu umbrește și nu domină sensul. Poezia lui D'Annunzio dă impresia de simfonism, de sobrietate arborescentă. Rubén Dario acordă atenție principiului difluentizării la nivelul reprezentării instrumentelor muzicale, în special al „cosmicului flaut”. La Mallarmé muzicalitate nu înseamnă doar eufonia limbajului. Ea este, potrivit lui Hugo Friedrich, „o vibrație și a conținuturilor intelectuale ale poeziei și a tensiunilor sale abstracte, perceptibilă mai degrabă pentru urechea interioară decât pentru cea exterioară”<sup>1</sup>.

În plan teoretic, simboलिștiile polemizează cu mitul progresului, întorcându-se la antichitate, la lumea ideilor pure. La simboलिștiile ruși se mai adaugă conștientizarea faptului că progresul tehnic distruge rădăcinile iraționale din care izvorăște creația mitică, acolo fiind depozitată cunoașterea superioară, pierdută. În concepția lui V. Ivanov, poetul este singurul care poate evoca simboluri uitate, el devenind astfel „organul inconștient al memoriei poporului”<sup>2</sup>. O noutate adusă de simboलिștiile ruși este legată de ideea genezei comune a simbolului și a mitului. În *Culorile sfinte* din 1911, A. Belii subliniază că simbolul este „realizarea mitului în limbă”<sup>3</sup>. Reflectând asupra relației dintre mit și literatură, același teoretician își exprimă opinia că forța literaturii ruse rezidă tocmai în faptul că ea își trage seva din rădăcinile iraționale ale creației populare.

Dacă ne gândim la modalitățile de mitologizare sau resemantizare a vechilor mituri, constatăm că prea puțin putem face o apropiere între școala simbolistă franceză și cea rusă. Dacă la Valéry cuvântul devenea un mijloc de a descifra mitul, la A. Rimbaud mitul e degradat prin asocierea cu lucruri ordinare, iar lumea antică e invadată de grotesc, ca în sonetul *Vénus Anadyomène*, în care Afrodita apare din spuma mării, înfățișată cu un trup gras de femeie ce iese dintr-o cadă de tablă verde. Astfel de viziuni apropiate simbolismului francez târziu de avangardă.

Altfel stau lucrurile la belgieni, la care respiritualizarea poeziei pornește de la valorificarea unui puternic fond mitic și legendar în semnificația lui religioasă. M. Maeterlinck, G. Rodenbach, Mockel se întâlnesc cu simboलिștiile ruși în aplecarea lor către mistic. Poezia lui W.B. Yeats este și ea nutrită de legende și miturile irlandeze, dar și de teozofie. Poetul englez actualizează simbolistica și mitologia celtă, cu personaje ca Oisín viteazul, Férgus, Blánid, Mac Nessa, Cúchulain, fenieni, druzi, personaje surprinse într-un cadru natural având atributele originarului.

Întoarcerea *in illo tempore* presupune utilizarea unui limbaj încărcat și el de semantica arhaicului. Pentru a realiza această sugestie de limbaj special, din afara

---

<sup>1</sup> Friedrich, *op.cit.*, p. 143.

<sup>2</sup> Viaceslav Ivanov, *Поэт и чернь в По звездам*, Статьи и афоризмы, Petersburg, 1909, p. 40, *apud* Virgil Șoptoreanu, *Filosofia mitului în literatura rusă*, Editura Universității din București, 1997, p. 20.

<sup>3</sup> A. Belii, *Священные цвета*, în *Символизм как миропонимание*, Moscova, 1994, p. 203.

timpului, rusul V. Ivanov, de exemplu, alătură cuvinte din limbile de cult, sunete și ritmuri uitate ale poeziei populare ruse:

В румяна ль, мушки и дендизм,  
В поддевку ль нашего покроя,  
Певец и сверстник Антиноя,  
Ты рядишь свой анахронизм.

(Un fante rumen, ce dendysm!  
Podiovsca-o poartă arian  
Cu Antinou contemporan.  
Paradă și anacronism.

Viaceslav Ivanov, *Anacronismul*; traducerea ne aparține

Propensiunea spre misticism a simboलिștiilor ruși este legată de mistica patriei și de mistica neamului, adică de original, primordial, ca temelie a unei permanențe în fulguranța istoriei. Spre deosebire de simbolismul francez, de exemplu, care are deja vocația cosmopolită, simbolismul rus se simte purtătorul unor idealuri naționale în virtutea cărora Rusiei îi revine un rol mesianic. Legătura cu pământul natal este prezentă în întreaga literatură rusă și a inspirat simboलिștiilor din a doua generație interesul pentru problemele specificului social și istorice. Tema Rusiei devine astfel izvor de meditație filosofică și problemă a creației artistice pentru simboलिști ruși, care se individualizează prin valorificarea tradițiilor naționale, prin importanța acordată resemantizării specificității sub semnul unui neo-romantism.

E o notă generală a simbolismului preluarea opoziției romantice față de nedreptatea socială, ostilitate vizibilă și la precursorii simbolismului francez: A. Rimbaud, Villiers de l'Isle-Adam. „Decadenții” francezi, în special Rimbaud și Verlaine, erau în conflict declarat cu întreaga societate. De aceea numeroase vor fi poeziile în care ei își exprimă protestul împotriva unei orânduiri aflate în „lungă agonie”, cum scrie Rimbaud.

Tematica citadină, specifică simbolismului, se pliază pe tema mai veche a singurătății omului în cosmos. Ea are tradiție în literatura rusă, pe linia lui N. Nekrasov. Pe V. Briusov, maniera de abordare a temei îl apropie de simboलिști occidentali. La simboलिști francezi, este cunoscută în special contribuția lui E. Verhaeren în tratarea temei. Ch. Baudelaire cântă „regnul absolut al artificialului”, în care „masele cubice de piatră ale orașelor” apar ca „peisaje anorganice ale spiritului pur”<sup>1</sup>. Poemul *Vis parizian* de Ch. Baudelaire descrie un oraș al visului cu formații cubice, o concretizare a

---

<sup>1</sup> Friedrich, *op.cit.*, p. 40.

constructivismului. El amintește mai târziile figuri geometrice ale Petersburgului din romanul lui Belii, unde tema capătă o aură deosebită care explică impersonalul din roman.

În poeziile *Ville, Villes* de Rimbaud sunt prezentate orașe ale fanteziei. Nici la Baudelaire, nici la Rimbaud imaginea orașului nu ține doar de vis sau de fantezie. „Orașul tentacular” este o realitate pe care o reprezenta Parisul în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în care realul și irealul se întâlnesc, în care ordinea spațială se inversează. O percepție asemănătoare ne sugerează poezia citadină a lui Blok, în care orașul este sublim și îngrozitor, în același timp. În special, capitala nordică devine tărâmul tragediei sufletului solitar, care își simte solitudinea în mulțime. Personajele care formează demonologia lui Blok întruchipează caracterul malefic al spațiului citadin, pe care-l proiectează într-o mitologia a răului. Ca și la Verhaeren, răul marelui oraș este un rău social, nu numai metafizic.

La simboiștii occidentali natura este receptată ca peisaj urban, trecut prin „filtrele” civilizației, în care totul este stilizat, rafinat, cunoaște simetria. Peisajul romantic este înlocuit, în creația lor, cu parcuri și cu grădini orășenești, iar singurătății de tip romantic îi este preferată solitudinea din târguri periferice, în timp ce *spleen*-ul, misterul, zbuciumul sufletesc, suferințele sunt înlocuite cu nevrozele moderne, cu neurasteniile.

Componenta definitivă a esteticii simboliste o constituie reînnoirea surselor lirice prin investigarea zonei sufletești dedublate. Simboiștii ruși îndreptățesc celebra formulă rimbaldiană privind ființa poetului: „Eu este altul”. Sciziunea interioară a eului poetic se adâncește lent și ireversibil. La Rimbaud, impulsul poetic se declanșează prin automutilare, eul se abandonează și, copleșit de inspirație divină, devine planetar, se transformă în înger și mag. El își poate pune toate măștile și se poate extinde peste toate modurile de existență. De aceea, motivul măștii este unul dintre motivele centrale ale simbolismului. Poetul simbolist recunoaște astfel o parte ascunsă din propriul eu, asemenea unei umbre sau unui anti-eu. Motivul dedublării, venit și pe linie dostoievskiană, trimite și la psihologia abisală pusă în evidență de C. Jung, pentru care masca desemnează comportamentul omului orientat către exterior.

Bufoneria, teatralitatea, ca manifestări pitorești ori tragicomice ale lumii sunt caracteristice și simboiștilor ruși, îndeosebi lui Blok, autorul unui întreg ciclu de poezii, *Măști de zăpadă*. În comparație cu simbolismul francez, unde, în realizarea acestui motiv, persistă discursivitatea, ironia, artificialul, la ruși predomină elementul magic și mistic, dar nu lipsește nici sarcasmul amar. „Chipul demonic” al eului blokian e construit ca reacție polemică la titanismul romantic și vizează, mai curând, un plan al derizoriului. Cu toate acestea, se păstrează din masca titanismului elemente cu care se construiește grotescul simbolist. Eul liric simbolist diferă de cel romantic, distanțare care se vede în poeziile lui Blok pe tema demonismului. Este o recodificare a motivului tipic simbolist în linia Baudelaire și a râului roșu a lui L. Andreev.

Afirmația că simbolismul rus se îndepărtează de modelul francez se susține și prin constatarea că primul are mai multe puncte comune cu romantismul. Tematica

femeii și a feminității realizează un context textual și de semnificație în care afirmația de mai sus se verifică. Feminitatea are două ipostaze antitetice la simbolistii francezi: fecioara și prostituata, cu atributele esențiale – puritatea și desfrânarea. Reprezentarea poetică sub semnul contrastului dezvăluie mai ales erotismul feminin. În poeziile lui Blok, Fecioara și Preafrumoasa Doamnă prostituată converg ca apariție și semnificație. Imaginea fecioarei este subînțeleasă la Belfi și în motivul iubirii dintre bărbat și femeie și în iubirea pentru pământ. Aceste paradoxuri vin în continuarea tradiției dostoievskiene, unde prostituatele simbolizează idealul de sfințenie.

Generalizând cele mai importante elemente care țin de retorica simbolistă, Rodica Zafiu a stabilit o scară pe care a așezat următoarele categorii: simbolul ca mijloc de comunicare și cunoaștere (teoria corespondențelor), metafora sinestezică, tehnica sugestiei care produce ambiguitatea, retorica temporalității și efemerului, monotonia și efectul obsesiv, artificialitatea estetizantă, discursivitatea, ironia și intertextualitatea. Aceste elemente de bază sunt tehnici fără de care este greu de descifrat poezia simbolistă, plină de ambiguități.

Simbolul ține de un limbaj universal. Simbolistii ruși folosesc, de preferință, „simboluri-hieroglifice” prin care și în vecinătatea cărora cuvinte și imagini poetice reacesc la valoarea lor magică originară. La Mallarmé limbajul simbolic e autarhic pentru că simbolurile nu provin dintr-un patrimoniu comun. Simbolul este un semn bazat pe o relație de analogie. De aici teoria corespondențelor între realitatea materială și cea spirituală, care a rămas legată de celebrul sonet al lui Baudelaire, *Correspondențe*, devenit o emblemă a simbolismului. Foarte aproape de simbol stă imaginea sinestezică, cu aceeași valoare de cunoaștere, de acces către esențe, către unitatea misterioasă a lumii. Doar prin muzică și muzicalitate asociate culorii, susține teoreticianul simbolismului rus, Belfi, poetul poate crea cititorului starea de spirit dorită. Cel mai bine ilustrează funcțiile poetice ale sinesteziei *Simfoniile* acestuia care consună cu dramele lirice ale lui R. Wagner, construite pe o sinteză estetică între muzică, poezie și arta plastică.

Sugestia este una dintre principalele contribuții simboliste la dezvoltarea liricii moderne. Suprarealitatea care nu poate fi numită e evocată prin simboluri, aluzii, ambiguități, elipse, prin care sunt trezite corespondențele. Vagul are avantajul de a crea asociații, de a permite lecturi multiple ale textului. O modalitate de reprezentare a vagului este utilizarea unor elemente vizuale difuze: umbră, fum, ceață. Poeții simbolisti Yeats, Blok, D. Anghel aproape șterg contururile materiei, reduc realitatea la efecte de umbră și lumină, asemenea pictorilor impresioniști. Verlaine recomandă, în *Art poétique*, un text de bază al simbolismului, vagul, indecisul, versul impar, fluid, muzicalitatea, nuanța, „cântecul gri”, refuzul elocvenței. D'Annunzio asociază cu umbra ideea lipsei de substanțialitate a vieții. Asociindu-se cu ceața, umbra trimite la tragismul condiției umane, ca la Mallarmé în *Igitur*, unde umbra dobândește consistența și funcțiile unui mit, fiind simbol al modelului perfect.

Așa cum am mai subliniat, figurile obsesiei și artificialitatea, ca elemente de retorică simbolistă, se întâlnesc la simbolistii occidentali, dar nu sunt definatorii pentru



spațiul slav, cu excepția ciclurile de poezii *Carmen* și *Masca de zăpadă* ale lui Blok, unde artificialitatea își găsește expresia. În schimb, tehnica palimpsestului, întâlnită și la postmoderniști, îi apropie pe simboliztii din culturi diferite. Blok conexează textul propriu cu alte texte de proveniență simbolistă sau biblică, printr-un procedeu numit sintaxa oglinzii. Titlul poeziei *Decembre* de G. Bacovia nu este ales întâmplător, el anunță un intertext cu decembrie din poemul *Corbul* de Edgar Poe, dar și cu calendarele evului mediu, unde luna a treisprezecea mai este numită și „decembrie al Corbului”, semnificând luna fără roade.

Forma predilectă simbolismului a fost poezia, dar modelul liricii simboliste s-a manifestat, într-o măsură mai mare sau mai mică, și în proză, în teatru, muzică și pictură. Proza de la cumpăna veacurilor contopește trăsături ale mai multor curente și grupări literare: realism, romantism, modernism, existențialism. Renegați de toate și revendicați de toate aceste curente, prozatorii simboliztii au redat esența transformărilor epocii frământate în care au trăit. Pe de altă parte, transformarea romanului după principiile esteticii simboliste n-a dat rezultatele scontate de fiecare dată pentru că majoritatea creațiilor simboliste în proză au năzuit să se apropie de poezie prin lirism și prin preocuparea lor pentru forma bazată pe contrapunct. Reușite ale acestei forme sunt proza *Divagations* a lui Mallarmé și romanul *Petersburg* al lui Belfi. Modalitățile de structurare modernă a textului sunt derivate din estetica simbolistă. Cu toate acestea, reformarea discursului în roman va fi realizată de scriitori ca J. Joyce care au meritul de a regândi poetic structurile romanești. În acest sens, în romanul *Ulysses*, scriitorul însuși mărturisește că a plecat de la sugestii primite din romanul simbolistului Edouard Dujardin, în romanul ezoteric *Veghea lui Finnegan*, tehnicile de sugestie parvenindu-i din *Un Coup de dés Finnegan Wake* al lui Mallarmé.

Teatrul simbolist european s-a făcut cunoscut în special prin belgianul Maurice Maeterlinck, creatorul dramei simboliste, specie apropiată de liric, mizând pe punerea în scenă a abstracțiilor, pe crearea unei atmosfere magice. Ca și dramaturgul belgian, creatorii teatrului simbolist rus, Blok și Ivanov, neglijează acțiunea și caracterele personajelor, utilizează principiile sugestiei și ale ambiguității. Ține de estetica simbolistă și valorificarea folclorului și a mitului atât la Maeterlinck, cât și în tragediile *Tantal* și *Prometeu* ale lui Ivanov sau în piesele lui Blok, *Teatrul de măscărici*, *Ramses*, *Cântecul destinului*. Ceea ce apropie însă mai decis simbolismul dramatic din Estul și Vestul Europei ține de inovațiile în domeniul artei spectacolului, datorate în speță lui Meyerhold care a pus în scenă un număr impresionant de piese simboliste, reliefându-le tocmai specificul simbolist.

Prima concluzie ce se desprinde din cele spuse mai sus este că simbolismul a fost mai întâi o mișcare literară, apoi artistică, care a reunit un număr mare de scriitori și artiști din întreaga lume, în baza unui program estetic bine conturat, făcând primul pas de sincronizare a artei mondiale. A doua idee ține de autohtonizarea simbolismului într-o serie de țări, un caz aparte constituindu-l cultura rusă, care, în cadrul acestui curent, paradoxal, a dat nume ce se sustrag oricărei tentative de încadrare într-o școală literară, pentru că adevărata artă trece dincolo de gusturi și de mentalități. În al treilea rând,

pretutindeni, esența novatoare a simbolismului a dus la adevărate mutații de valori și la inaugurarea decisivă a unei noi vârste a artei.

### **Bibliografie**

- Belii, Andrei, *Символизм как миропонимание*, Moscova, 1994  
Blok, Aleksandr, *Собрание сочинений в восьми томах*, Государственное Издательство художественной литературы, Moscova-Leningrad, 1960  
Friedrich, Hugo, *Structura liricii moderne*, Editura Univers, București, 1998  
Ivanov, Viaceslav, *О новейших теоретических исканиях в области художественного слова*, în *Собранные сочинения*, Bruxelles, 1974  
Nicolescu, Tatiana, Piskunov, Vladimir, *La hotar de veacuri*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981  
Raymond, Marcel, *De la Baudelaire la suprarealism*, Editura Univers, București, 1970  
*Simbolismul european*, studiu introductiv, antologie, comentarii, note și bibliografie de Zina Molcuț, Editura Albatros, București, 1983  
Vlas, Vladimir, *Rolul simbolismului european și al bacovianismului în modernizarea poeziei române din Basarabia*, Teză de doctor filologie, Universitatea de Stat din Moldova, Facultatea de Litere, Cișinău, 2005

### **Русский символизм и европейский символизм. Сходства и различия**

Настоящая статья представляет обзор русского и европейского символизма. Сравнение европейской и русской эстетических моделей символизма полезно, потому что познаётся на конкретном материале суть разнообразных социокультурных кодов, порождающих различные способы отражения действительности. Методология рассмотрения многоаспектных и системных литературных явлений предполагает поиск доминантных схем, сближающих не только сходные, но и разнообразные явления.

Идея, к которой приходит в заключении автор имеет в виду то обстоятельство, что существуют определённые принципы, объединяющие этих писателей, и что европейские символисты стали предтечами модернистских и постмодернистских экспериментов, обратившись к проблемам мифа и символа в искусстве, суггестии, игры звука и смысла и т.д.