

BAROCUL POSTBIZANTIN. REALITĂȚI ISTORICE ȘI CULTURALE

Bogdan Moșneagu

1. CARACTERISTICI GENERALE

La începutul secolului al XX-lea termenul de baroc era practic necunoscut și aproape inexistent în studiile de critică și istorie literară. Dacă noțiunea este recentă, nu mai puțin recent este din punct de vedere filologic, termenul care o desemnează¹. Originea, etimologia termenului comportă două ipoteze, două teorii sintetizate până acum în studiile unor renumiți critici, istorici literari, filosofi sau istorici ai culturii.

Prima ipoteză a fost pusă în circulație de K. Borinski în 1914. Ea susține că etimologia termenului se află în cuvântul *barroco* o figură de silogism aparținând logicii Evului Mediu, și apărută o dată cu decăderea învățaturii scolastice și cu reforma programului de studiu. În timpul Renașterii, termenul pare să fi fost discreditat, ajungând să aibă un înțeles intermediar între ciudat și barbar, ceva care, dorind să iasă în evidență, se acoperă de ridicol. Eugenio d'Ors crede că într-o primă epocă epitetul de *baroc* a început să fie aplicat acelor manifestări artistice sau de altă natură care se îndepărtau de la căile atât de clar trasate de canoanele Renașterii². Victor Lucien Tapié adaugă că termenul era folosit la caracterizarea profesorilor francezi care utilizau raționamente prea formale³. René Wellek subscrie împreună cu Benedetto Croce acestei prime ipoteze. Pentru ei, *baroco* e numele celui de-al patrulea mod al figurii a doua a silogismului din nomenclatura scolastică. Croce citează pentru mai multă obiectivitate câteva exemple de folosire a unor expresii, începând din 1570, de genul „ragioni barrochi”⁴. Edgar Papu vorbește de atestări ale termenului cu raportare la arte. Sensul său e acela de fenomen bizar, capricios⁵. Al. Ciorănescu are o părere similară. El definește acest termen prin opoziție cu idealurile clasice. Termenul va avea sensul de lucru neșlefuit. Ciorănescu particularizează și subliniază că această interpretare o dă critica franceză din cauza opoziției cu clasicismul literar al secolului XVII-lea⁶.

Existența acestui cuvânt e certă căci îl găsim atestat în numeroase texte posterioare Renașterii. E cunoscut faptul că secolul XVI și cu atât mai mult

următorul au privit cu cel mai orgolios dispreț vremurile de întunecată barbarie ale Evului Mediu. Era de așteptat ca termenii de baroc și de gotic să fi fost utilizate cu sens depreciativ⁷.

A doua ipoteză consideră cuvântul baroc derivat din portughezul *barroco*, termen tehnic folosit de bijutieri pentru a denumi perlele care prezintă un defect de constituție. La Victor Lucien Tapié găsim și această ipoteză preluată din *Dicționarul limbii franceze* (1690) al lui Furetière, cu sensul de termen care desemnează o perlă ce nu e perfect rotundă⁸. René Wellek e mai categoric. El nu admite etimologia dată de *New English Dictionary*, conform căreia termenul ar deriva de la spaniolul *barrueco*, echivalentul semantic al portughezului *barroco*. Ei rămân principalii adversari ai acestei ipoteze⁹.

Al. Ciorănescu abordează o atitudine împăciuitoare. Pentru că e dificil să se opteze pentru una din cele două ipoteze, el propune păstrarea unei viziuni dialectice ce admite faptul că oscilația între cele două etimologii nu e dăunătoare pentru studiul literaturii¹⁰.

Se pare că pentru prima oară epitetul acesta a fost atribuit anumitor realizări ale artelor minore cum ar fi mobilierul sau ornamentele. De aici s-a extins la studiul arhitecturii, apoi la toată arta secolului XVII. René Wellek atribuie lui J. Burckhardt impunerea termenului în istoria artei, pentru a denumi decadența Renașterii. Evoluția istorică a termenului e bine surprinsă de Victor Lucien Tapié: semantica acestuia progresează spre un sens figurat notat de Saint-Simon, de a doua ediție a *Dicționarului Academiei Franceze* (1740), apoi de *Enciclopedia Metodică*, supliment al mării *Enciclopedii* a Iluminismului francez. Victor Lucien Tapié nu se îndoiește și afirmă categoric că succesul internațional al acestui termen e asigurat de celebra operă a lui J. Burckhardt *Der Cicerone*, în care îl condamnă ca fenomen inferior stilului renascentist¹¹. Ideea unui baroc literar apare la Heinrich Wölfflin în *Renaissance und Barock*. Aceasta reprezintă o analiză tehnică serioasă și obiectivă a barocului ce conține pagini referitoare la posibilitatea aplicării acestui concept în literatură și muzică. Practic, termenul e astăzi folosit în istoria culturii pentru toate manifestările civilizației secolului al XVII-lea. Extraordinara modă a folosirii termenului pentru literatură a apărut în Germania abia prin 1912-1922. După ce făcuse carieră ca termen literar în Germania, interesul pentru stilul secolului XVII invadează Italia, apoi Spania. Doar Franța refuză aproape categoric aplicarea lui în literatură din cauza prezenței tiranice a clasicismului.

Pentru majoritatea cercetătorilor conceptul de baroc e un instrument care ne ajută să sesizăm puncte de cotitură. Prima distincție care merită atenție e aceea dintre folosirea cuvântului ca termen denumind un fenomen ce se repetă în întreaga istorie și folosirea lui pentru a desemna un fenomen situat precis în timp: primul e *barocul tipologic*, iar al doilea *barocul istoric*¹².

Criteriile barocului istoric literar au fost stabilite mai întâi de Heinrich Wölfflin: arta picturală, adâncime formă deschisă, unitate și obscuritate, toate acestea în opoziție cu principiile artei renascentiste: arta liniară, suprafață, formă închisă, pluralitate, claritate.

Al. Ciorănescu împreună cu alți cercetători au sesizat insuficiența teoriei lui H. Wölfflin pentru literatură. După Ciorănescu, criteriile pe care le propune Wölfflin sunt prea strâns legate de materia artei pentru a le putea găsi un corespondent literar indiscutabil. El propune ca soluție revenirea la metoda clasică: analiza stilistică¹³.

În vastul studiu pe care îl consacră analizei stilistice a barocului, Ciorănescu descoperă, rând pe rând, trăsăturile, calitățile, defectele unui stil care sintetizează o *forma mentis* specifică: sensibilitatea crepusculară a instabilității. Atributele, notele fundamentale pe care le dezvoltă literatura vremii sunt subordonate principiului său dualist, antinomic, spectacular, alcătuit din antiteze, combinații și efecte ironice, adesea burlești. Toate derivă dintr-un conflict universal, al unui veac apocaliptic, martor al marilor transformări socio-economico-politice în strânsă interdependență cu întrezăririle noilor lumi artistice, cu prefigurările estetice, cu descoperirea unor noi modele și arhetipuri, cu resuscitarea unei matrici spirituale inedite, punct de cotitură pentru formația spirituală a scriitorului. Barocul descoperă drama vieții, tragedia existenței, pe care o exprimă sincer, plener, uneori sumbru. Echilibrul anterior, viziunea senină a veacurilor care au precedat apariția barocului se surpă brusc: lumea alunecă pe o pantă abruptă, fără posibilitatea recâștigării imediate a stabilității. Acestea sunt și cauzele care au dus la apariția unui program estetic, a unui crez artistic, pendulând permanent între aparență și materialitate, idealitate și realitate, abstract și concret, ludic și grav, antagonismul *baroc* fiind el însuși oscilant, exersând dialectica extremelor și echilibrul antagonismelor. De aici și marea vocație a instabilității și vieții fugitive în decoruri heracliteene, caleidoscopice, adevărate procesiuni ale iluziilor și aparențelor. Literatura e plină de toposurile și clișeele instabilității: umbra, norul, vântul, de obsesia timpului care nu mai poate fi oprit, de caducitatea vieții, de înșelăciunea păcatelor, de prăbușirile terestre, de lumina unei lumi proteice, mereu schimbătoare. Senzația că totul a scăpat de sub control, că moartea se află în proximitatea oricărei clipe de fericire, că prăpastia căderii în gol se deschide în locurile cele mai neașteptate, formează axa centrală a creației baroce¹⁴.

Poetica barocului are o singură mare temă: moartea. Thanatos e leit-motivul creațiilor unui stil care nu mai face de mult arta pentru artă. O dată cu barocul arta scapă din exilul maniheist impus de retoricele și artele poetice ale veacurilor precedente. Scrisul devine acum o necesitate organică, viscerală. Relația scriitor-text nu mai e una de detașare, de neangajare. Raportul autor-operă se crispează, tensiunea instaurată între termenii raportului căpătând intensități majore, cu conotații realiste, dure. Viața începe să fie observată cu mai multă luciditate, mult mai critic și mai sceptic. Nesiguranța, constanta veacului despre care vorbim își lasă amprenta asupra tuturor creațiilor și producțiilor literare.

Universul baroc pune în lumină o rețea de teme și motive de largă circulație, cu o frecvență deosebită în operele scriitorilor din diferite țări. Această prezență conduce cercetătorul literar la concluzia că numai o similaritate

programatică și o sincronizare artistică determinată de sensibilitatea timpului au putut produce opțiunea pentru acel corpus specific de teme și motive. Raportul dintre comportamentul scriitorilor și universul tematic reprezintă spațiul intelectual-afectiv în care se configurează viziunea lor despre lume, înțelegând ca o stare de spirit hipersensibilă la impulsurile unui mediu foarte larg și eterogen¹⁵.

Barocul are zonele sale extreme, deschise percepției realului, cotidianului dar și misterului, visului, iluziei care comunică cu dimensiunile diferite ale imaginarului, ale mentalului, gășind sentimente noi, viziuni noi, suferințe și bucurii pe care nimeni nu le mai trăise până atunci. Privind spre real, sensibilitatea scriitorului descoperă o lume rău alcătuită împărțită în categorii sociale ce nedreptățesc demnitatea umană, descoperă neconcordanțe între valoarea individuală a omului și comunitatea din care face parte. Examinat din acest unghi de vedere destinul omului apare capricios, sinuos, situat sub impulsul unor forțe mai puternice decât cele de care dispune omul. Cunoașterea, prin erudițiile timpului, își pune întrebări din ce în ce mai dese despre menirea sufletului și a trupului. Chiar dacă se știe că trupul va fi recuperat și recompus în vederea realizării justiției finale, citatul din Ecclesiast întărește convingerea caducității trupului. Observarea vieții, analiza realului, a cotidianului, a spațiului istoric în care se moare ușor la vârsta tinereții, conduce omul la concluzii pesimiste, sceptice. Dacă până atunci credința îi oferea entuziasmul unei viziuni liniștitoare, irenice, care arăta reperele unei vieți cuminiți și senine, compensația unei justiții divine finale, acum omul veacului baroc este zdruncinat de ușurința cu care moartea își face loc printre oameni de repetatele și obositoare războaie provocatoare de suferințe și boală, de lipsa securității care până atunci fusese stâlpul de susținere al unei vieți liniștite. El se simte ca o ființă, prizonieră a unei vieți trecătoare, a unui corp perisabil, amenințat de degradare. Doctrinile teologice și superstițiile sporesc dimensiunile tragice ale raportului dintre individ, societate, divinitate ca și opoziția destin existențial – destin social. Nici progresele realizate în diferite domenii ale științei, afirmate lent, nu au fost în măsură să aducă vreo consolare ființei umane. Sentimentul timpului veșnic și al spațiului infinit, abia intuite sau înțelese de omul timpului, au lăsat urme profunde în conștiința atât de delicată a sensibilității baroce¹⁶.

2. BAROCUL TIPOLOGIC ȘI BAROCUL ISTORIC

Barocul, prin conotațiile sale fundamentale, desemnează un stil specific, o epocă specifică. Barocul *istoric* încadrat între anumite limite temporale a fost nominalizat cu câteva secole în urmă. Trecerea de la un sens negativ al acestui concept spre o altă înțelegere mai aproape de realitatea recunoașterii valorii culturale reprezintă o luptă care a înregistrat secole bune de discuții și polemici, reveniri și interpretări. Istoria termenului ce desemnează epoca delimitată istoric reprezintă o adevărată aventură a spiritului uman.

Din secolul XVI până în secolul XVIII, asupra originii, etimologiei, apariției și sensului de *baroc* s-au purtat nenumărate discuții. El apare în Franța în

secolul XVI. Același termen mai poate fi găsit într-un prim dicționar spaniol-francez în 1606¹⁷. În 1611 el este prezent în lexicograful spaniol *Covarrubias*, care face distincția între perlele rotunde și cele rău proporționate denumite *berruecos*. În secolul XVII cuvântul baroc circulă și cu alte sensuri. De pildă în 1688 cuvântul *barrocho* indică un schimb monetar fraudulos. El va fi menționat în *Dicționarul Academiei Franceze* în ediția din 1740 nu numai cu înțelesul de perlă neregulată, ci și în sensul consacrat, de spirit baroc¹⁸. Echivalența dintre baroc și *bizar* apare în diferite dicționare din ce în ce mai des. Explicații de acest gen găsim și la un învățat de talia lui J. Burckhardt. Acesta scrie în *Der Cicerone* (1860) că barocul folosește un dialect sălbatic în contrast cu limbajul cult al artei renascentiste¹⁹.

Reabilitarea barocului se va face prin intermediul unor renumiți cercetători. H. Wölfflin în *Renaștere și baroc* și *Principiile fundamentale ale artei* încearcă o sinteză a elementelor caracteristice barocului, spunând că evocă devenirea și instabilitatea. După el urmează o mulțime de cercetători care reasează pe axa valorilor barocul, la loc de cinste. Dintre aceștia: Oscar Walzel, Pierre Charpentrat, Bernard Teyssedre, Marcel Raymond, Jean Rousset, Al. Ciorănescu, Edgar Papu, George Călinescu, Victor Lucien Tapié, Eugenio d'Ors, Henri Focillon, G.R. Hocke, Dan Horia Mazilu etc. După reabilitarea termenului de baroc s-au pus întrebări asupra abordării tipologice. Istoria creației artistice pune în lumină existența unor curente variabile ca durată de la o țară la alta, din care se desprind anumite stiluri a căror apreciere tipologică duce la considerarea lor ca niște fenomene permanente sau recurente²⁰. Un stil dominant poate ieși din prim-plan, fiind înlocuit cu altul. Dar fostul stil nu dispare întotdeauna în mod definitiv. El poate intra într-o stare latentă până când un alt context spiritual și socio-istoric favorizează ieșirea la suprafață²¹.

Reapariția unui asemenea stil într-un alt context nu a fost niciodată o copie perfectă a primei lui apariții. Reintrarea în prim plan reprezintă un proces de modificare a modelului vechi sub presiunea noilor factori de diferite naturi. Numai așa se poate explica de ce se vorbește de un clasicism în epoca lui Pericle sau August, de un clasicism renascentist succedat de cel francez și apoi de unul german²². George Călinescu înclină să privească deja, în lucrarea *Clasicism, romantism și baroc*, noțiunea de *baroc* ca tip universal desprins de contingente istorice. Dacă la G. Călinescu ideea este doar enunțată, la unii teoreticieni ai artelor și ai literaturii ea va căpăta o frecvență destul de mare. O viziune ciclică asupra modului de expresie în artă o are H. Focillon în *Viața formelor*, dar și Oswald Spengler în *Amurgul Occidentului*. În fluxul acestor dezbateri, Eugenio d'Ors aduce erudiția unui profund cunoscător al artelor plastice și entuziasmul unui cercetător al filosofiei culturii. Este și el partizan al ideii că barocul reprezintă o constantă a spiritului uman și a creației artistice. Unghiul de vedere tipologic destinat să releve existența barocului ca un fenomen recurent este prezent și la Adrian Marino în *Dicționar de idei literare*, dar și la Edgar Papu în *Barocul ca tip de existență*, unde *barocul* este privit ca un eon și ca un stil istoric.

3. STILUL BAROC ȘI ARIILE CONFESIONALE

Fără a fi partizani ai unei teorii a barocului confesional, ipoteză care nu și-ar găsi justificarea literară și istorică, credem că se poate vorbi de o confesionalitate a acestuia. Ariile mari de civilizație formate în spațiul european sunt delimitate în secolele XVII-XVIII de frontiere confesionale. Permeabile sau nu, granițele imaginare trasate de cele trei mari confesiuni, ortodoxă, catolică și protestantă, formează specificul celor două arii de civilizație, apuseană și răsăriteană.

S-a vorbit enorm de un baroc al contrareformei. S-a vorbit de un stil iezuit, de un stil care a luat naștere la Conciliul Tridentin, în timpul elaborării unui program religios care să recâștige încrederea credincioșilor catolici, pierduți după 1517 în timpul Reformei Protestante. Teoria barocului tridentin a fost la modă numai pentru câțiva timp, după care cercetările minuțioase în aria culturii occidentale au relevat faptul că această epocă nu a fost produsul artistic al programului religios iezuit. Cercetările contrazic această teorie; iezuiții nu aveau în vedere decât scopuri practice: luminozitate, acustică, oratorii, restul fiind lăsat în seama artistului²³.

Dacă teoria barocului iezuit este o eroare științifică care nu mai e de mult vehiculată, existența acestui curent occidental ca sinteză a reformei și contrareformei reprezintă o realitate. Sacrul cu toate profunzimea lui e interogată de omul baroc în mod vehement și polemic. Omul, victimă a marasmului social și politic se întreabă dacă temeiurile lumii pe care o știa mai sunt aceleași, dacă reperatele vieții în care crezuse nu l-au trădat. Omul baroc simte nevoia să-și schimbe modul de viață. Acuta necesitate a sacrului revine în actualitate. Omul baroc se va interesa însă de altfel de sacru. Altele vor fi căile pe care el le va folosi pentru a-și limpezi viața atât de echivocă și confuză. *Barocul* occidental va pune la dispoziția omului un instrumentar nou de cunoaștere și de simțire. El va propune artistului descoperirea lumii ca teatru²⁴.

Pe această scenă mare, oamenii vor juca fiecare rolul vieții lor, predestinat sau nu, în funcție de diferențele confesionale. Actorii vor accepta resemnați această situație, dar și textul pe care trebuie să-l declame. În caz contrar, considerându-se victime, vor încerca să-și compenseze existența cu fapte și realizări eterne sau cvasieterne. Destinul deja trasat în planul existenței terestre poate fi arareori salvat. Frica în Occident e generalizată în conștiința oamenilor de retorica eclesială care își centrează discursul pe o eshatologie înfricoșătoare. Păcatul, psihoza greșelii, a Judecării de Apoi conturează o sensibilitate exacerbată, arta reușind, în ciuda obsesiei pentru moarte, să o depășească și să își îndeplinească funcția eliberatoare.

În barocul postbizantin arta își păstrează funcția cathartică, terapeutică. Aria postbizantină de cultură are drept granițe limitele Europei de est și sud-est, aflată sub influența culturii bizantine, ea rămânând după căderea Bizanțului, în 1453, moștenitoarea și păstrătoarea valențelor acestei civilizații.

Pentru țările barocului postbizantin, acesta apare ca un stil de sinteză între etosul bizantin și influențele predominant orientale cu elemente de baroc iezuit.

Însă confesiunile nu trebuie văzute ca ritualuri rigide. Ele fac parte din viața omului baroc, care trăiește într-un spațiu încă nesecularizat. Spațiul sud-est-european, loc de sinteză și interferență, materializează istoric un stil care va rămâne permanent una din constantele sale, barocul postbizantin.

Ecourile metamorfozei spirituale și materiale a societății sud-est europene se vor întipări în conștiința artistică a veacului. Sensibili la schimbări, la metamorfoze, artiștii, impun un ritm nou. Interogațiile sunt mai dese. Dorința de sinteză, de cuprindere, de exhaustivitate arată neliniștea interioară. Omul baroc vrea să cunoască, să simtă profunzimea lumii pulsând în fața ochilor lui. El creează cu luciditatea artistului care știe că efemeritatea vieții nu e numai un motiv literar. Pe scena mare a vieții omul trăiește agonic, îndreptându-se spre apocalips. De aceea, clipele sublime sunt atinse cu maximum de intensitate. Nevoia de a uimi, de a epata devine o necesitate. Nevoia de a capta atenția, de a stârni mirarea e de fapt materializarea necesității eternizării. Prezentate separat cele două ipostaze ale barocului produc impresia unui raport ireconciliabil. Comparația cea mai bună ar fi aceea a delimitării excesiv de strict cronologice a marilor epoci literare. Un produs artistic nu poate avea granițe atât de rigide. Dacă nu se poate vorbi de granițele stilului baroc postbizantin, se poate vorbi totuși de anumite zone de vastă interferență și permeabilitate. Sinteza unei epoci de efervescentă intelectuală, barocul postbizantin prezintă o altă față a Europei creștine, o altă sinteză, o altfel de artă poetică.

4. BAROCUL POSTBIZANTIN

Barocul postbizantin apare în societatea românească în secolul XVII și se prelungește în secolul următor, în primele două decenii, sub forma unui *gust* pronunțat pentru morfologii orientale. Luxul, fastuosul, strălucitorul, redundanța, emotivitatea, elitismul sunt numai câteva din caracteristicile unui stil care face școală în Țările Române, prin excepționala concurență a unei elite nobiliare intelectuale și a unor domni favorabili artei și culturii.

Creșterea presiunilor exercitate de Poarta Otomană va coincide în secolul XVII cu o explozie de fast, de natură compensatorie. Nu întâmplător, tot acum se înregistrează și un accent în plus în orientalizarea interioarelor, dar nu și în structura funcțională a locuinței²⁵. Explicația poate fi găsită în planul profund al mentalului colectiv, care absoarbe elementul frustrant, fenomenul orientalizării înregistrându-se la nivel aulic și nu popular. Ca rezultat, apare sinteza culturală, barocul postbizantin luând din barocul occidental note și elemente mai ales în ceea ce privește literatura²⁶.

Fundalul general pe care s-au profilat manifestările artistice din această perioadă l-a constituit situația dificilă a Țărilor Române. În timp ce Transilvania, slăbită de luptele conduse de magnați a fost ocupată de Habsburgi în 1687, pierzându-și autonomia, Moldova și Țara Românească au fost la rândul lor tot mai aservite Porții. În schimb, secolul al XVII-lea a reușit într-o oarecare măsură

să compenseze printr-o sinteză culturală largă: Grigore Ureche, Miron Costin, Varlaam, Dosoftei, Radu Greceanu, Radu Popescu, Nicolae Milescu, Antim Ivireanul²⁷. Secolul abundă în *homines novi* ce nu mai sunt, ca în epoca precedentă, rarități. Movileștii (Ieremia, Simion, Mihail, Constantin și Petru), apoi Miron Barnovski, Anastasie Crimca, Radu Mihnea, Alexandru Iliăș, Vasile Lupu, Udriște Năsturel, Constantin Brâncoveanu și mulți alții reprezintă un mecenat care promovează regimul nobiliar. Arta plastică se racordează și ea în acest secol la marile stiluri internaționale, manierism și baroc, prin prezența unui stil emblematic pentru o nouă stare de spirit și pentru un nou gust estetic: barocul postbizantin. Impulsurile vin dintr-o Polonie, ea însăși în multe privințe orientalizată, sau dintr-un Istanbul cosmopolit greco-otoman, influențat la rândul său de Occident. În mod paradoxal, tocmai legăturile mai strânse cu orașul de pe Bosfor, la ora aceea loc de întâlnire a unor elemente din cele două mari zone de civilizație Occident și Orient, au făcut ca Principatele Române să devină mai deschise față de ideile în circulație din Apus. La rândul lor, limba și cultura greacă, cu puternicul lor fundament bizantin infiltrate masiv în Țările Române, vor vehicula și ele idei, concepții și soluții artistice din Occident și Orient deopotrivă. Principatele vor strânge ele însele relații directe cu Recipospolita poloneză, în timpul Movileștilor mai cu seamă, cu statul moscovit, de unde Vasile Lupu își procură meșteri zugravi pentru ctitoriile sale și, mai ales, cu Veneția, unde Constantin Brâncoveanu face depuneri la băncile Serenissimei, în timp ce un boier ca stolnicul Cantacuzino își face studiile la Padova²⁸.

Tot acum, în secolul XVII, capătă consistență și coerență în istoria culturii continentului cele două forme de expresie distincte și majore care aveau să aibă mult mai târziu și conotațiile politico-sociale prea bine cunoscute: pe de o parte acea *koine* greco-slavo-romană a Europei răsăritene, mediu iradiant al imperialei moșteniri bizantine și postbizantinismului; pe de altă parte acea *solidaritate atlantică* a Europei apusene de expresie latină. Ambelor manifestări culturale ale umanității dintre Atlantic și Urali, criza generală a veacului XVII le-a conferit trăsături comune care merg de la absolutismul monarhic la efectele sale politice, sociale și artistice: sentimentul protonațional, statul național și barocul cu multiple variante suprastatale. Formele de baroc românesc din secolele XVII-XVIII se include în spațiul barocului postbizantin al Europei răsăritene din epoca turcocrăției. O întreagă lume în schimbare se afla aici, în bună măsură, sub semnul văzului și al predilectei sale manifestări, cea a fastului compensator într-o epocă de nemiloasă flagelare²⁹.

Luxul a răspuns pretutindeni în Europa unei arte monarhice regăsite și în spațiul nostru, mai ales în intervalul marcat de domniile Radu Mihnea și Constantin Brâncoveanu. O nouă mentalitate a individului și a colectivității, aparținând unei scări de valori morale și estetice acum internaționalizate, pregătea din plin sensibilitatea modernă la nivel popular, burghez și aristocrat³⁰.

Barocul postbizantin văzut ca stil de viață și nu doar ca stil al artelor plastice trebuie deslușit, spre a fi corect evaluat la nivel voievodal și aristocratic,

nu la cel folcloric sau popular, evocat cândva de Lucian Blaga sau la cel burghez surprins de V.L. Tapié³¹. Barocul românesc trebuie înțeles prin prisma oamenilor noi ai timpului, ajunși în vârful piramidei politice și sociale. Sunt toți oameni năzuind la putere, stăpânind sau dorind să stăpânească deodată ambele tronuri românești de la București și Iași, mărturisind o mândrie monarhică neștiută până atunci. Movileștii, de exemplu, ajung să ceară pentru un membru al neamului lor, mitropolitul Gheorghe, nici mai mult nici mai puțin decât rangul patriarhal, iar Vasile Lupu arbitrează destinele spirituale ale Orientului post-bizantin împreună cu Brâncoveanu, Mavrocordatii și Cantacuzinii ce demonstrează însușiri imperiale bizantine, semn că tradiția domnească și noile realități sociale ale clasei negustorești erau în ascensiune³².

Atmosfera primelor academii domnești, finanțarea învățământului de către dregători, sprijinul constant acordat de voievod și asistența exercitată prin unii din cei mai de seamă cărturari ai timpului încurajează o nouă estetică, o nouă axiologie. Se va contura ideologia cultural-literară a unei epoci întemeiate pe nesiguranță, amenințată din afară și din interior, cu înclinații pentru ezoterism, astrologie, încifrări hieroglifice, preocupări ce le întâlnim de la Cantacuzini, Brâncoveni până la Cantemiri³³.

Această existență românească în orizontul barocului se caracterizează în ultimă instanță printr-o estetică de compromis între Orient și Occident, între vechi și nou. Sursele formale străine ale barocului din Moldova și Țara Românească provin din diferite spații culturale:

- sursa poloneză, explicabilă prin influența hotărâtoare, în primele decenii de după 1600, a mentalității nobiliare leșești asupra românilor ca și asupra ungarilor sau rușilor (comparabilă în epocă cu influența italiană în Anglia sau Franța); o mentalitate ținând de un sarmatism îmbibat, la rândul său, de Orientul otoman și persan, de manierismul german, flamand și baltic, cu posibile înrăuriri din parte iezuiților, școlilor și misionarilor trimiși pe pământ românesc. De pildă, la sfârșitul unei variante a cronicii în versuri polone a lui Miron Costin apare abrevierea formulei iezuite „Ad Maiorem Dei Gloriam“, după cum în Țara Românească, la același sfârșit de secol XVII, biblioteca de la Mărgineni a stolnicului Constantin Cantacuzino cuprindea unele cărți privitoare la organizarea și activitatea iezuiților. Mai precis, este vorba de aceea tipărită în 1635 la Anvers *Constitutiones Societates Iesu* – operă a celebrului fondator al ordinului iezuit, Ignatius de Loyola, – exemplar aparținând colegiului iezuit din Căminuț;

- sursa ucrainiano-rusă, pornind din centrul baroc prin excelență al ortodoxiei veacului XVII, anume Kievul mitropolitului moldav Petru Movilă; la fel, pornind din Moscova, centrul unui baroc oriental cu puternice reminiscențe bizantine, difuzat ca pictură murală și de icoane, până în Georgia, Iran și China, nu mai puțin până în Moldova lui Vasile Lupu, până în Țara Românească a lui Matei Basarab;

- sursa italiană, cu multiplele sale centre: Roma, ce-și trimitea pretutindeni misionari congregației De Propaganda Fide, a căror urme sunt nu puțin

în istoria Țărilor Române din acest timp; Veneția, cu a sa greccitate originară din Creta și din Cipru; lumea universitară padovană, ce a difuzat spre ținuturile moldo-muntene, și în genere spre sud-estul european, din renumitul „Atenaeum Patavinum“, acel vast și rodnic internaționalism³⁴;

- sursa transilvană, mult influențată de Italia și de Germania, a fost însemnată pentru spațiul extracarpatic, mai ales în contextul cârmuirilor și al planurilor de unire dacică a celor trei Țări Române schițate de Gabriel Bethlen, Gheorghe Rakoczi I și Gheorghe Rakoczi al II-lea, când sculptura funerară și arhitectura civilă a epocii lui Matei Basarab au vădit legături strânse cu lumea ardeleană. Pentru a exemplifica se poate vorbi de un grup de monumente funerare lucrate de meșterul sibian Elias Nicolai aparținând unui aceluiași curent apusean de Renaștere tardivă și baroc incipient, ca și contribuția unor meșteri transilvăneni în cel mai însemnat monument al arhitecturii civile muntenești a timpului, reședința nobiliară de la Herești a lui Udriște Năsturel;

- sursa constantinopolitană renumită pentru eclectismul său. „Acel loc de o seducție infinită capabil de angaja și de a folosi toate capacitățile raselor și oamenilor“ (N. Iorga), Constantinopolul, era un adevărat receptacol de „Barochus orientalis“ care își trimitea încă de la sfârșitul secolului al XVI-lea motivele ornamentale în arta românească și balcanică; chiparoșii săi se reîntâlneau într-o broderie funerară moldovenească de la Sucevița la începutul secolului al XVII-lea, iar la sfârșitul aceluiași veac în asizele fațadelor bisericii muntene de la Fundeni atât de înrudită cu fațadele de rococo oriental ale unor fântâni din Stanbulul sultanului Ahmed al III-lea³⁵. Estetica de compromis de care vorbea André Grabar posibilă în Țările Române prin filierele menționate, determină la rândul-i o relativitate a gustului tipic barocă, o relativitate ce nu mai cunoaște normele fixe ale unei epoci clasice – în cazul românesc, ca în secolele XV-XVI.

Filierele despre care am discutat mai sus au un impact deosebit asupra atmosferei secolului al XVII-lea românesc. Cărturarii, elevi ai colegiilor, ai școlilor, ai academiilor din Constantinopol, Polonia și Ucraina, Padova cresc sub o influență fecundă. Sensibilitatea artistică a timpului, pe atunci neîmpărțită în clase, după categorii de interese diferite, domină prin integralitatea formației artistului și prin interdependența artelor, epoca despre care vorbim. Barocul literar nu e o reflectare palidă a barocului artistic și nici o transpunere a lui în scris. Barocul literar, cel care marchează zorii modernității române, realizează mutația de mare profunzime ce va marca, de atunci, evoluția societății culturale române: cuvântul scris, tipărit, devine arma cea mai de preț a diplomatului. Cărturarul, figura cea mai de seamă a secolului XVII, înlocuiește, împreună cu diplomatul, perechea clasică a secolelor XIV-XVI, călugărul și războinicul. Literele românești reprezentate de cărturari ca Miron Costin, Dosoftei, Vaarlam, Nicolae Milescu, Constantin Cantacuzino și apoi Antim Ivireanul și Dimitrie Cantemir provoacă uimire. Gustul pentru fast, pentru retorica bizantină și pentru eshatologia creștină, deci aplecarea spre redundanță, tragic, emoție, ezoteric și ermetism, sunt constante ale spiritualității vremii.

Cărturarul nu beneficiază în acest context zbuciumat est-european de condițiile cărturarului din statele vest europene, cele ale cabinetului comod amenajat sau al patronajului bine plătit susținând intelectualul și scutindu-l de orice griji. Viața trăită pe muchie de cuțit sub amenințarea extrădării, pedepsei capitale, prizonieratului, hărțurii politice, conduce pe cărturarii români la concluzii grave, care marchează punctul de cotitură spre o nouă scară de valori.

Noua sensibilitate estetică, cea a barocului postbizantin, se va materializa în operele a trei cărturari: Miron Costin, Antim Ivireanul și Dimitrie Cantemir. Cei trei scriitori imprimă un ritm specific procesului de creație, configurând poetica barocului postbizantin: retorica bizantină, corpusul eshatologic ortodox, motivele oriental creștine, împreună cu impulsurile barocului european, cu erudiția filologică a barocului iezuit și contactele directe cu literatura și cultura orientului. Veacul XVII cu influențele pe care le-am amintit, transformă Țările Române într-un receptacol al curentelor, într-un creuzet al combinării substanțelor și formulelor literar culturale. Sursa polonă cu școala de la Bar și atmosfera orientală se leagă în mod direct de Miron Costin. Cea constantinopolitană se leagă în mod nemijlocit de Antim Ivireanul și Dimitrie Cantemir. Celelalte trei reprezintă locuri de contact sau influențe benefice în crearea unei atmosfere culturale. Nu-l putem desprinde pe Antim de epoca brâncovenească, dar nici pe Costin de epoca vasiliană. Nu-l putem separa pe Cantemir de atmosfera Constantinopolului cosmopolit, nici pe Miron de atmosfera Poloniei iezuite și orientalizate (sarmatizate). Cantemir este greu de circumscris unui curent, unei epoci, pentru că el putea cu ușurință să prezinte ipostazele unui om proteic, cu disponibilități multiple, dificil de surprins într-un tipar.

Nu-i putem desprinde pe cei trei mari scriitori de influențele externe, de formația și instrucția școlii pe care au urmat-o, cum nu-i putem rupe de legăturile cu ceilalți cărturari care reprezentau deja o tradiție, ca și de întâlnirile cu intelectualii orientali sau occidentali. Veacul al XVII-lea, cosmopolit prin excelență, va favoriza întrepătrunderea Orientului cu Occidentul sub cele mai variu forme, dar în mod special sub cele cultural-artistice. Rezultatul, pentru aria culturii românești, va fi un curent de sinteză artistică și literară ce va ușura trecerea înspre pre-modernitate.

1 Eugenio d'Ors, *Barocul*, București, Editura Meridiane, 1971, p. 6.

2 *Ibidem*, p. 8.

3 Victor-Lucien Tapié, *Barocul*, București, Editura Științifică, 1983, p. 12.

4 René Wellek, *Conceptele criticii*, București, Editura Univers, 1970, p. 72.

5 Edgar Papu, *Barocul ca tip de existență*, București, Editura Minerva, 1977, p. 14.

6 Al. Ciorănescu, *Barocul sau descoperirea dramei*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1980, p. 1; de semnalat și Dragoș Moldoveanu, *L'ésotérisme baroque dans la composition de l'Histoire hiéroglyphique*, în „Dacoromania”, II, 1974, p. 197-224, și Cătălina Velculescu, *Éléments baroques dans l'historiographie roumaine de la fin du XVII^e et du début du XVIII^e siècle*, în „Synthesis”, V, 1978, p. 121-135.

- 7 Eugenio d'Ors, *op. cit.*, p. 7.
- 8 Victor-Lucien Tapié, *op. cit.*, p. 11.
- 9 René Wellek, *op. cit.*, p. 73.
- 10 Al. Ciorănescu, *op. cit.*, p. 12.
- 11 Victor-Lucien Tapié, *op. cit.*, p. 16 .
- 12 René Wellek, *op. cit.*, p. 94.
- 13 Al. Ciorănescu, *op. cit.*, p. 42.
- 14 Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, București, Editura Minerva, 1987, p. 249.
- 15 Romul Munteanu, *Clasicism și Baroc*, București, Editura Alpha, 1999, vol. 1, p. 445.
- 16 *Ibidem*, p. 446.
- 17 *Ibidem*, p. 71.
- 18 *Ibidem*, p. 72.
- 19 *Ibidem*, p. 76.
- 20 *Ibidem*, p. 22.
- 21 *Ibidem*.
- 22 *Ibidem*, p. 23.
- 23 Victor-Lucien Tapié, *op. cit.*, p. 50.
- 24 Edgar Papu, *op. cit.*, p. 49.
- 25 Iolanda Țighiliiu, *Societate și mentalitate în Țara Românească și Moldova secolele XV-XVII*, București, Editura Paideia, 1998, p. 342.
- 26 *Ibidem*, p. 344.
- 27 Vasile Florea, *Istoria artei românești*, Chișinău, Editura Hyperion, 1991, p. 134.
- 28 *Ibidem*, p. 374.
- 29 Răzvan Theodorescu, *op. cit.*, p. 32.
- 30 *Ibidem*, p. 33.
- 31 V.L. Tapié, *op. cit.*, p. 59.
- 32 R. Theodorescu, *op. cit.* p. 137.
- 33 *Ibidem*, p. 139.
- 34 *Ibidem*, p. 142.
- 35 *Ibidem*, p. 143.