

MARIA LUNGU-CLIVINSCHI  
Drd., Universitatea „Al. I. Cuza” Iași

### *Modele parnasiene în lirica belgiană*

Înfiriparea mișcării parnasiene belgiene amintește de înflinirile și consolidarea „Frăției Prerafaelite” engleze și chiar de „Gruparea” akmeiștilor ruși. Ca și tinerii poeți și artiști din modestele reuniuni literare amintite, un grup de studenți belgieni, cunoscând doctrina Parnasului în amfiteatrele Universității din Louvain, adună pe la 1878 în jurul lor poeți și studenți sensibili la receptarea noilor idei literare. Printre ei se numără Emile Verhaeren, Georges Rodenbach, Albert Giraud și Ivan Gilkin. În articolele din revista lor studențească *La Semaine des Etudiants*, ei își manifestă simpatia față de Victor Hugo, Baudelaire și *Parnas*. Pe de altă parte, revista *Le type*, animată de Maurice Warlomont (cu pseudonimul Max Waller), polemizează pe linia parnasiană cu amintita revistă studențească. Din această „bătălie literară” ia naștere *La Jeune Belgique*<sup>1</sup> (fondată în decembrie 1881 de Albert Bawens, apoi preluată de Max Waller), revistă la care colaborează numeroși scriitori *fin de siècle* și care va fi direcționată de Max Waller pînă la sfîrșitul vieții acestuia. Fără o tradiție literară bine stabilită, dar și fără bariere de comunicare, tînăra generație de poeți belgieni pledează pentru o deschidere către noile concepte estetice venite dinspre Paris. Simpli, dar și cutezători, regrupați în jurul revistei *La Jeune Belgique*, așa cum era *La Jeune France* (*Le Petit cénacle* al lui Gautier, pe la 1830), tinerii poeți belgieni se remarcă prin deviza: „Să fim noi înșine” («Soyons nous»). Deviza lor marchează și debutul aderării la cultul „artei pentru artă” al lui Gautier, împotrivirea față de orice doctrină impusă, autonomia esteticului. Astfel, cu o doctrină clară (cultul pentru frumos; libertate în artă, chiar și față de modele; aspirația către claritatea și autenticitatea expresiei; cizelarea riguroasă a versului; apolitism deliberat), preluată de la confracții parnasieni francezi, *Tînăra Belgie* pășește ferm către descoperirile frumosului în poezie. La grupul de studenți amintiți aderă și poeții Eckhoud, Maubel, Destrée, Van Lerberghe, dar și pictorii Vogeils, Ensor, Khnopf, Minne, Meunier. Ca și poezia lui Théophile Gautier, versurile lui Verhaeren și Maeterlinck vădesc afinități cu estetica flamandă și cea franceză, opera lui Rops – cu arta flamandă. Gruparea colaborează cu „parnasienii de debut”, Verlaine, Mallarmé și Viellé-Griffin. Cei trei din urmă reprezentau accesul nemijlocit la „cheile” esteticii Parnasului. Difuzările fervente ale concepțiilor estetice parnasiene veneau dinspre Max Waller, Albert Giraud și Ivan Gilkin.

Max Waller (1860-1889), animatorul generației literare *Tînăra Belgie*, nu doar asigură coeziunea doctrinară; el însuși studiază atent opera lui Gautier și preia elemente, motive de la înaintașul său, apoi le transfigurează într-o poezie proaspătă. La prima vedere, versul lui Waller strălucește și lasă să se întrevadă în același timp ironia dulce-amară specifică poeziei lui Gautier. În acest sens, opera *La Flûte à Siebel* (1887) este remarcabilă.

---

<sup>1</sup> Revista își încetează publicarea la 23 decembrie 1897.

Tot în această ordine de idei, semnalăm rolul primordial al revistelor în difuzarea și receptarea unui fenomen literar și artistic. Ca și în Franța sfârșitului de secol XIX, în Belgia „roiau” reviste mai mult sau mai puțin efemere. *La Jeune Belgique* reușește să se impună, nu fără scindări. Generația literară a Tinerei Belgii va proceda tot așa cum s-a manifestat și Parnasul contemporan francez. Ea publică antologia de poezie *Parnasse de la Jeune Belgique* (1887). În replică la revista *La Jeune Belgique*, Edmond Picard, animatorul revistei *L'Art Moderne* (care milita pentru o „artă socială”), publică *Anthologie des prosateurs* (1888). Astfel, în continuă polemică cu *L'Art Moderne* (de factură socială) sau cu *La Wallonie* (1886 – revistă simbolistă), poeții grupați în jurul revistei *La Jeune Belgique* iau contact cu clasicismul modernist al lui Leconte de Lisle, cu opera lui Th. Gautier, Th. de Banville, J.-M. de Heredia. „Noi am reacționat în Belgia cum au reacționat parnasienii în 1866 în Franța, în împrejurări asemănătoare, în același spirit și prin aceleași mijloace”<sup>2</sup>, scrie Gilkin în paginile revistei *La Jeune Belgique*. Într-adevăr, polemica între revistele literare belgiene din epocă amintește de polemicile lui Gautier cu *Le Constitutionnel* în diferite reviste, prin care își apăra concepțiile despre artă. Autonomia esteticului – concept de factură gautieriană – este și poziția estetică a lui Albert Giraud, exprimată în articolele sale din anii 1883-1884, similară cu aceea a lui Gilkin, care afirmă: „formula «artă pentru artă» însemnând că vrem să fim artiști, nimic altceva decât artiști [...] Arta nu este un instrument de convingere în slujba unei cauze. Calul înaripat nu se pune la jug; nu se înhamă la nici o căruță. Destinația sa nu este să lucreze pământul, ci să zboare în cerurile înstelate”<sup>3</sup>. Prin polemica între reviste, pe căi livrești, dar și prin contactul nemijlocit cu Leconte de Lisle, Heredia, Banville – întâlniri la Paris – Giraud se orientează împotriva celorlalte curente din epocă (naturalismul și simbolismul) și se dedică idealului estetic parnasian. În opera acestui poet belgian rafinat, semnalăm percepția acută a poeziei parnasiene franceze. Ca și Banville, el șlefuieste laborios obiectul său de artă – poezia –, tinde către perfecțiunea formală „studiind cu atenție materia” de care dispune. Asemenea lui Leconte de Lisle și Gautier, el întrevede Frumusețea ca fiind unicul scop al artei. În Prefața la *Domnișoara de Maupin* (1835), Gautier scrie: „Unica valoare, care contează pentru artist și omul de gust, este Frumusețea. [...] Nu-i frumos cu adevărat decât ceea ce nu poate servi la nimic”<sup>4</sup>. Pentru Leconte de Lisle, „arta este un lux intelectual”<sup>5</sup> – acea captare a Frumosului, către care tinde și Albert Giraud. Așadar, având la bază conceptele estetice ale Parnasului, fenomenul literar belgian se manifestă în special prin imitarea perfecțiunii formei poeziei lui Heredia și a fanteziei ritmurilor lui Banville.

<sup>2</sup> Apud Margareta Dolinescu, *Parnasianismul*, Editura Univers, București, 1979, p. 162.

<sup>3</sup> Ibid. Afirmarea lui Gilkin se referă și la caii lui Apolo. Cf. „La Jeune Belgique”, 1881, pp. 92; 217, și H. Liebrecht, *Albert Giraud.*, Bruxelles, 1946, p. 32.

<sup>4</sup> «La seule valeur qui compte pour l'artiste et l'homme de goût: la Beauté. [...] Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien.» – Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin, Préface*, Paris, 1966, p. 14.

<sup>5</sup> V. Philippe van Tieghem, *Marile doctrine literare în Franța. De la Pleiadă la suprarealism*, Editura Univers, București, 1972, p. 246.

Poemele cu formă fixă predilecte parnasienilor belgieni renasc proaspete și frumoase. Fără a respinge aproape nimic din doctrina Parnasului, reprezentanții mișcării literare belgiene se disting prin originalitatea poeziei lor, pornind de la specificul național, ca și Pascoli și Ahmatova. Spiritul Flandrei este celebrat în forme fixe de poezii care au pornit din Parnasul belgian: Verhaeren, Maeterlinck, Rodenbach, Van Lerberghe, Mockel. În poezia lor, sensibila culoare a Flandrei rămîne nepieritoare prin nuanța ei aparte. Începînd cu 1884, cele cincizeci de rondeluri reunite sub titlul *Pierrot lunaire* mărturisesc o stăpînire rafinată a imaginii poetice de către Albert Giraud (1860-1929). Rondelurile lui Giraud amintesc de forma unor poezii baudelairiene, precum *Harmonie du soir*, iar atmosfera este aceea a *Sărbătorilor galante* verlainiene, cu reflecții din tabloul omonim al lui Watteau. „Ironia dulce-amară” din *Comedia morții*, de Gautier, se strecoară și ea printre versurile giraudiene. Numele din titlu trimite la Pierrot animat de Jules Laforgue sau la Pierrot Narcisse din *commedia dell’arte*, motiv preluat și de Ahmatova în *Poemul fără erou*. Tema reprezintă opoziția dintre vis și realitate: Pierrot, îndrăgostindu-se de frumusețea sa, sparge oglinda și renunță la fantezme. Subiectul este tratat de A. Giraud în spiritul conceptului impasibilității parnasiene. Același motiv este mai aproape de spiritul romantic în poemul lui Alfred Lord Tennyson, *Domnița din Shalott* – modelul prerafaeliților englezi D.G. Rossetti, John Everett Millais, William Holman Hunt. Cu *Hors du siècle* (1888), poetul belgian se întoarce – ca și Leconte de Lisle, Heredia, Banville, Gautier, Louis Ménard – la mitologia antichității greco-latine, căutînd un refugiu în seninătatea calmă a trecutului. Opoziția trecut-prezent, întîlnită la parnasieni și la akmeiști, se împletește cu alte motive – amintirea și copilăria, de pildă – care circulă și prin poezia lui Pascoli, Leconte de Lisle, Gautier, Ahmatova. Alături de acești poeți, Giraud celebrează frumusețea neîntinată a copilăriei, cu nostalgia purității. Ambele motive sînt tratate de Giraud și în volumele *Les dernières fêtes* (1891), *Le sang des roses* (1910), *La frise empourprée* (1912), *Le miroir caché* (1921), *Le concert dans le musée* (1926). În toate aceste volume, Giraud rămîne fidel concepțiilor estetice primite dinspre gruparea Parnasului. Admirator al lui Victor Hugo, Alfred de Vigny și Charles Baudelaire, parnasianul belgian păstrează și amprentele unei *emphase* romantice. Astfel, poezia giraudiană abundă (în *Le laurier*, 1919, de pildă) în epitete și metafore, ținînd cont în același timp de forma fixă, preluată nu doar de la marele sonetist al sfîrșitului de secol XIX, Heredia, dar și din *Micul tratat de poezie franceză* (1872) al lui Banville. Perfecțiunea formei banvilliene este difuzată nu numai în Belgia, dar și în toată Europa și pe continentul american (în poezia hispano-americană), în Rusia (de către akmeiști). Pentru A. Giraud, forma sonetului devine un obiect rece, concret. „Și de ce nu se construiește un sonet, această delicată pendulă, al cărui fiecare vers este un clopot și care sună ora ideală pentru visători: paisprezece ore! Da. De ce nu?”<sup>6</sup> – îi scrie Giraud lui Gilkin.

Spre deosebire de rafinatul Albert Giraud, Ivan Gilkin (1858-1924) împărtășește în poezia sa un gust esoteric pentru știință, pictură și muzică.

<sup>6</sup> Scrisoare inedită către Gilkin, din 12 februarie 1882. Publicată de H. Liebrecht, *op.cit.*, pp. 28-29. Apud Margareta Dolinescu, *Parnasianismul, op.cit.*, p. 164.

Culegerea de versuri *La Nuit* (1897) a lui Gilkin este marcată de influența de factură morbidă a lui Baudelaire. *Le Cérissier fleuri* (1899) – motiv preluat din arta grădinii japoneze și chineze, cu circulație prin poezia lui Gautier (în *Floarea care face primăvara*) și a Annei Ahmatova (în *Sonet de pe țărmul mării*) – oferă totuși poeme senine, în care abundă cuvântul rar și expresia căutată. Nu putem însă să negăm puterea de imaginație a acestui poet, forma adesea somptuoasă, ritmul și culoarea versului impecabil, evidente în poemul *Prométhée* (1899). Se resimt aici tehnici poetice savante și suple verlainiene, care nu învâluie totuși prozaismul și banalitatea din versurile gilkiene. Ca și A. Giraud, Ivan Gilkin receptează forma clasică a Parnasului, evoluând spre versul liber. Asemeni lui Gautier și Annei Ahmatova, Gilkin scrutează tezaurul limbii, transpunându-l în ritmul variat și metafora bogată. Ca și Pascoli, Gautier și Giraud, laboriosul vers gilkiian din *Souvenirs d'enfance* evocă frumusețea imaculată a simplității copilăriei. Lucrurile sînt receptate de Gilkin cu ochi de copil curios. Ele sînt văzute parcă pentru prima oară. Procedeu acesta și domeniile variate atinse și de Dante, Petrarca, Gautier, Carducci, Pascoli, Rilke și Ahmatova asigură perenitatea poeziei gilkiene (în *Imensitate*<sup>7</sup>, de pildă).

Efortul fervent de integrare în doctrina Parnasului al Tinerei Belгии a fost categorisit de critici ca lipsă de originalitate a unor poeți minori, iar fenomenul de penetrație a limbii și culturii franceze – ca depersonalizare și „contaminare” a literaturii belgiene. „Îi considerăm pe toți acești poeți drept muncitori probi. Dar cum le lipsește temperamentul, viața! Ei stăruie în imitarea fadă a parnasienilor sau tind să-și compună o sensibilitate à la Baudelaire”<sup>8</sup> – afirma A. Heumann în 1913.

Cei care duc departe în lume renumele literaturii și mișcării parnasiene belgiene sînt supraviețuitorii revistei și grupării *La Jeune Belgique*: Emile Verhaeren (cu exaltarea imaginii Flandrei), Albert Mockel, Fernand Severin, Georges Eckhoud, Paul Spaak etc.. Poeții Max Eskamp și Albert Mockel reprezintă „puntea” dintre marii flamanzi ai anilor `80 din secolul al XIX-lea și generația anilor `20 din secolul XX. Influența poeziei lui Verhaeren și Maeterlinck se întrezărește chiar și în poezia ahmatoviană, reprezentînd „pasul” unei puternice continuări parnasiene. Intensa afirmație de viață a poeziei verhaereniene (cu precursori ca Goethe, Wordsworth, Keats, Gautier) – toate laturile vieții înfîlnite și la Pascoli, Rilke – conturează valoarea sa artistică. În poemul *Lauda trupului omenesc*, Verhaeren a celebrat frumusețea trupului omenesc, ca și Simonide, Virgiliu, Catul, Rafael, Rubens, Gautier, Ahmatova, și frumusețea artei flamande, admirată de Gautier.

În pofida influențelor parnasiene asupra poeziei timpurii a lui Verhaeren, maestrul flamand se apropie de perfecțiune pe căi proprii, ca și Gautier sau Ahmatova. Aceasta o demonstrează chiar opera sa: volumele *Les Flamandes*

<sup>7</sup> Versurile sînt din volumul *Noaptea (La Nuit, 1897)*. V. Michel Joiret, *Littérature belge de langue française, choix et recherche iconographique* Corinne Hoehn, Editions Didier Hatier, Bruxelles, 1999, p. 37.

<sup>8</sup> În volumul *Le Mouvement littéraire belge d'expression française depuis 1880*, Paris, 1913, p. 130, apud Margareta Dolinescu, *Parnasianismul*, op. cit., p. 164.

(1883), *Les Moines* (1886), *Les Flambeaux noirs* (1890), *La multiple Splendeur* (1906), *Les Rythmes Souverains* (1910), *Les Flammes hautes* (1917). Diversitatea ritmurilor verhaereniene se regăsește în toate versurile ahmatoviene, iar motivul flăcării reprezintă chiar titlul volumului de versuri al lui Gumiliov, *Coloana în flăcări* (*Ognennii stolp*, 1921). Poemul *Lauda trupului omenesc*<sup>9</sup> al lui E. Verhaeren constituie sinteza discretă a culturii seculare care circulă prin operele de artă, indiferent de frontierele spațiale și temporale – sinteză pe care o remarcăm și în poezia lapidară ahmatoviană. Frumusețea trupului feminin reprezentată de Verhaeren atinge parcă absolutul divin. Prospețimea poemului renaște sub ochii noștri. Ea amintește de un procedeu artistic elin – amestecul diferitelor tipuri de frumusețe „topite” într-unul singur, așa cum a fost făurită imaginea Afroditei. Poemul constituie un amalgam de frumuseți diverse, întruchipate în femeie, de la începuturi pînă azi. După Verhaeren, frumusețea femeii marchează chiar izvorul tuturor frumuseților – lumina. Motivul „frumoasă ca lumina” circulă, de la Orpheu încoace, prin versurile lui Homer (Elena), Sappho (*Odă Afroditei*), Simonide (*Plînsul Danaei*), Anacreon, Teocrit (*Tirsis*), Catul (*Nunta lui Peleu și a zeiței Thetis*), Dante (Beatrice), Petrarca (Laura), Pușkin (*Madona*), Keats (*Frumoasa doamnă fără milă*), D.G. Rossetti (*Slăvită doamnă*), Tennyson (*Domnița din Shalott*), Gautier (*La Diva*), Nerval (*Silvia*), Banville (*Prințesa de Saba, Elena, Afrodita*), Heredia (*Antonio și Cleopatra*), Prudhomme (*Fericirea*), Blok (*Necunoscuta*), Ahmatova (*Statuia din Țarskoe Selo*), Gumiliov (*Către steaua albastră*), Mandelștam (*Silentium*) etc.; este, de asemenea, pus în valoare de imagini de femei făcute celebre de Leonardo da Vinci (v. *Mona Lisa*), Gérard David (v. *La Vierge entre les Vierges*), Giorgione (v. *Venus dormind*), Botticelli (v. *Primăvara și Nașterea lui Venus*), Raphaël, Watteau (v. *Îmbarcarea spre Citera și Plăcerile Balului*), Rubens. Versul lui Verhaeren amintește de sculpturi faimoase: *Victorie plutind în aer* (începutul secolului II î.Chr.; teracotă lucrată în atelierele de la Myrina, în Eolida); *Vasul Borghese* (secolul I î.Chr.; vas din marmură cu tematică dionysiacă, pe care este reprezentată frumusețea tânără și mlădioasă a unei femei dansînd grațios în acord cu ritmul etern al vieții); *Vasul Portland* (secolul I î.Chr.; amforă din sticlă bleumarin și alb, reprezentînd o scenă specifică artei alexandrine – nud acoperit pînă la coapse, motiv întîlnit și la Gautier – *Afinități tainice, Caerulei oculi, Nereidele*). Iar versul 14, verhaerenian, ne trimite la cele trei grații, celebrate de Carducci în *Primăveri elenice*. Întregul poem al lui Verhaeren amintește de stilul japonez al grădinii – miniatură ornată prin decorativul statuar – o „scenă” a miturilor din grădina clasică a Versailles-ului. Ca și în grădina Versailles-ului, în poemul verhaerenian se împletesc elemente din arta grădinii persane și a poeziei arabe (v. 18, 28) – europeană *pairidaesa* – cu nostalgia antichității greco-romane: temple ale muzelor, parnasuri, unde strălucește Apollo – regele poeziei (v. 30); parterele ornate cu statui, bazine, în care se reflectă imaginile acestor frumuseți (v. 14) amintind de grădina lui Hadrian. Imaginea poemului belgian este marcată atît de poezia meditativă, cît și de aceea a mitologiei.

<sup>9</sup> V. *Antologie de poezie belgiană de limbă franceză.*, îngrijită, tradusă și comentată de Radu Boureanu, E.P.L., București, 1968, pp. 23-24.

„Mitologia statuilor de marmură, bronz, plumb aurit era povestea unei lumi care se caută pe sine în modele eterne.”<sup>10</sup> Tot așa, și versurile acestui parnasion belgian parcă „se caută” nu doar în perenitatea frumuseții modelelor arabe sau greco-romane, dar și în acelea imediat anterioare epocii lui sau contemporane cu el. Ca și frumusețea Versailles-ului, poemul verhaerenian evocă imensitatea și eternitatea, axa vitală a acestei construcții imaginare constituind-o comuniunea cu natura, așa cum subliniază și William Fleming: „Versailles a fost în așa fel construit, încît să cuprindă natura, iar nu s-o excludă. [...] Versailles [reprezintă] prototipul idealului modern [...] în strîns contact cu natura”<sup>11</sup>. Tot așa își consolidează opera de artă și E. Verhaeren, Th. Gautier și A. Ahmatova.

### *Résumé*

Dans une littérature sans une tradition classique, et ouverte aux influences extérieures, comme la littérature belge, la doctrine « l'art pour l'art » et le Parnasse ont eu un grand succès. Les écrivains parnassiens belges ont apporté à l'esprit général du courant leur propre contribution – un rafraîchissement du langage poétique, surtout par la poésie d'Emile Verhaeren. Bien que la poésie parnassienne belge n'atteigne pas la pureté du vers parnassien français, les poètes belges se font remarquer par la versification très soignée, le détail ornemental, les juxtapositions inattendues, l'imagisme galant. C'est par ces qualités que la poésie belge réussit à s'intégrer dans le modernisme européen et universel.

---

<sup>10</sup> Viorica S. Constantinescu, *Arta grădinii*, Editura Meridiane, București, 1992, p. 237.

<sup>11</sup> William Fleming, *Arte și idei*, traducere de Florin Ionescu, Editura Meridiane, București, 1983, p. 74, apud Viorica S. Constantinescu, *op.cit.*, p. 241.