

ILEANA MIHAILA

*STATUTUL ARTISTULUI
ÎN
EPOCA BAROCĂ
Strălucirea și suferințele
Magicianului*



Editura ROZA VÂNTURILOR
București - 1998

*Mamei mele,
Violeta Mihăilă*

ILEANA MIHAILA

*STATUTUL ARTISTULUI
ÎN
EPOCA BAROCĂ
Strălucirea și suferințele
Magicianului*



Editura ROZA VÂNTURILOR
București - 1998

Tehnoredactare computerizată și concepție grafică

CEZAR-OCTAVIAN DIȚĂ

© Editura ROZA VÂNTURILOR
ISBN 973 - 9003 - 71 - 0

INTRODUCERE

Multă vreme idealul studiilor de literatură comparată mi-a apărut sub forma frazei de debut a unei magnifice lucrări, *La cultura del Barroco* de José Antonio Maravall. Se referea la cele peste trei decenii de cercetări asidue dedicate fenomenului respectiv: "Din epoca în care, acum treizeci de ani, am prezentat, la Universitatea din Madrid, teza mea de doctorat, începându-mi astfel viața de cercetător, nu a încetat să mă preocupe în nici un moment, în paralel cu alte posibile teme la care lucram, creația problematică a culturii baroce"¹. Căci numai timpul și efortul constant validează un model cultural reconstruit într-o formă literară totodată estetică și complexă.

Sub semnul acestor cuvinte s-au desfășurat, de-a lungul a aproape două decenii, propriile mele cercetări, marcate însă de mult prea dese întreruperi și bifurcări de drumuri. Dar fiecare revenire la problemele mult controversate ale Barocului a însemnat, de fapt, o regăsire, tot astfel cum, la douăzeci de ani,

¹ *La cultura del Barroco – análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ed. Ariel, 1985, p. 11. Traducerile citatelor ne aparțin, în afara cazurilor în care existau traduceri consacrate în română (ele sunt menționate în mod special). Referințele critice sunt date direct în traducerea noastră. Traducerile noastre din operele literare sunt date în note, în text apărând citatele respective în original. Uneori am preferat să dăm o nouă traducere, pentru a sublinia anumite idei, estompate în traducerile deja existente.

prima mea lucrare despre poezia barocă² îmi deschisese porțile unei lumi, perfect necunoscută până atunci, și totuși în mod

² *Structura metonimiei și a metaforei într-o poezie barocă*, comunicare prezentată la Sesiunea de comunicări științifice anuală a Facultății de limbi străine, București (secția studenți), aprilie 1979. Lucrarea, selectată pentru publicare într-un volum colectiv, n-a mai apărut niciodată, asemenea multor altele din acei ani; a fost urmată de: *Problema ființei și a neființei într-un sonet de Quevedo*, prezentată la Comemorarea lui Francisco de Quevedo organizată la București, de Catedra de spaniolă, în aprilie 1981; *La dăda en el teatro calderoniano*, la A XVI-a Conferință națională a cercurilor științifice studențești, februarie 1983, Cluj; *Montaigne – de la Renaștere la Baroc*, la simpozionul "Intertextualitate și transtextualitate în teoriile literare și lingvistice actuale", București, Facultatea de limbi străine, ianuarie 1983; *Montaigne și filosofia barocă*, la Simpozionul Montaigne, București, Facultatea de limbi străine, mai 1983; *Artistul în epoca barocă*, la dezbateră "Implicațiile sociologiei în cercetarea limbii și literaturii", București, Facultatea de limbi străine, martie 1986; *Îndoiala – de la Montaigne la Pascal*, la dezbateră "Incidențele filosofiei în științele limbii și literaturii", București, Facultatea de limbi străine, decembrie 1986. Au apărut numai *Le discours philosophique chez Michel de Montaigne* în "Analele Universității București", T.U.B., 1984, p. 25-27, și *Contributions à l'étude du baroque*, în "Cahiers roumains d'études littéraires", 4/1986, Ed. Univers, p. 88-101, o prezentare a studiilor despre Baroc publicate până la acea dată în România. La acestea se adaugă lucrări în care problemele Barocului sunt tratate într-un context mai larg: *Montaigne, contemporanul nostru*, în "Limbile moderne în școală", I/1986, p. 77-83; *L'Espagne dans la vie et dans l'oeuvre de Victor Hugo*, în volumul colectiv *Victor Hugo*, coordonator Angela Ion, T.U.B., 1985, p. 206-212; *Modele de învățare a limbilor străine în Franța secolului al XVI-lea*, la sesiunea "Exprimarea scrisă – exprimare orală în predarea – învățarea limbilor moderne", organizată de Societatea de științe filologice, Târgoviște, mai 1986, și *Imágenes del Nuevo Mundo en los "Ensayos" de Montaigne*, la simpozionul "America 500 – Lumi Vechi, Lumi Noi", București, Facultatea de limbi străine, noiembrie 1992. Între redactarea

straniu familiară în interpretarea poetică și convingătoare a lui Jean Rousset³.

O primă și, în mod firesc, incompletă sinteză a acestor preocupări a reprezentat-o lucrarea de licență *Montaigne et la conception baroque sur l'homme* (1984)⁴. Cercetările acelor ani s-au axat în principal pe două direcții complementare, schițate deja în această lucrare și detaliate în comunicările din anii imediat următori. Un prim centru de interes l-a reprezentat trecerea de la Renaștere la Baroc. Abordarea, realizată din perspectiva istoriei mentalităților, era centrată pe mărturiile consemnate în epocă privind climatul spiritual al Renașterii și deteriorarea progresivă a optimismului său gnoseologic în perioada imediat următoare. Martorul-cheie al acestui proces, pentru spațiul francez, Michel de Montaigne, a fost ales ca urmare a unui dublu demers: pe de o parte, dese referiri la el aflate în numeroase studii despre Baroc⁵ îl prezentau ca un

lucrării de față și tipărirea ei am mai publicat câteva articole (*De la Renaissance au Baroque ou le Crépuscule des Titans*, în "Synthesis", București, Ed. Academiei, XXII/1994, p. 69-78; *Projections du mage renaissant dans le théâtre baroque*, în "Nouvelles tendances en littérature comparée, II", Szeged-Amiens, 1996, p. 61-68. O parte din aceste cercetări se găsesc în prezent reunite în volumul *Renaștere și modernitate. Studii de literatură română și comparată*, București, Ed. Roza Vânturilor, 1998 (în curs de apariție).

³ *La littérature de l'âge baroque en France – Circé et le Paon*, Paris, J.Corti, 1954.

⁴ Lucrarea a fost realizată sub îndrumarea conf.dr. Silvia Pandelescu, ale cărei preocupări pentru elementele baroce în literatura Renașterii franceze (v. capitolul cu același titlu al volumului *Colloques*, 2/1978, T.U.B., p. 43-52), mi-au oferit un prețios punct de plecare.

⁵ În afara lucrărilor lui J.A. Maravall și J. Rousset, deja citate, trebuie amintite lucrările lui: Al.Ciorănescu, *Barocul sau descoperirea dramei*, Cluj-Napoca, Ed.Dacia, 1980, care nu ezită să-l numească "ghidul nostru comun" (p. 46); Romul Munteanu, *Clasicism și baroc*

moment important în conștientizarea unei noi stări de spirit, post-renascentiste; pe de altă parte, *Eseurile* sale dezvăluiau, la o lectură atentă, o asemenea modemitate, o asemenea libertate a spiritului, dublată de o putere de autoanaliză de excepție, încât ori de câte ori m-am aplecat asupra paginilor sale în căutarea celor mai diverse (și divergente) semne ale schimbărilor din epocă, l-am găsit, oglindă fidelă și martor perspicace, decantând noutățile și încadrându-le în spațiul care-i era atât de familiar – al Antichității greco-latine. Restituirea acelei duble realități, corespunzând perfect de altfel imaginii mentale a oamenilor de cultură ai vremii, predeterminați simultan de tradiție și de contemporaneitate, într-un mod pe care timpurile noastre nu-l mai pot realiza, facilitează pătrunderea în însuși laboratorul scriiturii sale⁶.

Dacă "orice text se înscrie în textul infinit care este producția umană în totalitatea ei"⁷, el trebuie în mod necesar integrat arhitextului epocii sale, ca parte constitutivă, în măsura în care răspunde orizontului de așteptare al receptorului implicit, dar și într-un sens creativ, în măsura în care contribuie la formarea unui nou orizont semnalând, sau compunând acele

în cultura europeană a secolului al XVII-lea, București, Ed. Univers, în special în vol. I (1981), dar și în vol. II (1983), și III (1985); H. Hatzfeld, *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Ed. Gredos, 1966, care, vorbind despre "condiția umană" la Montaigne, o numește "un concept și o expresie născocite de Montaigne, cu care se inaugurează mentalitatea barocă" (p. 57); Daniel Ménager, *Introduction à la vie littéraire du XVI^e siècle*, Paris, Ed. Bordas, 1968, ș.a.

⁶ Nu întâmplător, studiile de genetică literară s-au oprit asupra *Eseurilor* pornind tocmai de la acest aspect. Vezi Jules Brody, *Montaigne et la citation génétique*, în *Paragraphes 9 – Les voies d'invention aux XVI^e et XVII^e siècles – Études génétiques*, Université de Montréal, 1993, p. 145-152.

⁷ Cristina Hăulică, *Textul ca intertextualitate*, București, Ed. Eminescu, 1981, p. 17.

aspecte care vor conferi specificitatea modelului de text pe care acea epocă îl va propune. Să nu uităm însă că originalitatea unei epoci nu se măsoară numai prin conținuturile sale, ci, mai ales, prin **filtrul său hermeneutic**, "voința selectivă care este, în același timp, o voință deformatoare, (...) o **grilă interpretativă**"⁸, pe care o interpune între un conținut preexistent și rezultatul ei "modern".

În cazul lui Michel de Montaigne, am urmărit transformarea unei conștiințe formate în ambianța spirituală a Renașterii, care devine, sub presiunea epocii, **barocă**. Semnele acestei schimbări, sesizabile la diversele niveluri ale creației sale, au fost puse în relație nu atât cu contemporanii săi, pornind de la premisa că această trecere putea fi insuficient conștientizată/reflectată imediat, sub presiunea obișnuinței (care conduce la o menținere factice a ecoului mult după stingerea sunetului), cât, dincolo de epoca de tranziție, cu acei autori care ilustrează cel mai bine mentalitatea barocă, de o parte și de alta a Pirineilor, a Canalului Mânecii sau a Alpilor, căutând exemple care să înmănușeze ideile-forță ale modelului de text baroc.

Grupate într-o serie a elementelor unei cosmoviziuni baroce (a cărei schițare a reprezentat cea de a doua – ambițioasă – tentație a acelei perioade), ele apar structurate în jurul câtorva noțiuni fundamentale gnoseologice (**noutate și îndoială**) raportate la substratul lor existențial, la modificările apărute în perceperea timpului și a spațiului sub incidența accelerării mișcării și a efectelor acesteia: **transformarea și schimbarea**, din care derivă **varietatea**, iar, la nivelul psihicului uman, **inconstanța**.

Necesitatea analizării **cauzelor** clivajului profund între Renaștere și Baroc, ale cărui efecte marchează evoluția culturii moderne până în prezent, a reprezentat pentru mine o constantă

⁸ Ioan Petru Culianu, *Eros și Magie în Renaștere – 1484*, București, Ed. Nemira, 1994, p. 8.

a acestor preocupări cu mult înainte de a o fi întâlnit în formularea percutantă a lui Ioan Petru Culianu: "Câtă vreme fenomenul însuși n-a fost înțeles, toată erudiția din lume este inutilă, căci ceea ce poate ea face se reduce la puțin lucru, în special la a ne perfecționa cunoștințele privind existența și manifestările unui fenomen, fără ca prin asta să atingă problema mult mai importantă a presupuzițiilor culturale ce-i garantează funcționarea într-o epocă dată"⁹.

Un prim răspuns se structurase treptat pe baza analizei raporturilor dintre *Vechi* și *Nou* în gândirea renașcentistă. Omul, devenit măsură a tuturor lucrurilor, se considera în drept să-și evalueze într-o nouă perspectivă deopotrivă puterea de judecată și plenitudinea fizică: "Renașcentistul, scrie J.L. Alborg, caută desăvârșirea în dezvoltarea armonioasă a tuturor facultăților, atât a celor spirituale cât și a celor fizice, urmărind satisfacerea tuturor posibilităților ființei omenești"¹⁰. Epoca ni se înfățișează așezată simbolic sub semnul verbelor *A cunoaște* și *A face*. Totul pare posibil în fața acestui avânt al generației Titanilor, convinși că, știind totul ("que rien ne te soit incognu"¹¹, îi scria Gargantua lui Pantagruel), vor putea descoperi totul ("Par temps ont été et par temps seront toutes choses latentes inventées"¹², aflăm tot de la Rabelais, în cartea a V-a, cap. XV), vor transforma și deci vor îmbunătăți realitatea.

Or, deși prima parte a aserțiunii se arată a fi fost măcar în parte realizată (cuantumul de cunoștințe de care dispune omenirea la sfârșitul Renașterii este, în mod evident, cu mult mai mare decât la începuturile ei), direcția pe care se înscrie

⁹ *Ibid.*, p. 27.

¹⁰ *Historia de la literatura española*, vol. I, Madrid, Ed. Gredos, 1975, p. 619.

¹¹ Nimic să nu-ți fie necunoscut(fr.).

¹² Cu timpul au fost și cu timpul vor fi inventate toate lucrurile aflate în stare latentă(fr.).

istoria nu este deloc cea așteptată, calculată, prevăzută; undeva s-a strecurat o eroare, pe care însă generațiile epocii următoare nu o pot descoperi, ceea ce le conduce în fața unui paradox neliniștitor: cunoașterea nu a dus la *mai bine*, ci la *mai rău*. Să fie, deci, cunoașterea, un fapt negativ? Pierre Villey, referindu-se la această perioadă, conchide: "În momentul în care se încheie, între ruine, acest secol de aprinse dispute filosofice și religioase, rațiunea este făcută răspunzătoare de întreaga dezordine provocată în spirite de tulburările politice, de mizeria în care se află țara", ceea ce impune o concluzie dureroasă: "Rațiunea a pretins să conducă totul; ea a distrus totul"¹³.

Căci tot acest edificiu uriaș al cunoașterii are la bază o situație paradoxală care, ignorată, va deveni cu timpul o eroare ale cărei urmări imprevizibile vor conduce gândirea umană spre o altă etapă istorică, cristalizându-i mirarea și drama în ceea ce avea să devină Barocul european: "Cea mai mare parte a filosofilor Renașterii se străduiesc să-și organizeze gândirea filosofică în jurul vechii scheme a Universului", observa Emile Bréhier¹⁴. "Dificultatea, conchide Zoe Dumitrescu-Buşulenga, era în acceptarea unei viziuni a lumii cu două centre, unul văzut ca în Grecia antică, omul plenar, celălalt ca în Evul Mediu Creștin, Creatorul, binele suprem"¹⁵.

Un singur exemplu, însă revelator: ideea medievală de progres continuu al omenirii, de esență creștină (în timpul Evului Mediu se conferise un nou sens noțiunii de *durată* prin compararea istoriei omenirii cu cea a unui individ, progre-

¹³ *Montaigne devant la postérité*, Paris, Boivin et Cie, 1935, p. 113. Vezi și J.A. Maravall, *op. cit.*, p. 60: "Dacă intervenția omului poate ameliora, ea poate de asemeni și să înrăutățească situația".

¹⁴ *Histoire de la Philosophie*, I, 3, *Moyen Age et Renaissance*, Paris, P.U.F., 1967, p. 661.

¹⁵ *Renașterea, umanismul și destinul artelor*, București, Ed. Univers, 1975, p. 15.

sând fără încetare spre adevăr, de la naștere spre moarte¹⁶), coexistă cu viziunea ciclică asupra istoriei, derivând din determinismul astrologic al anticilor – concepție diametral opusă. “Stranie alianță, unul din nodurile cele mai obscure ale gândirii Renașterii”, remarcă P. Mesnard¹⁷. Iată de ce Renașterea îi apare, astăzi, unui istoric precum Jean Delumeau, “un ocean de contradicții, un concert câteodată prost armonizat de aspirații divergente”¹⁸.

Vechiul și Noul, puse astfel laolaltă, conduc, asemenea unei sume vectoriale, la o rezultantă al cărei sens e diferit și de al unuia, și de al celuilalt; independent de intențiile celor care le combinaseră, formându-se după o lege a necesității și îndreptându-se într-o direcție-surpriză pentru toți¹⁹, al cărei rezultat va fi teoretizarea neîncrederii în noutate pe plan social, conjugate cu o sporire a interesului pentru nou în planul artei.

Să ne oprim asupra acestei atitudini scindate a epocii față de *Noutate*. O vom regăsi exprimată cu obișnuita-i limpezime la Michel de Montaigne. În practica socială, “je suis desgouté de la *nouvelleté*, quelque visage qu'elle porte, et ay raison, car j'en ai veu des effets très-dommageables”²⁰, declară el, în capitolul intitulat sugestiv “De la coustume et de ne changer aisement une loy reçue”²¹ (I, XXIII), distingând, în continuare, între “les inventeurs”, care sunt “plus domma-

¹⁶ Cf. A.G. Widgery, *Les Grandes Doctrines de l'Histoire*, apud D. Ménager, *op. cit.*, p. 41.

¹⁷ În *La Méthode de l'Histoire*, apud D. Ménager, *op. cit.*, p. 42.

¹⁸ *La civilisation de la Renaissance*, Paris, Artaud, 1967, p. 11.

¹⁹ Am prezentat pe scurt aceste câteva considerații asupra culturii Renașterii în articolele *Le discours philosophique chez Montaigne*, p.26, și în *Contributions à l'étude du baroque*, p. 98.

²⁰ Sunt dezgustat de noutate, sub orice chip s-a înfățișa, și am dreptate, căci i-am văzut urmări tare rele (fr.).

²¹ Despre obicei, și despre neschimbarea cu ușurință a unei legi primite (fr.).

geables”, și “les imitateurs”, “plus vicieux, de se jeter en des exemples, desquels ils ont senty et puny l'horreur et le mal”²². Paragraful următor nu e mai puțin elocvent, referindu-se la “toutes sortes de *nouvelles desbauches*”²³ și la viciile publice pe care “on les batisait de mots *nouveaux*, plus doux, pour leur excuse”²⁴. Mai încolo, însă, îl găsim analizând “la *nouvelleté et l'estrangeté* (...) qui ont accoustumé de donner pris aux choses”²⁵ (II,8) și chiar să conchidă “parmy les conditions humaines, cette cy est assez commune: de nous plaire plus des choses *estrangeres* que des nostres et d'aymer le remuement et le changement”²⁶ (III,9). Or, “căutarea noutății” este analizată strălucit de către Al.Ciorănescu în capitolul *Originile barocului*²⁷, care citează în acest sens un fragment dintr-un poem al Cavalerului Marino:

Conviensi a non vulgare
spirito peregrino
del segnato sentier sviarsi alquanto
a per *nuovo* camino
dietro a *nuovi* pensier movere il corso²⁸.

Noutatea apare ca parte componentă a originalității în epoca barocă și la Edgar Papu, la care întâlnim un citat revelator

²² inventatori [care sunt] mai stricători [și] imitatori, mai vicioși, de vreme ce urmează exemple cărora le-au înțeles și condamnat oroarea și răul (fr.).

²³ tot soiul de noi destrăbălări (fr.).

²⁴ le botezau cu nume noi, mai dulci, ca să le scuze (fr.).

²⁵ noutatea și neobișnuința [...] care acum a devenit un obicei să dea preț lucrurilor (fr.).

²⁶ printre trăsăturile omenești, aceasta e destul de comună: să ne placă mai mult de lucrurile neobișnuite (străine) decât de ale noastre, și să iubim mișcarea și schimbarea (fr.).

²⁷ *Op. cit.*, p. 69.

²⁸ Cuvine-se unui ales / spirit peregrin / să se abată puțin de pe cărările bătătorite / și pe un nou drum / să lase noul gând să-nainteze (it.). Apud A. Ciorănescu, *ibid.*, p. 395.

dintr-o prefață din prima jumătate a secolului al XVII-lea: "Am făcut tot posibilul ca invenția să fie nouă" (Diego de Saavedra Fajardo, *Idea de un principe político-cristiano*, 1640²⁹). J.A. Maravall se oprește îndelung asupra acestei adevărate patimi pentru noutate, "anhelo de novedad", specific epocii³⁰. El reamintește că M-lle de Scudéry dorea, în tragedia sa *Andromire*, să prezinte în permanență "quelque chose de nouveau, qui tient toujours l'esprit suspendu"³¹. Să-l amintim și pe Lope de Vega, cu a sa *Arte nuevo de hacer comedias*, între atâția autori baroci spanioli care exaltă noutatea, "lo admirable que trae le novedad"³² (precum Céspedes y Meneses)³³.

Această opoziție față de Noutate este analizată din perspectivă sociologică de José Antonio Maravall. În lucrarea sa *La Cultura del Barroco – análisis de una estructura histórica*, el își fundamentează interpretarea pe semnalarea unei înfruntări, în cadrul societății, între "forțe care o împing spre schimbare, de esență renașcentistă, democratică"³⁴, și forțe mult mai puternice, de esență conservatoare, aristocratice și monarhice, al căror obiectiv este tocmai menținerea stării preexistente³⁵.

Vom reveni asupra locului artistului în acest sistem; ne mărginim doar să subliniem că lui i se deschid două drumuri – cel al integrării în sistemul cultural al clasei dominante și, desigur, cel al protestului. Interesantă este însă viziunea lui Maravall asupra acestei a doua posibilități, pe care el o

²⁹ *Barocul ca tip de existență*, vol. I, București, Ed. Minerva, 1977, p.103.

³⁰ *Op. cit.*, capitolul *Novedad, invención, artificio*, p. 453-498.

³¹ ceva nou, care ține mereu atenția trează (fr.). Apud J.A. Maravall, *ibid.*, p. 69.

³² lucrul admirabil pe care-l aduce cu sine noutatea (sp.).

³³ Apud J.A. Maravall, *ibid.*, p. 453.

³⁴ *Ibid.*, p. 69.

³⁵ *Ibid.*, p. 72.

consideră a fi fost în epocă nu doar admisă, ci chiar sprijinită într-un anume sens de Putere, câtă vreme se menține între anume limite care să nu pună în pericol baza sistemului. O vom analiza la timpul potrivit în detaliu.

Acest model inițial nu era lipsit de coerență, dar se simțea nevoia unei anume pătrunderi în profunzime. Elementul rațional, vizibil, aparent era prezent; unde era însă partea de umbră, de taină, pe care eram obligată să o presupun, în mod dialectic? Modelul funcționa, dar numai la suprafața fenomenului, lăsând deoparte mult prea multe detalii pentru ca să fie satisfăcător. Era oare suficient să consider că bipolaritatea fundamentală a Renașterii ar fi compusă dintr-o viziune rațională, realistă chiar, derivată din regăsirea tradiției antice, combinată cu marile descoperiri ale științei epocii, iar fața nevăzută, care avea să scindeze dramatic conștiința europeană, în opoziție cu prima, aparținea Evului Mediu incomplet învins, acelor "forțe reacționare, aristocratice" la care se referea Maravall? Mă vedeam obligată să revin la ideea luptei de clasă între burghezia în curs de formare și aristocrația în curs de destrămare, de esență marxistă? **Superficialitatea** acestei interpretări deriva din **parțialitatea** ei, într-un dublu sens: era parțială pentru că, în mod părtinitor, cataloga drept pozitive forțele progresului în societate, în știință, în artă, iar direcția era cea care conducea, cu meandre, dar continuu, spre prezent; era parțială pentru că se sprijinea doar pe partea vizibilă a fenomenului, cea scrisă de învingători. Nu exista însă și o istorie a celor învinși, a culturii paralele care fusese treptat înlocuită de cultura modernă? Barocul a fost interpretat încă de timpuriu ca o stare de criză, un clivaj care a marcat începutul epocii moderne ("nașterea dramei", cum o numea Al. Ciorănescu). Dar care era **cauza** dramei?

Lucrarea de față încearcă să ofere un alt răspuns la toate aceste întrebări, într-o nouă perspectivă care, fără a o anula pe

cea prezentată până acum (vom vedea că se întâlnește cu ea în mod surprinzător, în puncte nodale, în pofida unghiului diametral opus din care este privită epoca), o completează într-un mod incitant. Ea pomește de la o nouă viziune asupra Renașterii, care a început să se contureze în ultimele două decenii mai cu seamă, și care numără, printre cei mai valoroși specialiști, pe Ioan Petru Culianu. Lucrarea sa, *Eros și Magie în Renaștere*, deși apărută acum peste zece ani la Paris, este încă insuficient cunoscută, atât la noi (traducerea românească a apărut relativ de curând, iar textul francez a circulat prea puțin), cât și, din păcate, în lucrările de referință occidentale³⁶.

Lucrarea propune – și argumentează strălucit – o nouă interpretare a culturii Renașterii care să permită reintegrarea unui adevărat continent dispărut – cel al esoterismului și al științelor oculte, analizat din perspectiva evoluției culturii europene. Aplecându-se fără idei preconcepute asupra textelor epocii – între care un rol privilegiat îl ocupă scrierile lui Giordano Bruno –, I.P. Culianu le descoperă o nebănuită modernitate, în sensul, pe de o parte, al recuperării lor sub alte forme de către cultura contemporană, iar pe de altă parte, ca punct de referință obligatoriu în înțelegerea propriei noastre deveniri: a ceea ce s-a realizat, a ceea ce s-a pierdut, a ceea ce s-a păstrat în forme mascate sau deformate. “Omul Renașterii și omul zilelor noastre și-au păstrat, poate, aceeași formă

³⁶ Am în vedere câteva valoroase sinteze asupra esoterismului și științelor oculte apărute în ultimii ani în Franța, ca de exemplu *L'Esotérisme* de Pierre A. Riffard, Paris, R. Laffont, 1990, sau *Histoire de l'esotérisme et des sciences occultes* de Jean-Paul Corsetti, Paris, Larousse, 1992. Absența trimerii la I.P. Culianu este cu atât mai regretabilă cu cât aceste lucrări se înscriu în aceeași direcție. Este drept că autorii lor se referă adeseori în schimb la cercetările reputei specialiste engleze Frances A. Yates în același domeniu, care-l precede pe I.P. Culianu.

exterioară, însă cel din urmă este o mutație psihologică a celui dintâi, în lăuntru al aceleiași specii. Cei ce afirmă că omul Renașterii simțea, cugeta și acționa ca noi, se înșeală enorm. Dimpotrivă, noi avem de-acum obiceiul secular de a refuza în noi înșine tot ceea ce constituia imaginea lumii la omul Renașterii, până într-atât acesta se confruntă cu «umbra» noastră, cu ceea ce am învățat, prin educație, să extirpăm și să mutilăm din noi înșine. Adăpostim încă în noi înșine un confrate debil, din pricină că nu ne putem debarasa complet de el. Dacă el este caricatura noastră – de vreme ce acumulează într-însul trăsăturile noastre cele mai infantile și mai ridicole –, să încercăm pentru o clipă să ne punem în locul lui: firește, este foarte probabil ca el să nu aibă despre noi o imagine măgulitoare decât aceea pe care ne-o facem noi despre el (...). În lipsa puținței de a ajunge la o înțelegere cordială, trebuie să învățăm să-l privim fără prea multă superioritate. Căci noi am pierdut ceea ce el avea, iar el nu are ceea ce noi am cucerit. Până la urmă, aceste cantități sunt egale”³⁷.

De la apariția rândurilor de mai sus și până în prezent, această direcție de cercetare s-a dovedit fertilă. Desigur, ea se află numai la început; de asemenea, în pofida eforturilor mele din ultimii ani, este posibil ca lucrarea de față să fie lacunară, în sensul absenței unor informații de ultimă oră; dar, chiar și realizată în paralel cu alte investigații similare, ea poate avea meritul unei încercări de recompunere a edificiului cultural baroc în lumina unei noi imagini despre Renaștere.

Artistul epocii baroce ar putea fi martorul cel mai important al acestei modificări de profunzime la care se referă Culianu. În arta barocă, și în primul rând în literatură, s-ar putea găsi urmele coborârii treptate în profunzimea subconștientului a continentului reprezentat de întreaga sferă de preocupări centrate în jurul fantasmelor individuale și colective,

³⁷ *Op. cit.*, p. 254-255.

a acelei *culturi a fantasticului* care opera cu o gamă atât de largă de preocupări și procedee legate de științele oculte.

În ce măsură acest punct inițial se poate dovedi fertil? Asemeni lui Jean Rousset, mărturisesc că, "neavând dovezi, am plecat să le caut. Dar n-am mai porni nicicând la drum, dacă n-am visa un pic"³⁸.

³⁸ Jean Rousset, *L'intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII^e siècle*, Paris, J. Corti, 1968, p.240.

CAPITOLUL I

DE LA RENEAȘTERE LA BAROC SAU VÂRSTA DE AUR A ESOTERISMULUI

I. CELE DOUĂ FEȚE ALE RENAȘTERII

Unic în istoria gândirii, momentul Renașterii a dat oamenilor senzația amețitoare a unui timp oprit care, dintr-o dată, își reia cursul. Ideea încheierii unui ciclu istoric, impresia de *rotund* se conjuga cu speranța apropierei unei noi epoci de aur a spiritului omenesc: "Feliciti această vârstă care este a noastră și care promite să fie o *vârstă de aur*, de a fost vreuna", scria Erasmus³⁹.

Dincolo de ideea romantică, apărută la începutul secolului al XIX-lea, care vedea în Renaștere o auroră a timpurilor moderne⁴⁰, concepută ca o regăsire a Antichității, ca o "reconciliere a omului cu lumea prezentă"⁴¹, așa cum apăreau filosofii idealști germani Renașterea și Umanismul, se găseau declarațiile entuziaste ale cărturarilor secolelor XV și XVI. "Vedem pretutindeni – scria Nicolaus Cusanus în 1433 – spiritele oamenilor celor mai aplecați spre studiul artelor liberale și mecanice, întorcându-se spre Antichitate și încă cu o extremă aviditate, ca și cum s-ar aștepta să se vadă împlinin-

³⁹ Apud D. Ménager, *op. cit.*, p. 42.

⁴⁰ Cf. W.K. Ferguson, *La Renaissance dans la pensée historique*, Paris, Payot, 1950.

⁴¹ *Ibid.*, p. 162.

du-se cercul complet al unei revoluții⁴². Nu altfel se exprimau umaniștii francezi. W.K. Fergusson, rezumând lucrările anterioare, conchide: "Primii umaniști francezi, ca Jean de Montreuil, Nicolas de Clémanges, Guillaume Tardif și Robert Gaguin, precum și continuatorii lor din secolul al XVI-lea, Guillaume Budé, Clément Marot⁴³, Rabelais⁴⁴, Louis le Roy și mulți alții⁴⁵, repetau la nesfârșit, ca tot atâtea ecouri credincioase, refrenul umanist devenit curent, asupra contrastului între lumina prezentă și tenebrele trecute, între renașterea sau restaurarea adevăratelor litere și îndelunga lor ocultare de-a lungul secolelor ce urmaseră acestei vârste de aur, antichitatea"⁴⁶.

Să remarcăm în treacăt că nu putea fi vorba de o redescoperire a Antichității, pentru că ea nu fusese uitată nici în timpul Evului Mediu. Studii serioase s-au oprit încă din veacul trecut asupra umanismului lui Alcuin la curtea lui Carol cel Mare, al școlii de la Chartres în secolul al XII-lea, asupra integrării elenismului în gândirea medievală grație lui Toma d'Aquino. A. Renaudet, în lucrarea sa *Humanisme et Renaissance*, afirma: "Evul Mediu n-a rupt deci cu Antichitatea, nici n-a ignorat-o cu bună-știință; teologia creștină n-a distrus opera cunoașterii antice. Părinții Bisericii și doctorii Evului Mediu și-au propus să o desăvârșescă, să realizeze unirea unei naturi deja pătrunse de elemente divine cu o lume supranaturală pe care o considerau revelată de cărțile biblice și cu care misticii se credeau în contact; să realizeze astfel uniunea dintre lumea

⁴² Apud E. Bréhier, *op. cit.*, p. 660.

⁴³ Mai ales în *Eglogue II*, versul 21, în *L'Enfer (Oeuvres satiriques)* și în epistola *Au roy, du temps de son exil à Ferrare*.

⁴⁴ A devenit obligatorie referirea la celebra scrisoare a lui Gargantua către Pantagruel!

⁴⁵ Ronsard, de exemplu, în oda sa *A Madame Marguerite*.

⁴⁶ *Op. cit.*, p. 38-39.

naturii și cea a grației divine"⁴⁷. Este adevărat că un specialist de talia lui Emile Bréhier atrage atenția asupra diferenței de interpretare a textelor. Subliniind sensul redescoperirii spiritului antichității în Renaștere, oferă ca exemplu interpretarea unui text ciceronian, *De officiis*: dacă sfântul Ambrozie extrăgea din el reguli pentru clerici, lui Erasmus, el îi va oferi o morală autonomă și independentă de creștinism⁴⁸.

În plus, imaginea asupra Renașterii propusă de J. Burckhardt⁴⁹ inversează oarecum raportul: devine fundamentală apariția celor două elemente noi, **individualismul** și **modernitatea**; redescoperirea Antichității trece pe planul doi, mai curând un rezultat decât o cauză. La Jules Michelet, ideea de **început absolut** reprezentată de Renaștere apare exprimată explicit: "Totul porni din nimic. A fost explozia eroică a unei imense voințe"⁵⁰.

Cea mai mare parte a studiilor despre Renaștere au încetățenit deci imaginea unei opoziții mai mult sau mai puțin radicale, dar evidente, între Evul Mediu și Renaștere, calchiată pe dicotomia umbră/lumină, obscurantism/rațiune. Renașterea, ca prag al epocii moderne, refăcând legătura cu Antichitatea precreștină, devenea, ca în viziunea romantică a lui Michelet, rodul unui uriaș efort colectiv, idee sprijinită, ce-i drept, de câteva mari descoperiri care o marcase: tiparul, Lumea Nouă, sistemul copernician, tot atâtea porți deschise în spațiul culturii, al geografiei, al cosmosului. Lărgirea granițelor universului cognoscibil apărea totodată ca sursă a optimismului Renașterii, dar și ca prilej de angoasă pentru epoca următoare – Barocul⁵¹. Reforma – o altă breșă în cadrul sistemului –, descoperirea

⁴⁷ Apud D. Ménager, *op. cit.*, p. 35.

⁴⁸ *Op. cit.*, p. 660.

⁴⁹ În lucrarea sa devenită clasic *Civilizația Renașterii în Italia*.

⁵⁰ Apud Ferguson, *op. cit.*, p. 166.

⁵¹ Cf. M. Raymond, *Baroque et Renaissance poétique*, Paris, Ed. J. Corti, 1964.

liberului arbitru, devin pentru Al. Ciorănescu totodată emblematice pentru Renaștere, dar și surse ale neliniștii baroce: "Originea îndoielii trebuie căutată în nesiguranța generală a spiritului european, în momentul istoric în care, ca o consecință a Renașterii umaniste și a Reformei, a dispărut principiul de autoritate, lăsându-i-se individului nepregătit pentru această funcție nouă, nu numai posibilitatea, dar și libertatea de a se folosi de liberul său arbitru (...). Eliberarea individului, opera comună a umanismului și a Reformei, este o eliberare numai printr-unul dintre aspectele sale, în timp ce din alte puncte de vedere seamănă mai mult cu o abandonare"⁵².

Dar această construcție teoretică, în care succesiunea Ev Mediu – Renaștere – Baroc apare astfel simplificată, prezintă un dezavantaj pentru cercetătorul care se apleacă asupra operelor literare: spune prea puțin, sau mai curând nu spune nimic, despre universul imaginar din care scriitorul (și, nu mai puțin, pictorul și filosoful, după cum demonstra magistral în epocă un Giordano Bruno) își caută sursele. Nici arta Renașterii și nici arta Barocului nu sunt doar o glorificare a forțelor rațiunii biruitoare. Cele câteva accente triumfaliste privind progresul științei în epocă lasă nu o dată loc unei interpretări mai nuanțate, iar lectura noastră modernă simplifică adeseori sau operează o selectare după gusturile ei. Grila pe care conștiința modernă o aplică creațiilor secolelor XV și XVI este departe de a fi identică cu cea a epocii înseși. Absența unor informații mai complete despre sistemul imaginației colective poate conduce la simplificări facile, care sărăcesc până la denaturare mesajul operei de artă.

Să încercăm deci să ne apropiem de modelul mental al epocii, dar pornind din partea diametral opusă, anume dinspre latura de taină a culturii europene. Studiile dedicate esoterismului popoarelor primitive, asiatice, ameroindiene, africane

⁵² *Op. cit.*, p. 411-412.

au creat prin reflex imaginea unei Europe marcate de raționalism; faptul că în sânul Bisericii atitudinea față de esoterism a fost ambivalentă (persecuție, deci recunoaștere implicită, și negare totodată) nu a făcut decât să complice lucrurile. Spiritul cartezian a deschis o nouă eră în gândirea europeană, dar totodată a condamnat fără drept de apel o întreagă tradiție, veche de mii de ani: "Sitôt que je vois seulement le mot *arcanum*⁵³ en quelque proposition, je commence à en avoir mauvaise opinion"⁵⁴ (scria Descartes în scrisoarea către prietenul său, P. Mersenne, în 20 noiembrie 1629)⁵⁵. Sau, în *Règles pour la direction de l'esprit*: "Rien ne me semble plus absurde que de discuter hardiment sur les mystères de la nature, sur l'influence des cieux sur notre terre, sur la prédiction de l'avenir et autres choses semblables, comme font beaucoup de gens, et de n'avoir cependant jamais cherché si la raison humaine est capable de découvrir ces choses"⁵⁶. Condamnare care presupune însă implicit existența, mai mult, forța de care dispuneau încă în epocă aceste *absurdități*!

Pentru a putea urmări reflectarea în literatura Barocului a acestui conflict declanșat în sânul culturii europene între gândirea raționalistă și gândirea magică, pentru a putea analiza poziția pe care o capătă artistul – în special acela care practică forma de creație cea mai asemănătoare operei de analiză, scriitorul, pentru că el uzează de cuvinte ca material de

⁵³ *Arcanum*: secret, mister (lat.).

⁵⁴ Cum văd măcar cuvântul *arcanum* în vreo propoziție, cum încep să-mi fac despre ea o părere proastă (fr.).

⁵⁵ Apud Pierre A. Riffard, *op. cit.*, p.18.

⁵⁶ Nimic nu mi se pare mai absurd decât să discuți cu îndrăzneală despre misterele naturii, despre influența cerurilor asupra pământului nostru, despre prezicerea viitorului și altele asemenea, cum o fac o mulțime de oameni, și cu toate acestea să nu te fi preocupat niciodată dacă rațiunea omenească este capabilă să descopere atare lucruri (fr.).

construcție, asemenea celui care se va apleca, într-un laborios proces de înțelegere, asupra operei sale – este poate utilă o precizare a două serii de date.

Prima privește terminologia fundamentală de care ne vom servi; o foarte rapidă trecere în revistă a câtorva figuri de excepție ale epocii Renașterii, a căror influență marchează operele literare pe care le vom analiza în următoarele capitole, sau cel puțin climatul spiritual în care sunt concepute, este de asemeni necesară.

2. CÂTEVA DIN IZVOARE

În epoca de care ne ocupăm, esoterismul avea în urma sa o lungă tradiție, compusă în special din două direcții fundamentale: cea egipteană, a miturilor, legendelor, textelor sacre, și cea greco-latină; de altfel, Pitagora, Platon, ermetiștii alexandrini puseseră bazele acestei tradiții care făcea din Egiptul antic leagănul științelor oculte; oamenii Renașterii n-au făcut decât să continue în aceeași direcție. Pe de altă parte, o a doua sursă este recunoscută în misterele și sectele inițiatice grecești, orfismul, misterele eleusine, cultele dionisiace, pitagorismul. Din aceste elemente ale civilizației antice (de altfel, doar parțial revelate de surse ajunse până în epoca modernă) se poate reface un model mai curând caleidoscopic decât coerent al esoterismului occidental, înglobând magia, astrologia, alchimia și o sumă de alte practici oculte. Magia însă, așa cum ne este ea înfățișată de marile spirite ale Renașterii, departe de a fi unitară, cum apare la prima vedere astăzi, era divizată, încă din Antichitate, în *mageia* (cuvânt derivat în greacă din termenul persan *magish*) și *goeteia*. Viziunea depreciativă și simplificatoare, care o prezenta ca un conglomerat de elemente dispartate împrumutate medicinei, astronomiei, religiei și unor

culte marginale mai mult sau mai puțin fantastice, se regăsește deja în epoca romană; chiar comentatorii greci, Herodot, Platon, Aristotel, neoplatonicienii din Alexandria, evocă magia fie în sens pozitiv (care corespunde ori termenului generic, ori se confundă cu *théourgia* "magia înaltă"), fie în sens peiorativ, ca ansamblu de practici malefice (ceea ce este îndeobște înțeles prin *goeteia*, termen care va fi asimilat ulterior celui de vrăjitorie: evocarea spiritelor răufăcătoare prin tehnici aparținând magiei operative, în contrast cu teurgia, operație de punere în contact cu forțele ascunse ale Universului, pentru epoca creștină, în opera lui Dumnezeu deci, care solicită forța de la acesta)⁵⁷. La Aristotel apare marcat și un sens peiorativ suplimentar, acela de *șarlatanie*, care va fi întărit în epoca elenistică și va fi preluat de romani⁵⁸. În vremuri mai noi, distincția se va stabili pur și simplu între magia albă (care nu presupunea o îndepărtare de Divinitate, ci dimpotrivă) și magia neagră sau vrăjitoria, care, sub influența maniheismului creștin, va fi corelată cu practicile de adorare a Diavolului. "Istoria spirituală a omului – precizează Evelyn Underhill⁵⁹ – dezvăluie două atitudini fundamentale, distincte, față de ceea ce e nevăzut și două metode prin care el a încercat să intre în legătură cu nevăzutul. În scopul pe care-l urmărim acum, voi numi aceste metode «calea magiei» și «calea misticii». Spunând acest lucru, trebuie să adăugăm de îndată că, deși în formele lor extreme aceste metode sunt acut contrastante, frontierele lor sunt departe de a fi clar definite și că, pornind din același punct, ele sunt adesea confundabile pentru cel care le cercetează, fiindcă utilizează același limbaj, aceleași instrumente și metode".

⁵⁷ Vezi Jean Paul Corsetti, *op. cit.*, în special p.18-34 și 330-332.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁹ În lucrarea sa *Mysticism* (1911; trad. rom. *Mistica*, Cluj, Apostrof, 1995, p.125-126).

O definire sintetică a principalelor trei arte oculte precizează că alchimia lucrează cu căldura, astrologia cu lumina, magia cu mișcarea⁶⁰. Ea are mai curând o valoare metaforică decât funcțională, dar este prețioasă prin sesizarea relației dintre **magie și mișcare**, văzută ca esență a transformării, a modificării, element definitoriu al cosmo-viziunii baroce, recunoscută ca atare de toți specialiștii, de la Heinrich Wölfflin⁶¹ și până în prezent.

Pe de altă parte, nu trebuie confundate cele două tipuri de magie (inferioară – goeția și superioară – teurgia) cu alte două ramuri ale magiei, magia naturală (sau fizică, de la care științele moderne vor moșteni nu puține rezultate) și magia rituală⁶², implicată în practicile diverselor religii. “În magie – conchide Evelyn Underhill – fie că ea este privită ca o superstiție, fie ca o știință, găsim, în orice caz, supraviețuirea unei mari și vechi tradiții (...). Legile magiei și riturile ceremoniale care exprimă aceste legi au venit din trecutul imemorial (...). Ortodocșii ar trebui să fie prudenți în felul în care condamnă legile magiei; căci ei se conformează fără să știe multora dintre acestea de câte ori merg la biserică. Întreaga religie formală conține unele elemente de magie”⁶³. Alături de magie, cele mai importante arte oculte sunt alchimia, astrologia, medicina ocultă, divinația și arta talismanelor (sau talismanica), toate, de altfel, foarte mult cultivate în epoca Renașterii și încă extrem de prezente în epoca următoare.

⁶⁰ Cf. Pierre A. Riffard, *op. cit.*, p. 36.

⁶¹ Care, în lucrarea sa clasică *Principiile fundamentale ale istoriei artelor* (trad. rom. București, Ed. Meridiane, 1968), stabilise cele cinci criterii de departajare a operelor de artă renaștentiste de cele baroce, punct obligatoriu de referință în toate studiile despre baroc.

⁶² După cum le definise în 1625 și Gabriel Naudé, în lucrarea sa *Apologie pour les grand hommes soupçonnés de magie*.

⁶³ *Op. cit.*, p. 251.

Un esoterism creștin, ale cărui tradiții urcă în timp până la gândirea gnosticilor și, mai înainte încă, la tradițiile neoplatonice, a creat un curent propriu în gândirea medievală, caracterizat printr-o abordare sincretică a unor tradiții greco-latine în lumina Vechiului și Noului Testament. Trecerea de la elenism la creștinism a fost departe de a se fi efectuat printr-o ruptură radicală; împrumutând adesea metodele concilierii și înțelegerii, efortul primilor gânditori creștini a fost de a realiza o construcție coerentă care să regrepeze imanența și transcedența, credința și rațiunea, în sfârșit, tradițiile neoplatonice cu cele evanghelice. În primele secole ale erei noastre, zorii esoterismului creștin sunt marcați de operele lui Clement din Alexandria (160-125) și Origene (185-254). Foarte atașați încă de tradiția elenistă, numele lor figurează la loc de cinste la mai toți esoteriștii, lucrările lor oferind informații extrem de prețioase despre gnosticii primelor veacuri de creștinism, între care Simon Magul și Valentinus, la care vom reveni când vom analiza construcția mitului faustic⁶⁴.

Elenismul precede, deci, istoric și aproape ontologic, Revelația creștină. Salvarea sufletului este legată de contemplarea Binelui (atât de dragă platonicienilor), plasată sub semnul credinței. Credința însăși este zugrăvită ca un act rațional, sursă de iluminare. Filosofia este chemată să întărească la rândul ei credința și să treacă la cunoașterea științifică, *epistemé*. Credința trebuie să marcheze domeniul filosofiei, conducând-o la certitudine (numită la Clement *gnosis*). Or, în edificarea gnozei creștine, Clement plasează creștinismul într-o tradiție perenă (Orfeu, Pitagora, înțelepții orientali), fără a înceta să pună în lumină “adevăratele filosofie”, exprimată în învățătura

⁶⁴ O excelentă prezentare sintetică asupra acestor probleme, însoțită de o prețioasă trimitere la surse, este oferită de Jean M. Rivière, în *Istoria doctrinelor esoterice* (Paris, Payot, 1940, trad. rom. București, Symposion, 1996), cap. 5.

lui Christos, dar și fără a marca o ruptură. Astfel, fiecare înțelept, de-a lungul istoriei, apare ca beneficiar al unei părți din Revelație, după cum sublinia în 1985 cardinalul Jean Daniélou, în lucrarea sa *L'Eglise des premiers temps*. Logos-ul devine astfel "inițiator" al spiritului și al sufletului în același timp și în mod consubstanțial. Totul devine "unul", în această viziune, iar doctrinele de nuanță esoterică pe care le analizează Clement sunt privite adesea cu bunăvoință, ca parte integrantă a Verbului divin și a redempțiunii prin Christ.

Sfârșitul civilizației romane, în secolul al V-lea, marchează începutul unei noi ere; pentru Europa occidentală, au fost necesare aproape două secole pentru ca acest proces lung și complex de destrămarea a unui sistem cultural să se desăvârșească. "Năruirea sistemului a fost un proces lung și complex, dar în Occident el era încheiat la sfârșitul secolului al VII-lea (...). Perioada care se întinde între secolele VII și XVI se definește prin efortul de păstrare, mai mult sau mai puțin efectivă, a unității care-și trage esența din lumea antică. Lumea modernă începe cu refluxul acestei forțe – precizează W. Southern, în *L'Eglise et la société dans l'Occident médiéval*, în 1970 –, în pofida tuturor discursurilor umaniștilor privind redescoperirea culturii și literaturii clasice"⁶⁵.

Secolele V și VI sunt marcate de gândirea sfântului Augustin, care, pe de o parte, se referă în opera sa la filosofia neo-platonice, pe care o integrează operei înțelepciunii divine, îndeosebi prin teoria arhetipului, ca formă principală ce reflectă o ordine creată și manifestă, la care rațiunea poate avea acces prin "ochiul interior și inteligibil" (în *De diversis questionibus*, LXXX, III), viziune în care doctrina creștină a Verbului îmbrățișează armonia platoniciană și chiar cea pitagoreică; pe de altă parte, în *De civitate Dei*, referindu-se la *Hermetica*, va condamna în special un pasaj din *Asclepius*, în care Hermes

⁶⁵ Apud J.P. Corsetti, *op. cit.*, p. 84.

vorbește despre "statuile animate, pline de sentimente și aspirații, care realizează atâtea și atâtea lucruri mari; statuile profetice, care prezic viitorul prin vise și prin alte căi, ce ne aduc bolile ori ne vindecă durerile după meritele noastre", declarându-se deci împotriva oricăror practici magice.

În epoca imediat următoare, deosebit de relevant este destinul lui Boetius (470-525), "ultimul roman și primul scolastic", după cum îl definește M. Grahman. La curtea regelui got Teodoric, Manilius Severinus Boetius, după ce se bucură de o anume favoare, ca autor al celebrei *De consolazione philosophiae*, propunându-și traducerea în latină a operelor lui Platon și Aristotel și a unora din comentarii lor neoplatonicieni și neopitagoreici (nu va realiza decât foarte parțial acest proiect), va fi dat pe mâna călăului sub acuzația de complot și... magie.

Câteva mari nume ale acestui prim mileniu de creștinism trebuiesc de asemeni semnalate. Dionisie (sau Pseudo-Dionisie Areopagitul) este un personaj creat din confuzia între autorul *Numelor divine*, al *Teologiei mistice*, al *Ierarhiei ecleziastice* și al *Ierarhiei celeste* cu acel Dionisie menționat în *Faptele Apostolilor*; cu atât mai puțin se poate susține identitatea autorului lucrării *Corpus dionysiacum*, menționată prima oară în 533, cu cea a primului episcop al Atenei. Autorul misterios al acestei lucrări (numit, în general, Pseudo-Dionisie), în tradiția concepțiilor proclamate de Plotin și Proclus, care proclamau uniunea celestă dintre *logos* și suflet, se oprește îndelung asupra problemei cunoașterii, mai cu seamă în *Teologia mistică*. Cele două căi ce conduc la Dumnezeu și la contemplarea luminii Sale sunt calea pozitivă (*katafatică*) și cea negativă (*apofatică*), cea din urmă conducând misticul solitar la depășirea contradicțiilor pentru a putea participa la unitatea inițială a creației, o experiență interioară în care să se confunde gândire și existență.

3. PRIMII REPREZENTANȚI

Această cale perfectă, negativă, a non-cunoașterii, favorizată prin posibilitățile care i se deschid de a intra în contact cu incognoscibilul, "tenebrele mai mult decât luminoase ale tăcerii", va reapărea în Renaștere în doctrina "doctei ignoranțe" a lui Nicolaus din Cusa (Nikolaus Krebs), matematician și filosof german de limbă latină (1401-1464). Este în general admis că lucrările sale asigură tranziția între gândirea medievală și Renaștere; între altele, i se atribuie ideea înfinității universului material, pe care o va prelua și susține în secolul următor Giordano Bruno. Doctor în drept, preot, mai târziu cardinal, episcop de Brixen, în Tyrol, și în 1458 administrator al Statelor Pontificale, va milita pentru reunificarea bisericii creștine în timpul papei Eugen al IX-lea. Lucrarea sa fundamentală, *De docta Ignorantia* (1440) se bazează pe revelația coincidenței contrariilor, *concordia oppositorum*, care, după mărturisirile sale, i se revelase în 1437. Atât ideea însăși a "doctei ignoranțe", cât și cea a coincidenței contrariilor vor influența puternic filosofia Renașterii și se vor înscrie între temele favorite ale literaturii baroce. Emile Bréhier precizează: "Docta ignorantă este starea de spirit a celui care ia cunoștință de limitele rațiunii și recunoaște coincidența contrariilor, adică acea stare de unitate a tuturor lucrurilor, în care platonicienii vedeau principiul ființei și al cunoașterii"⁶⁶. *Intelligere est assimilare*, conchide Nicolaus Cusanus.

Acest demers al gândirii îl vom regăsi dezvoltat magistral în *Eseurile* lui Montaigne, bunăoară; iar în epoca barocă, literatura, poezia în special, vor ilustra printr-un set de imagini oximoronice care devin caracteristice epocii, aceste premise teoretice aparținând începuturilor Renașterii; cu un plus de scepticism, însă, și întrupate într-o viziune profund marcată

⁶⁶ Apud J.P. Corsetti, *op. cit.*, p. 189.

de bine-cunoscuta deziluzie, celebrul *desengaño* spaniol, la ale cărui cauze și ilustrări vom reveni pe larg într-un alt capitol.

În Italia, cele două mari nume ale epocii sunt Marsilio Ficino și Pico della Mirandola. În 1439, în luna februarie, la curtea lui Cosimo de Medici, la Florența este primită o delegație bizantină cu prilejul unui conciliu privind eforturile de refacere a unității bisericii creștine, prin reunificarea bisericilor occidentale și orientale. Între consilierii lui Ioan al VIII-lea Paleologul se numărau filosofi de marcă, ca Gemisthos Plethon (1360-1452), umanist și neoplatonician, despre care cardinalul Bessarion (1402-1472) spusese că "sufletul lui Platon fusese retrimis pe pământ pentru a lua trupul lui Gemisthos, reîntorcându-se la viață în el". Nu este deci surprinzătoare o revigorare a interesului în epocă pentru studiile neoplatoniciene. În jurul anului 1450, Marsilio Ficino va înființa la Florența *Academia platoniciană*, la cererea lui Cosimo de Medici, și va începe traducerea operei lui Platon. Lucrarea va fi întreruptă în 1463, la cererea prințului, care, primind manuscrisul grecesc al celor 15 tratate cunoscute sub numele de *Corpus hermeticum*, îl va solicita pe Ficino să o traducă pe aceasta mai întâi. Reluând învățătura unor părinți ai Bisericii – Sf. Augustin, Clement din Alexandria, Lactanțiu, între alții –, Ficino se străduiește să reabiliteze valoarea supranaturală a revelațiilor lui Hermes Trimegistul, care apare, în această lumină, ca înainte-mergător al noii religii – creștinismul – și al înțelepciunii antice reprezentate de Platon, așa cum va fi înfățișat plastic într-o pictură alegorică care se găsește în catedrala din Sienna și care datează din perioada 1481-1488.

Sprijinit de Cosimo, apoi de Lorenzo de Medici, Ficino este artizanul unei redescoperiri a platonismului și a hermetismului neoplatonic, la care însumează, amplificându-le, ideile lui Nicolaus Cusanus. Să menționăm de asemeni în acest sens lucrările sale *Concordanța dintre Moise și Platon* și *Confirmarea*

creștinismului prin filosofia socratică din 1481. Ficino se apleacă cu mult interes asupra raporturilor analogice și corespondențelor între corp și suflet, natură, om și cer; o asemenea concepție se apropie extrem de mult de esoterism, în care totul este analogie, meditația, oglindă, în sensul etimologic, *speculum*, deci și speculație, demers cognitiv.

Dar oglinzi, raporturi analogice și corespondențe se vor regăsi, la rândul lor, cu asupră de măsură, în poezia barocă, până la saturație, până la obsesie. Cu atât mai dificile la lectură astăzi, cu cât multitudinea de raporturi la care se referă ne-au devenit străine, deși, cel puțin de la celebra *Creangă de aur* a lui Frazer încoace, importanța legilor **similarității** și a **contiguității** în practicile magice ar fi putut să sugereze o cale de abordare nu lipsită de interes la nivelul figurilor de limbaj esențiale în poezie – metafora și comparația –, asupra cărora epoca barocului, poate nu întâmplător, va stăruii atât la nivelul unui doct discurs teoretic, cât și printr-o practică textuală menită parcă să epuizeze prin exces toate combinațiile și variantele posibile.

În ceea ce privește magia, Ficino “care se raliase, la un moment dat, părerilor lui Augustin sau Toma d’Aquino și condamnase folosirea «demoniacă» a magiei, se alătură apoi lui Plotin, predicând necesitatea unei magii «albe», adică naturale. În fond, punctul de vedere este esoteric, în măsura în care percepția asupra naturii este cea a unei naturi vii, ierarhizate, supuse principiului corespondențelor: suflet, intelect și trup încetează să mai fie ireductibile. Iar magul devine un înțelept care a înțeles legile ce comandă lumea naturală”, conchide J.P. Corsetti⁶⁷, explicând modalitățile prin care Ficino, inspirându-se din scrierile lui Origene, reabilitează magia de tradiție egipteană în spiritul ermetismului creștin.

Dar toate precauțiile sale nu pot evita o condamnare a ideilor privind magia din partea Bisericii; chiar dacă în

⁶⁷ *Ibid.*, p. 194.

răspunsurile sale Ficino subliniază, între altele, că magia naturală nu poate fi demoniacă, întrucât se bizuie pe forțele divine, chiar dacă identifică triada platoniciană cu Sfânta Treime, iar în Hermes vede un înainte-mergător al lui Iisus, explicațiile sale nu-l vor opri pe papa Inocențiu al VIII-lea să promulge în 1484 bula *Summis desiderantes affectibus*, care avea să dea semnalul vânătoarei de vrăjitorie din secolul următor, eveniment ale cărui consecințe I.P. Culianu le-a analizat în detaliu, în lucrarea sa *Eros și Magie în Renaștere – 1484*: “Inocențiu al VIII-lea era convins de inanitatea invențiilor astrologiei, care avea atâta influență asupra maselor și care era susceptibilă de a fi folosită împotriva intereselor Bisericii catolice. Cu toate acestea, el nu putea să-i lovească atât de crunt pe niște oameni învățați și puternici, dintre care unii ocupau importante funcții ecleziastice. Se gândi totuși să pregătească terenul pentru un succes mai norocos, care ar fi putut să-i permită, în alte împrejurări, să-i reducă la tăcere (aceasta se întâmplă un secol mai târziu, sub Sixt al V-lea). Pentru moment, Inocențiu al VIII-lea se mulțumi să declanșeze un puternic mecanism de represiune împotriva magiei populare, nutriend probabil înțeleapta speranță că acest lucru va sfârși, într-o bună zi, prin a lovi deopotrivă magia celor cultivați”⁶⁸. Acest papă, de altminteri, este cunoscut în epocă drept un adversar al magiei, al astrologiei și al Kabbalei; dacă pe Marsilio Ficino se mulțumise să-l amenințe, pe Pico della Mirandola îl va persecuta fățiș.

Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494) este considerat îndeobște “copilul minune al Renașterii”⁶⁹. La 14 ani studia deja dreptul canonic la Universitatea din Bologna. În 1479, vine la Florența, unde îl întâlnește pe Marsilio Ficino.

⁶⁸ *Op. cit.*, p. 263.

⁶⁹ Vezi Alexandrian, *Istoria filosofiei oculte*, București, Ed. Humanitas, 1994, p. 91.

În 1486, la vârsta de 23 de ani, întâlnește un evreu convertit din Sicilia, Raimondo Guglielmo Moncada, zis Flavius Mithridates, care-l va iniția în secretele limbii ebraice și ale Kabbalei. La Padova, Elia de Medigo, președintele școlii talmudice padovane, îl sprijină în cunoașterea filosofiei lui Averroes, al limbilor arabă și chaldeană.

Într-o viziune impregnată de ideea concordiei universale⁷⁰, Pico della Mirandola vede în cultura ebraică veriga intermediară între lumea latină și cea arabă. Interesul său pentru tradiția esoterică evreiască îl va transpune într-o figură majoră în evoluția Kabbalei filosofice de esență creștină. Aceste concepții originale și curajoase pentru epocă, Pico della Mirandola le va sintetiza în o sută patruzeci și șapte de concluzii asupra Kabbalei, văzută ca o cale de "limpezire a misterelor creștinismului – întrucât pare cuvântului, Treimea, originea divină a lui Mesia, Ierusalimul ceresc, ierarhiile îngerești, păcatul originar – și în același timp, înțelegerea faptului că filosofii lui Pitagora și Platon, cu care Kabbala avea cele mai mari afinități, erau compatibile cu credința creștină"⁷¹. Aceste *Conclusiones philosophicae, cabalisticae et theologicae*, apărute în 1486, cuprindeau un total de nouă sute de teze (dintre care doar câteva prezentau, afară de cele 147 referitoare la Kabbală, și câteva afirmații privind magia – de exemplu, concluzia 4: "Magia este partea cea mai nobilă a științelor naturale"⁷²). Chiar

⁷⁰ Un extraordinar precursor al acestei idei, ale cărui contribuții de excepție la cultura Europei moderne au rămas încă insuficient puse în valoare, este marele filosof catalan din veacul al XIII-lea, Raimond Llull. Vezi Umberto Eco, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, trad. fr. *La recherche de la langue parfaite*, Paris, Seuil, 1997, p. 71-89.

⁷¹ Apud Julien Tondriaux, *L'Occultisme*, Verviers, Ed. Gérard, col. Marabout Université, 1964, p. 146.

⁷² Cf. Alexandrian, *ibid.*

dacă aceasta nu servește, după Mirandola, decât la demonstrația "divinității lui Christos", chiar dacă autorul și-a luat, încă din preambul, măsura de precauție de a supune verdictului Bisericii tezele sale, 13 teze sunt considerate eretice. Vor urma retractări, apoi noi acuzații, apoi publicarea apologiei *De hominis dignitate*, la apariția căreia papa declanșează împotriva autorului un proces de erezie. Între altele, în *Apologie*, pentru a se justifica, pusese în lumină ignoranța judecătorilor săi: "el a povestit acolo cum unul din judecătorii săi, întrebat în ce constă Kabbala, răspunsese că era un bărbat, căpetenia unei secte diabolice; în asemenea măsură ignora lumea creștină filosofia ebraică". Ca urmare a acestui proces, Pico della Mirandola se va refugia în Franța, va fi arestat la Lyon în 1488 și nu se va putea întoarce la Florența decât grație eforturilor lui Lorenzo de Medici.

Tratatul *De Hominis dignitate*, în care primii cabaliști creștini au găsit principiile de bază, cuprinde și descrierea celor două tipuri de magii, reluat adesea după ele, *goetia, artium fraudulentissima*⁷³, care transformă omul în rob al forțelor răului, și adevărata magie, *altior sanctorumque philosophia*⁷⁴, prin care se poate deveni stăpânul acestor puteri. Magul, în această accepție, redevine ceea ce era la origine, interpret totodată al realităților supramundane și preot; epoca Renașterii va reface mitul sacralității artei, completând triada mag-preot-artist. Astfel, Ronsard va înscrie într-una din *Odele* sale această viziune comună în epocă:

Așa cum fierului magnetul
Puterea-și trece alipit,
De trage fierul tras cu-ncetul
Pe-un altu-așa, în lanț unit,
La fel feciorului Latonei

⁷³ a artelor celor mai înșelătoare (lat.).

⁷⁴ mai înaltă și mai sfântă filosofie (lat.).

La mine duhu-i va fi tras,
 El cu puterea-mi hărăzită
 La sine vă va fi atras,
 Iar voi prin forța Apolină
 Răpi-veți pe poeții sfinți;
 Vor face plebea-n rând să vină

Astfel – o, soartă! – să n-apuce
 A crede lumea, -n chip greșit,
 Că meșteșugul vi-l aduce
 Arta, nu duhul hărăzit.
 Fugi-va, dar, știința artă
 De meșteșugul vostru rar,
 Și-n patru va să se despartă
 Cel unul și același har.
 În profeție, poezie,
 Mistere sacre și Amor
 În patru furii ce-au să fie
 Fermentul fanteziilor.

(Lui Michel de l'Hospital sau Misiunea poetului, Strofa 13 și Antistrofa 13)⁷⁵.

Asupra acestei imagini sintetice despre artă, iubire, mistere sacre și științe oculte și legăturii lor cu universul fantasmelor se va opri îndelung în veacul al XVI-lea și Giordano Bruno, iar efectele acestei imagini vor marca încă puternic arta barocă, mai înainte ca, în clasicism, rolul rațiunii, al "meșteșugului" să devină precumpănit, în bună tradiție horațiană.

La Pico della Mirandola, *magia naturalis* preconizată de Marsilio Ficino pe baza scrierilor lui Hermes Trimegistul

⁷⁵ În traducerea lui Al. Rally, în: Ronsard, *Antologie lirică*, București, Editura pentru Literatura Universală, 1964, p.104-105.

se vede completată de *magia cabalistica*, sau kabbala practică, complementară primei. Pico della Mirandola condamnă formele degenerate ale magiei moderne (*Tota magia, quae in usu est apud Modernos, et quam merito exterminat Ecclesia*⁷⁶), atât din prudență, cât și în sprijinul revenirii la înțelepciunea antică, la acea *prisca theologia*⁷⁷, dincolo de speculațiile Evului Mediu. Magia, în această perspectivă, servește cultului Divinității: "Nimic, într-adevăr, nu ne împinge mai tare spre cultul lui Dumnezeu decât contemplarea asiduă a minunilor lui Dumnezeu; când, grație acestei magii naturale despre care vorbim, vom fi putut explora aceste minuni, însuflețiți cu și mai mare ardoare de a-l onora și iubi pe Creator, vom fi siliți să cântăm: «Plin este cerul și pământul de mărirea ta» (Is., VI, 3). Am spus destul despre magie; am făcut-o pentru că știu că sunt mulți cei care, fără să cunoască, condamnă și urăsc ceea ce nu înțeleg"⁷⁸. Trebuie să menționăm că următorul papă, Alexandru al VI-lea Borgia, îl va absolvi pe Pico della Mirandola. Ultima lui lucrare, *Disputationes adversus astrologiam divinatricem*, scrisă, poate, sub influența călugărului Savonarola⁷⁹, este îndreptată împotriva astrologiei adivinatorii, dar confirmă tezele lui Ficino asupra binefacerilor magiei naturale și asupra influențelor astrale. Căci magul renescentist este un om al cunoașterii și al credinței.

Germania va cunoaște și ea la sfârșitul secolului al XV-lea și începutul secolului al XVI-lea o sporire a preocupărilor pentru filosofia ocultă. Fără o scurtă referire la principalele personalități care au ilustrat-o, evoluția literaturii germane a

⁷⁶ Întreaga magie, care se practică de către Moderni, și pe care pe bună dreptate o extermină Biserica (lat.).

⁷⁷ străveche teologie (lat.).

⁷⁸ Apud Pierre A. Riffard, în *op. cit.*, Partea a II-a, *Anthologie de l'ésotérisme occidental*, p. 720.

⁷⁹ Cf. Alexandrian, *op. cit.*, p. 201.

7 m
 epocii apare greu de înțeles. Un prim nume care se cere menționat este cel al lui Johann Reuchlin (1455-1522), inițiatorul studiilor ebraice în Germania, care-l întâlnise pe Pico della Mirandola la Florența și a fost, desigur, influențat de acesta. Una din principalele sale lucrări, *De Verbo mirifico*, este un dialog între un filosof epicurian, Sidonius, evreul Baruchias și creștinul Capnian, care discută asupra puterii cuvintelor și a literelor. Comentarea lucrării de către Agrippa von Nettesheim, în cursul ținut la Dôle, a dus la izgonirea acestuia din oraș. Johann Reuchlin însuși, chemat ca arbitru de împăratul Maximilian, în 1509, în disputa privind arderea tuturor cărților ebraice cu excepția Bibliei, întrucât a avut o atitudine binevoitoare față de cultura ebraică (motivată, tactic, prin necesitatea respectării dreptului la proprietate), va fi cenzurat aspru de teologii din Köln și chemat de marele inchiizitor din Mainz să apară în fața tribunalului Inchiziției. Salvat de închisoare prin intervenția a 53 de orașe din regiunea Suabia, el a mai apucat să scrie o lucrare, *De arte cabalistica* (1516), tot un dialog, între pitagoricianul Philolaus, mahomedanul Marran și evreul Simon ben Eliezer asupra Kabbalei, a cărei temelie se situează în "regiunea a treia a cunoașterii": "Kabbala nu trebuie căutată nici prin contactul grosolan al simțurilor, nici cu argumentele logicii. Domeniul ei se situează altundeva, într-o a treia regiune, ca să spunem așa"⁸⁰.

Marele său prieten Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim (1486-1535), doctor în arte la douăzeci de ani, cu serioase studii de medicină, filosofie și limbi vechi, după izgonirea sa din Franța, la cererea Ordinului Cordelierilor, a străbătut Anglia, Germania, Italia. Timp de șapte ani s-a aflat în serviciul împăratului Maximilian, care l-a ridicat la rangul de cavaler. Dar intră din nou în conflict cu Biserica, luând

⁸⁰ Apud André Nataf, *Les maîtres de l'occultisme*, Paris, Bordas, 1989; ed. rom. București, Ed. Enciclopedică, 1995, p. 273.

apărarea unei țărănci din Woippy, acuzată de vrăjitorie, obținând nu numai eliberarea femeii, ci și pedepsirea calomniatorilor; este nevoit, ca urmare a acestui succes, să părăsească regiunea din pricina persecuțiilor la care este supus. Prima sa lucrare fundamentală, *De incertitudine et vanitate scientiarum et artium*, este scrisă la Lyon (în 1524 fusese numit de către Luiza de Savoia, mama lui Francisc I, medicul ei personal). Lucrarea a cunoscut două ediții în trei luni, dar a fost confiscată și arsă din ordinul Facultății de Teologie în 1531, dată la care rătăcitorul filosof era la Anvers, consilier și biograf al lui Carol Quintul; întâmplarea nu are alte consecințe, deoarece unul din protectorii săi era cardinalul și legatul apostolic Evrard de la Mark. Pentru cea de-a doua lucrare, *De Occulta Philosophia libri tres* (redactată în jurul lui 1510, publicată abia în 1732, la Bonn), adevărată "enciclopedie a magiei", autorul se sfătuisese cu maestrul său, Johann von Heidenberg, zis Trithemius (1462-1516), pe care-l vom reîntâlni, între altele, în legendele despre Faust. 75

Opera acestuia din urmă, călugăr benedictin, ajuns stareț al mănăstirii de la Sponheim, denotă un deosebit interes față de științele oculte, față de scrierile lui Hermes Trimegistul în special. El comentează *Tabula smaragdina*, text fundamental pentru esoterismul occidental, și anunță atât filosofia naturală a lui Paracelsus, cât și teosofia lui Jacob Boehme. Iată cum definea el magia, în 1506, într-o scrisoare către margrafatul Brandenburgului: "Magia naturală este pură, solidă, stabilă și permisă, cea care le convine mai cu seamă prinților și le sporește strălucirea; n-a fost niciodată interzisă de Biserica, nici oprită de drept, căci se sprijină în primul rând pe principiile naturii și nu admite superstițiile. Magia, înțeleg prin aceasta magia naturală, nu operează doar cu efectele vizibile, ci, în plus, ea iluminează în chip minunat în cunoașterea divinității spiritul omului instruit în această artă și-i procură sufletului fructe

vădite”⁸¹. Lucrarea sa fundamentală *Steganographia*, despre mijloacele de a-ți transmite la distanță gândul secret, nu a încetat să pasioneze comentatorii nici până astăzi.

Dar să ne întoarcem la Cornelius Agrippa. El își începe *De Occulta Philosophia*, declarând că nimeni nu trebuie “să se ocupe de magie dacă nu cunoaște perfect fizica, matematica și teologia”, pentru că ea, magia naturală, se ocupă de studierea celor trei lumi: Elementară, Celestă, Intelectuală, și a modurilor în care fiecare dintre ele este influențată de lumea imediat superioară ei⁸².

În 1535 Agrippa s-a întors la Lyon, dar, intrând în conflict cu Francisc I, se refugiază la Grenoble, unde va și muri. Faima sa, de “prinț al magicienilor”, îi va supraviețui îndelung, ajungându-se în epocă chiar la fanteziile privind un pact între el și Diavol, care l-ar fi însoțit sub forma unui câine negru⁸³. La finele secolului, în piesa lui Christopher Marlowe, *Tragica istorie a vieții și a morții doctorului Faustus*, el este încă pomenit ca cea mai celebră figură de magician a vremii. În fond, Agrippa imaginase un fel de mag-preot, savant al secretelor unei religii și inițiat în misterele acesteia. Trecerea se făcea de la lumea naturală și cerească la cea intelectuală, în care intelectul acționa ca o formă de cunoaștere superioară. Lucrarea sa se încheia printr-o punere în gardă: doar înțeleptul va pricepe. Magia naturală, celestă și ceremonială, fundamentată pe matematici și pe teologie, nu poate fi decât benefică, întrucât magul, căpătând puterea de a cunoaște și de a stăpâni natura, nu o poate face decât în sensul voit de Dumnezeu.

Mai puțin însă decât aceste subtile pledoarii în favoarea magiei superioare, imaginarul colectiv va fi frapat de acci-dentele existențiale, de legendele create în jurul acestor mari

⁸¹ Apud Alexandrian, *op. cit.*, p. 96.

⁸² Apud Pierre A. Riffard, în *op. cit.*, *Anthologie de l'ésotérisme occidental*, p. 721.

⁸³ Cf. Alexandrian, *op. cit.*, p. 22.

personalități: mitul lui Faust, pe cale de a se structura în epocă, după cum vom vedea, se va raporta sincretic la aceste experiențe reale.

Între discipolii lor, în plan filosofic, trebuie amintit și Theophrastus Bombast von Hohenheim, sau Paracelsus (1493-1541), a cărui viață rămâne până astăzi misterioasă, învăluită în aburii legendei. Opera sa anunță, sub multe aspecte, acea *Naturphilosophie* germană din veacul al XVIII-lea. Pe noi nu ne va interesa aici decât teoria lui asupra imaginației, având în vedere raporturile pe care aceasta le stabilește cu creația artistică. Paracelsus “distinge între imaginația voluntară și activă, care transformă lucrurile, și fantezie, ruptă de natură, care rămâne un joc ludic al intelectului și poate deveni sursă de eroare. În schimb, imaginația este cea care produce în mod magic o imagine (după cum aduce mărturie anagrama franceză *magie / image*). Imaginea este matricea sufletului, care este totodată forță și conștiință”, subliniază J.P. Corsetti⁸⁴, citându-l în sprijinul acestor afirmații pe Alexandre Koyré, care, în lucrarea sa *Mystiques spirituels, alchimistes du XVI-e siècle allemand* (1971), preciza: “Sufletul se gândește la ceva anume, se atașează de acest gând, îi formează imaginea, o dorește, tinde spre ea, o vrea, iar forța sa plastică și formatoare se **introduce** într-însa ca într-o matrice, se informează el însuși, și îi **imprimă** corpului imaginea concepută de imaginație”⁸⁵. Această reprezentare a imaginației, forță intermediară între sensibil și inteligibil, nu este lipsită de interes în înțelegerea concepției epocii despre artă și artist, după cum se va dovedi și printr-o atentă interpretare a textelor referitoare la mecanismele gândirii și ale creației la Giordano Bruno.

Dar, înainte de a ne ocupa cu atenție de destinul acestuia, a cărui moarte marchează ruptura ce avea să pună capăt Renașterii, să ne oprim o clipă asupra altor spirite neliniștite ale epocii.

⁸⁴ *Op. cit.*, p. 208.

⁸⁵ *Ibid.*

4. DESPRE FILOSOFI ȘI ETERNUL FEMININ

În Franța, personalitatea cea mai proeminentă a acestui curent de gândire care a fost Kabbala filozofică a Renașterii, în sânul căreia și-a construit însă propriul său sistem ce concilia creștinismul, iudaismul și filosofia arabă, a fost Guillaume Postel (1501-1581). Erudit și filosof, el s-a bucurat de multă trecere pe lângă Francisc I-ul și Carol al IX-lea. Cunoștea, în afară de latină, greaca, ebraica și araba (este autorul primei gramatici a limbii arabe din Europa, *Gramatica arabica*, 1538; ca urmare, în 1539 este numit profesor de matematici și limbi orientale la Colegiul Regal (numit mai târziu Collège de France).

O iluminare, divină sau nu, îl atinge pe Postel în anii următori; considerându-se chemat să realizeze pacea universală, scrie tratatul *De Orbis terrae concordiae* (1544); intră în contact cu Ignățiu de Loyola, dar relațiile sale cu iezuiții nu durează mult. Ajuns la Veneția, în 1547, devine capelanul spitalului San Giovanni și San Paolo, unde o cunoaște pe Joanna, bucătăreasă analfabetă, dar pătrunsă de o gândire mistică ce-l va impresiona pe erudit. Uluit de profețiile ei, Postel o declară întruparea "Maicii sacre a lumii", chemate să reintegreze *anima* (partea inferioară, senzuală a sufletului) în *animus* (partea spirituală, singura mântuită de păcatul originar prin Christos). Exaltările sale privind-o pe maica Joanna ca Mesia-femeie au trezit evident atenția Inchiziției. Aproape indulgenți, judecătorii îl declară *amens*, nebun, dar nu iau asupra lui alte măsuri. O sumă de alte lucrări, *Fecioara venețiană*, apologie a maicii Joanna, *La doctrine du siècle doré* (1553), în care secolul de aur era cel al morții acesteia și mai ales *Merveilleuses victoires des femmes du Nouveau monde* (1553), în care susținea nu numai că maica Joanna era al doilea Mesia, ci și reîncarnarea ei după moarte în el însuși (fenomen acceptat de Kabbală sub denumirea de *ghilgul*, dar neacceptat de creștinism), au

redeschis scandalul. Postel a trebuit să fugă la Viena, apoi în Italia; se înfruntă în 1561 cu înalții prelați reuniți în conciliul din Trento, pentru ca în 1562 să se reîntoarcă în Franța. O retractare publicată după aceea îi permite să se retragă la mănăstirea Saint-Martin-des-Champs, în meditație și rugăciune.

Or, toată această stranie istorie despre Postel și maica Joanna nu poate să nu amintească cercetătorului un curent extrem de prolific în primele secole ale creștinismului, în rândurile filosofilor gnostici. Creatorul unui nou sistem în care vom regăsi drama și recuperarea Sophiei, Valentinus (despre care se găsesc informații la Tertulian, în lucrarea *Împotriva Valentinienilor*⁸⁶), apare la Roma în jurul anului 135. Valentinus realizează o cosmogonie bazată pe o serie de cupluri de Eoni, derivați din *Propator* (Pre-Tatăl) sau *Bythos*, Abisul, și din perechea sa feminină, *Sigé* (Tăcerea). Iubirea, calitatea fundamentală a acestui părinte cosmic, pune în mișcare lanțul creațiilor: din perechea primordială apar primele emanații; *Nous* și *Aletheia* (Intelectul și Adevărul), care vor zămisli *Logos*-ul și pe *Zoe* (Cuvântul și Viața) din care vor apărea *Anthropos* (Omul) și *Ekklesia* (Biserica). Aceste două cupluri generează, prima, o serie de zece Eoni, cea de-a doua, o serie de doisprezece, cuprinzând suma forțelor intelectuale, a noțiunilor cuprinse de necuprins. Ultima pereche, *Theletos* (Voitul) și *Sophia* (Înțelepciunea), se vor individualiza prin revolta Sophiei care, disperată de distanța dintre ea și Pre-Tatăl de care se simte atrasă, va intra într-un proces complex de creație personală a sinelui cu propria sa suferință. Va apărea astfel o fiică degenerată, *Sophia-de-Jos*, care va cădea în haos; din suferința ei se mai nasc: substanța psihică (din teamă); substanța materială (din tristețe); substanța demonilor (din neliniște) și Demiurgul (Făuritorul lumii umane) din rugăciune și cântă.

⁸⁶ Vezi Alexandrian, *op. cit.*, p. 46.

Or, pentru rezolvarea acestei stări de anxietate, este generată o nouă pereche, *Hristos și Pneuma* (spiritul sfânt), care trebuie, pe de o parte, să o aline pe Sophia celestă, iar pe de altă parte, să-l trimită pe Iisus, rod comun al Forțelor celeste, să o salveze pe Sophia pământească, rămasă sclavă a materiei⁸⁷.

Două idei se desprind din această construcție cosmogonică: prima este acceptarea, plecând de la gnoza valentiniană, a concepției că "omul este format dintr-un trup, dintr-un suflet (*psyche*) și dintr-un spirit (*pneuma*), adică dintr-un principiu hylc (sau material), dintr-un principiu psihic și dintr-un principiu pneumatic (sau spiritual)"⁸⁸, viziune care, sub diverse forme, se va perpetua până în vremurile noastre. În Renaștere vom întâlni o extrem de coerentă viziune asupra pneumei, a fantasmelor pe care ea le poate cuprinde și a magiei, desfășurată în lucrările sale de Giordano Bruno; să reținem însă și meditația simbolic-poetică asupra celor două Sophii și a caracterului lor feminin, pentru că ea implică o sumă de aspecte dintre cele mai productive în analiza operelor literare.

Chiar dacă creștinismul aduce în principiu, cu sine, o viziune egalizatoare asupra bărbatului și a femeii, în realitate, gânditorii creștini vor da dovadă, în textele lor, de aceeași atitudine contradictorie, ambivalentă, care a caracterizat întotdeauna gândirea masculină față de sexul slab: între venerație și spaimă, între dorință și dispreț, femeia a fost în general văzută în alteritatea ei funciară, ca *altceva*, de nedominat, de neînțeles, ireductibil la forțele logicii și ale rațiunii, stăpânită de pulsiuni incontrolabile și, în fond, necontrolate. De la misterul maternității și până la abisurile sexualității, "eternul feminin" rămâne piatra de încercare a efortului masculin de a construi un univers coerent.

Pe de altă parte, femeia, prin însăși structura ei, amestec de mister și forțe primare, este resimțită ca aflându-se în contact

⁸⁷ Apud Alexandrian, *op. cit.*, p. 47-49.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 49.

cu energiile cosmice într-un mod intuitiv, deci greu de explorat prin mijloacele judecării, dar nu mai puțin real, rămânând o permanentă sfidare și tentație, pentru perechea ei, bărbatul. Partea de întuneric a cuplului, ea dă, simbolic, adâncime liniilor dominante ale perechii, asemenea umbrelor într-un tablou; în fond, în bună tradiție neoplatonică, în care se și plasează toți gânditorii care au apărut sau apar în decupajul cultural pe care încercăm să-l operăm, ne aflăm într-una din nenumăratele variante ale mitului Androgenului, sub semnul refacerii unei plenitudinii imposibile și totuși vitale pentru recuperarea forțelor cosmice presimțite obscur de spirit. Cuplul Sophia celestă/Sophia terestră nu putea să nu frapeze imaginația oamenilor, până la delirul care-l marchează, în toată forța lui de demonstrație logică, pe Postel. De ce în secolul al XVI-lea, însă?

Această preocupare sporită pentru femeie, văzută ca agent malefic până la depășirea limitei care cerea, legic, contrabalansare în sens opus (în care momentul Postel este doar un detaliu), ține tocmai de o modificare a preocupărilor Bisericii, în primul rând, față de vrăjitorie. Dacă am văzut cum fusese întărit cadrul legal la sfârșitul secolului al XV-lea, nu este mai puțin adevărat că abia în secolul al XVI-lea atitudinea ostilă va conduce până la crearea unei adevărate psihoze. "Epoca mării represiuni împotriva vrăjitoriei" este, pentru Jean Delumeau, fără nici o îndoială, secolul XVI – începutul secolului XVII⁸⁹. Femeia este privită în această epocă deosebit de susceptibilă de a deveni "un agent al lui Satan". Numărul vrăjitoarelor condamnate acum este cu mult mai mare decât cel al vrăjitorilor, conform tuturor statisticilor consultate.

⁸⁹ J. Delumeau, *La peur en Occident (XIV-XVIII siècles)*, Paris, H. Fayard, 1978, p. 404. Vezi și Robert Muchembled, *Magia și vrăjitoria în Europa* (1994), ed. rom., București, Ed. Humanitas, 1997, Partea a doua, Cap. II-VIII.

Două lucruri se cer însă imediat puse în lumină: cu cât femeia-agent al Diavolului este mai denunțată și mai persecutată, cu atât femeia-obiect de predilecție al harului divin este preamărită. Este epoca în care se întărește cultul Imaculatei Concepțiuni; în cadrul Contrareformei, desigur, dar nu i se poate nega rolul compensator; imaginii odioasei vrăjitoare descărnate i se contrapune figura divină, de copil, a Preacuratei din tablourile lui Murillo, poate cea mai pură imagine concepută în mințile și picturile acelor vremuri; de altfel, ideea însăși a Imaculatei Concepțiuni, pur catolică și deci insuficient cunoscută în spațiul ortodox, are o consecință teologică nu îndeajuns pusă în lumină: Fecioara Maria nu este numai "născătoare fără de prihană", ci și "născută fără de prihană" (conform formulei binecunoscute "Ave Maria Purísima, sin pecado concebida"⁹⁰). Prima ființă omenească (și singura, dată fiind dubla natură a lui Christos) concepută în afara păcatului originar este o femeie. Departe de a reprezenta un efort cultural general și colectiv de înălțare a femeii, ca în poezia trubadurescă, de pildă, sau în Prerenășterea italiană, această imagine nu face decât să completeze, oximoronic, cealaltă față a medaliei – femeia-dușman, femeia pricină, voluntară sau nu, a damnării, femeia – întrupare a Răului. În literatură, oscilațiile scriitorilor între aceste două poziții complementare vor duce la rezultate deosebit de interesante.

De ce, însă, tocmai în acest moment istoric precis se va dezlănțui nemaipomenita prigoană? În fond, măsuri civile împotriva vrăjitoriei datau de la începuturile dreptului european creștin – încă de la Charlemagne; este tot atât de adevărat însă și rolul constructiv, i-am putea spune, al Bisericii creștine, care cerea credincioșilor să creadă în realitatea vrăjitoriei. Astfel, se consemnează că, în septembrie 1398, Facultatea de Teologie,

⁹⁰ În spaniolă, limbă în care s-a impus prima oară această concepție, mai înainte de a se răspândi în tot spațiul catolic.

enumerând douăzeci și opt de greșeli care puteau fi pedepsite, include între ele și negarea vrăjitoriei. În 1453, un predicator francez, Guillaume Edelin, care susținea că vrăjitorii erau lipsiți de putere reală, a fost arestat, torturat și închis pe viață pentru această erezie⁹¹. "Credința în goeție, precizează Alexandrian, n-a fost deci credința unui mic număr de extravaganti, ci dimpotrivă, o credință generală, *impusă* juridic, iar cei care o practicau îndrăzneau să facă niște lucruri pe care magistrații și preoții înșiși [în cursul proceselor sau în lucrările în care condamnavă vrăjitoria] îi învățaseră să le considere drept eficiente"⁹².

Fondul precreștin al culturii europene, invocarea spiritelor "păgâne", a dat un anume substrat consistent practicilor de acest gen, în special în universul rural, unde creștinarea a fost, inevitabil, mai mult formală, văzută mai curând ca o problemă de practică a cultului, decât profund-filosofică, personală, spiritualizată și spiritualizantă.

5. ÎNCEPUTUL SFÂRȘITULUI SAU POLITICA UȘILOR ÎNCHISE

Pentru ce însă epoca Renașterii va marca și începutul unei prigoane fără precedent împotriva vrăjitoriei, asimilată/asimilabilă magiei, cu toate eforturile spiritelor luminate ale epocii de a trasa o linie clară de demarcație între cele două? Probabil tocmai pentru că intervenția celor învățați venea să întărească în mod nedorit această cultură alternativă. Păgânismul rural, aproape neutralizat și asimilat în secole de creștinism, redus la practici concrete, care adesea amestecau elemente rituale creștine cu credințe locale, era un pericol latent, nu iminent. Agravarea s-a produs în momentul în care cele mai luminate spirite s-au aplecat, în spiritul redescoperirii

⁹¹ Cf. Alexandrian, *op. cit.*, p. 308-309.

⁹² *Ibid.*

Antichității, și asupra stratului de taină al culturii greco-latine, găsim în filosofia platonice și neoplatonică, în tradiția neopitagoreică puncte de sprijin pentru realizarea unei punți între individ văzut ca fascicul de forțe spirituale și marele Tot.

Creștinismul filosofilor Renașterii, fără a înceta să fie sincer, căpăta o profunzime care însă îl îndepărta de linia oficială a Bisericii; în fond, ceea ce se urmărea era o intrare în legătură directă, nemediată prin autoritatea ecleziastică. Chiar dacă, aparent și la începuturi, Biserica romano-catolică s-a putut teme de o alianță între această nouă formă de comuniune spirituală cu Divinitatea (în toate aspectele sale, atât de lumină, cât și cele satanice – în a căror existență credea era, repetăm, tot atât de obligatorie), și Reformă (există studii care pun în relație desfășurarea frontului de luptă împotriva vrăjitoriei cu spaima de progresele Reformei), foarte curând a devenit evident că teama era falsă. Nici Biserica reformată nu ținea să lase forța conducătoare în mâinile oricui se credea chemat să-și stabilească propriile linii de dialog – și forme de contact – cu universul supramundân.

O a treia poartă deschisă spre necunoscut în zorii Renașterii – interesul pentru kabbala iudaică și angeologie – n-a făcut decât să trezească și mai multe suspiciuni în sânul Bisericii, pentru care cultura evreiască era un dușman tot atât de periculos ca și păgânismul. Această stranie formă de spiritualitate, care încerca o simbioză între mistica de esență creștină și întreaga tradiție a unei gândiri milenare dedicate esenței misterelor – în forma lor grecească, egipteană, iudaică – nu era decât corolarul necesar al clasicului umanism, efortul de înălțare spirituală spre o revelație totală. Iată de ce apar în Renaștere două tipuri bine definite de umaniști – cei aplecați spre investigarea pozitivistă, rațională a culturii greco-latine, care denunță Evul Mediu ca pe un spațiu spiritual al tenebrelor obscurantismului (viziune care va marca victorios opțiunea

epocilor moderne de lectură și interpretare a acelei perioade), și cealaltă clasă de umaniști, cei care caută iluminarea, în orice formă ar veni ea, și care nu găsesc necesar să se rupă de tradiția medievală, mai mult, înțeleg să recupereze firul prețios al tradiției filosofice neoplatonice de-a lungul a o mie cinci sute de ani de creștinism militant, într-un efort de resacralizare a cunoașterii.

Dintr-o eroare, voită sau nu, obtuzitatea sau, poate, pragmatismul metodic, pedagogic al teologilor oficiali (care optaseră pentru linia aristotelică a gândirii eline, devenită școală oficială a Bisericii catolice prin lectura Sfântului Toma d'Aquino) nu acceptă această variantă a misticismului, care se bizuie nu pe iluminarea pasivă, ci pe o provocare a grației, dacă se poate spune așa, prin tehnici de autoperfecționare spirituală, neomologate însă de tradiția ecleziastică.

Între filosoful renascentist, aplecat în rugăciuni asupra textelor antice, din care speră să obțină o revelație complementară celei creștine, al cărui portret în diverse variante istorice am încercat să-l schițăm până aici, și Biserica – forma instituționalizată a sacrului modern în lumea europeană – dialogul va deveni tot mai dificil. Primele semne le-am menționat deja. Ruptura se va produce, ireparabil, în anul 1600, prin sacrificarea uneia din cele mai luminate minți ale vremii – Giordano Bruno; mai grav încă, prin falsificarea istorică a destinului său. Rescrierea celor întâmplare dintr-o perspectivă care minimaliza acea Renaștere secundă, axată pe valorificarea tradiției oculte antice, va pune în umbră clivajul care marchează civilizația europeană în pragul veacului al XVII-lea; ceea ce nu s-a mai putut însă masca a fost perioada de criză generală a culturii europene peste care s-a suprapus. Și nici, desigur, reflexul artistic al acestui moment crucial.

În *Introducerea* la fascinantă sa lucrare *Eros și Magie în Renaștere – 1484*, Ioan Petru Culianu preciza: "În principiu,

magia de care ne vom ocupa aici este o știință a imaginarului, pe care-l explorează cu mijloace care-i sunt proprii și pe care pretinde să-l manipuleze cam după voia ei. La gradu-i cel mai înalt de dezvoltare, atins în opera lui Giordano Bruno, magia este o metodă de control a individului și a maselor bazată pe o cunoaștere profundă a pulsionilor erotice personale și colective. Nu doar strămoșul îndepărtat al psihanalizei poate fi recunoscut în ea, ci și, în primul rând, acela al psihologiei aplicate și al psihologiei maselor. Ca știință a manipulării fantasmelor, magia se adresează în primul rând imaginației umane, în care încearcă să suscite impresii persistente⁹³.

În ceea ce ne privește, am dori să aprofundăm această perspectivă deschisă de studiile lui Ioan Petru Culianu, în dorința de a vedea în ce măsură magia – și corolarul evoluției ei în Renaștere, reprimarea brutală la care este supusă, din acel moment în continuare –, au influențat imaginarul colectiv, pe care artiștii l-au reflectat în operele lor (iar literatura are șansa de a păstra atât *fondul* unor fenomene, cât și *interpretarea* propusă asupra lor). Ne preocupă însă totodată și statutul pe care artistul îl capătă în interiorul structurii sociale, în momentul în care societatea trebuie să completeze cumva vidul lăsat în urmă-i de preocupările pasionante privind manipularea fantasmelor cu care era populată *pneuma*, și de care se ocupa tocmai acea ramură a filosofiei care devine brusc indezirabilă și deci interzisă. O modificare introdusă la nivelul societății prin represiune este un fapt aproape curent în istorie; inerția, însă, atârnă greu în evoluția – sau involuția – anumitor cerințe ale psihicului individual, cu atât mai mult dacă este judecat în proporție de masă. Dacă este adevărat – și cercetările asupra multor spirite alese ale Renașterii, din care n-am făcut decât să rezumăm câteva date esențiale, o confirmă – că acea epocă a reprezentat și “les siècles d’or” ale esoterismului și științelor

⁹³ I.P. Culianu, *op. cit.*, p. 16.

oculte⁹⁴ –, dacă este adevărat, deci, după cum sublinia cu ironie eroul lui Umberto Eco, că, dedicându-se filosofiei umanismului, a descoperit cum, “abia ieșiți din tenebrele Evului Mediu, oamenii modernității laice nu găsiseră altceva mai bun de făcut decât să se apuce de cabală și de magie”⁹⁵, rămâne de investigat în ce măsură arta, o altă formă de valorizare a imaginarului, a fost chemată, conștient sau nu, să preia din funcțiile magiei (văzută, de G. Bruno, ca știință a relațiilor și a transformărilor). Trebuie văzut, de asemenea, cum artistul devine, într-un anume fel, un urmaș al “manipulatorului” brunian, capabil însă în același timp să influențeze asupra stării de spirit a receptorului (individual sau colectiv), dar și să dea seamă de această valență a propriului său rol de creator, prin transferul pe care-l operează la nivelul creaturilor sale investite cu valoarea de purtători de cuvânt ai autorului. Să încheiem însă această galerie a spiritelor alese din Renaștere cu încă câteva portrete inedite.

Giambattista della Porta (1538-1615), autor al unei sume enciclopedice, *Magia naturalis* (1561), este în genere consemnat mai cu seamă pentru studiile sale asupra oglinzilor. Dar interesul său manifest pentru oglinzi și minunile optice, comentariile și speculațiile sale îl leagă de preocupările confrăților săi ce se aplecau cu egală fervoare asupra tainelor

⁹⁴ Vezi J.P. Corsetti, *op. cit.*, cap. VII, p. 183-230.

⁹⁵ Umberto Eco, *Pendulul lui Foucault*, Constanța, Ed. Pontica, 1991, vol. I, p. 202; lucrarea, în pofida aspectului ei de operă de ficțiune, se poate citi cu profit ca o foarte documentată sinteză asupra ocultismului; aluziile, într-o poportie impresionantă, rămân de altfel obscure în absența unei informații serioase în acest domeniu. De altminteri, autorul însuși își va “recicla” o bună parte din “banca de date” folosită în construcția romanului într-o foarte serioasă lucrare ulterioară, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Roma-Bari, Laterza, 1994.

creerii de imagini – în cadrul operațiilor magiei naturale⁹⁶. Iar tema oglinzii va deveni atât de fertilă în întreaga literatură barocă, încât o asemenea apropiere nu poate fi trecută cu vederea. Dacă deja la Ficino apărea în cosmogonia din *De vita* o oglindă arzândă, în secolele următoare tema oglinzii va fi nu numai bogat reprezentată, ci și plurivalentă: “Ce grand monde, scrie Montaigne, c’est le miroir où il nous faut regarder pour nous connoistre de bon biais”⁹⁷. Iar Jean Rousset conchide: “omul baroc este închis într-un palat de oglinzi, ale cărei jocuri îl rătăcesc pentu a-l aduce mai bine la ei însuși”⁹⁸, demers într-un nimic opus celui al magului renașcentist.

Căci iată cum îl definea Della Porta în capitolul “De l’institution du magicien, et ce que doit être un professeur de magie naturelle”⁹⁹: “Iar acum, este cazul să explicăm ce trebuie să cunoască și să rețină Magicianul pentru ca, instruit în toate cele, să poată pricepe tainele naturii și admirabilele sale efecte. Aceasta este partea activă a filosofiei naturale; or, eu aș dori ca cel ce trebuie să fie înzestrat cu o atât de mare putere, să fie perfect instruit în ale filosofiei și să-i cunoască toate părțile. O astfel de persoană caută cauzele începuturilor și primele elemente al lucrurilor, și arată în fața ochilor tuturor minunatele bogății ce de la ele se trag; indică legătura reciprocă și combinarea elementelor, din care provine izvorul cauzelor, și din care li se trage sfârșitul sau moartea. *Studiază știința lucrurilor omenești* (s.n.)”¹⁰⁰.

⁹⁶ Vezi J.P. Corsetti, *op. cit.*, p. 210; Pierre A. Riffard, *op. cit.*, p. 718, 725.

⁹⁷ Această lume mare este oglinda în care trebuie să ne privim ca să ne cunoaștem cu adevărat (fr.).

⁹⁸ J. Rousset, *La littérature de l’âge baroque*, p. 12.

⁹⁹ Despre instituția magicianului și despre ce trebuie să fie un profesor de magie naturală (fr.).

¹⁰⁰ După versiunea franceză a lucrării *La Magie naturelle ou les secrets et miracles de la nature* (1568), cartea I, cap. I, tradusă din

Nici Anglia nu era străină de acest tip de preocupări. Nu întâmplător în Anglia se va scrie “poezia metafizică”, nu întâmplător aici se va desfășura “războiul cărților”, în piese semnate de Marlowe, Shakespeare, Ben Jonson¹⁰¹. Cel mai cunoscut nume al acestei epoci este cel al lui John Dee (1527-1680). El se înscrie într-o suită de gânditori englezi de prestigiu pe care studiile asupra esoterismului renașcentist i-au luat în discuție. Alături de John Doget (sec. XV), Thomas Morus (1477-1535), John Colet (1566-1619), ei reprezintă curentul umanist în epoca elisabetană, apărut mai târziu în Anglia față de continent. Francis A. Yates, în lucrarea sa *La Philosophie occulte à l’époque élisabéthaine*, sublinia încă din 1979 acest aspect: Renașterea engleză “începe să înflorească în epoca în care, pe continent, reacția Contra-Reformei față de platonismul Renașterii și de diversele sale forme de ocultism era în plină desfășurare”¹⁰². Or, deși Reforma avea să joace același rol ca și Contra-Reforma în operația de înăbușire din fașă, pe cât posibil, a preocupărilor ocultiste, Anglia, în aceste câteva decenii în care cunoaște o anume libertate de gândire, pare propice acestui gen de preocupări. Nu întâmplător aici se va refugia la un moment dat Giordano Bruno.

În 1564, J. Dee publică lucrarea sa *Monas hieroglyphica*, dedicată împăratului Maximilian al II-lea. Sub guvernarea lui, și mai ales a urmașului său, Rudolf, Praga devine capitala studiilor de alchimie și magie. Timpurile schimbându-se cu rapiditate, sub Iacob I, Dee va pierde favoarea Curții britanice, latină în 1631, republicată în Franța în 1975, G. Trédaniel – Ed. de la Maisnie, p. 3-5.

¹⁰¹ Vezi L. Levițchi, *Prefață* la Christopher Marlowe, *Teatru*, București, Univers, 1988, și studiul pe aceeași temă al aceluiași; în : Ioan Aurel Preda (coord.), *Studies in Eighteenth-Century and Romantic Literature*, București, Editura Universității, 1994.

¹⁰² Apud J.P. Corsetti, *op. cit.*, p. 211.

va fi chiar acuzat de conjurație și... vrăjitorie¹⁰³. După cum sublinia F.A. Yates, viața lui John Dee încarnează "fenomenul dispariției Renașterii, la sfârșitul veacului al XVI-lea, în nori de zvonuri demoniace"¹⁰⁴. Magia și filosofia ocultă încep să facă tot mai mult obiectul persecuțiilor atât religioase, cât și politice, care pot merge, ca în cazul lui Giordano Bruno – până la rug.

Personalitatea de excepție a Nolanului avea să fie pusă într-o lumină specială prin însăși poziția sa în lanțul temporal în care se plasează – și prin reflectarea sa nu mai puțin stranie în oglinda infidelă a memoriei istoriei. "Printr-o stranie eroare de optică – scrie I.P. Culianu – s-a văzut în Giordano Bruno heraldul viitorului, al Europei franc-masonice și liberale, în timp ce acest călugăr napolitan răspopit n-a fost pretutindeni decât unul din ultimii apărători înverșunați ai culturii evului mediu fantastic. Este ceea ce explică eșecul său în cercurile protestante, unde nu întârzie să se simtă mai rău decât în sânul Bisericii pe care comisese imprudența s-o părăsească"¹⁰⁵. Una din principalele sale contribuții teoretice vizează insuficient cunoscuta "artă a memoriei", a cărei origine pare a se pierde în tradițiile Antichității, în dialogul *Ad Herennium*, atribuit lui Cicero¹⁰⁶; rolul ei era de a spori capacitatea mnemotehnică (și, implicit, de gândire și autocontrol) a individului, utilizând forța sugestivă a fantasmelor care populează subconștientul, mai precis, prin compunerea unor "tablouri" mentale ale căror elemente aveau și o valoare afectivă (ceea ce le asigura perenitatea), dar și cognitivă (simbolizând mesajul/părțile de mesaj care trebuiau reținute). În îndelunga ei evoluție, ea trebuie

¹⁰³ Cf. J.P. Corsetti, *op. cit.*, p. 213.

¹⁰⁴ Apud J.P. Corsetti, *ibid.*

¹⁰⁵ I. P. Culianu, *op. cit.*, p. 94.

¹⁰⁶ Vezi Frances A. Yates, *L'Art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1966 (trad. fr.).

să fi fost, după I.P. Culianu, "ceea ce erau în India etapele preliminară din Yoga: o tehnică perfecționată de meditație, cu sau fără suport obiectiv, care, creând o lume fantastică după reguli tradiționale, pretindea totuși că, în aproximația sa, această lume era un echivalent imperfect al realităților situate la un nivel ontologic inaccesibil experienței directe"¹⁰⁷.

Mai interesantă încă, prin posibilele ei implicații în domeniul artei (care vor fi analizate la rândul lor, pentru cazuri concrete, capitolul de față având doar un rol de prezentare schematică și de familiarizare cu un alt univers cultural decât cel tradițional), este viziunea sa asupra magiei, văzută ca *artă a relațiilor*, așa cum apare ea în lucrarea lui G. Bruno, *De vinculis in genere*¹⁰⁸, în partea intitulată *De Magia*. Magia erotică (în sensul în care Erosul, forță cosmică, cauzează în mod natural fenomenele de atracție și respingere) devine o operație spirituală care accentuează, provoacă, dirijează prin forță mentală procesele psihice, atât la nivelul relației individ-individ, cât și în sensul influențării mulțimii. Manipulatorul brunian – cel care poate determina direcția și cursul unor asemenea fenomene – trebuie să fi atins un anumit grad de control asupra propriilor sale pulsioni interne, asupra propriilor sale fantasme; numai în acest caz el îi poate coordona pe ceilalți.

Două tipuri de implicații extrage I.P. Culianu din această practică magică, văzută într-o lumină foarte modernă: la nivelul relației de cuplu – problemele iubirii, ca relație tipică în care Erosul intervine în mod spontan – și la nivel macrosocial, în care Statul – sau Biserica –, forța coordonatoare în orice caz (vom vedea că ambele pot juca – și au și jucat acest rol în etapa la care ne referim), preia rolul "îndrăgostitului", în sensul captivării atenției, apoi al adorației "obiectului pasiunii", (care devine, în acest caz, colectivitatea umană). În tabloul schițat

¹⁰⁷ I.P. Culianu, *op. cit.*, p. 63.

¹⁰⁸ Despre legături în general (lat.).

de I.P. Culianu, apare dezvoltată atât teoria statului magician¹⁰⁹ (cu referire însă mai cu seamă la epoca actuală), cât și punctual, într-o relatare despre felul în care Biserica (în cazul respectiv, Compania lui Iisus) va întoarce în folosul său arta memoriei: "Într-adevăr, educarea imaginarului reprezintă metoda predată de Ignațiu de Loyola, în ale sale *Exerciții spirituale*, tipărite în 1556. Discipolul este chemat să practice un fel de Artă a memoriei (...). Nu e vorba de o simplă meditație, ci de un teatru interior, cu fantasmе în care practicantul însuși trebuie să se închipuie ca spectator (...). Exercițiile lui Loyola trag evident folos din marile realizări ale Renașterii pe planul manipulării fantasmelor. Dar aceste fantasmе sunt puse aici exclusiv în slujba credinței, pentru a realiza reforma Bisericii, ceea ce revine la a spune că *se opun activ moștenirii Renașterii*. La Loyola, *cultura fantasticului își întoarce armele împotriva ei înseși*. La capătul câtorva decenii, acest proces de autodistrugere va fi aproape desăvârșit"¹¹⁰. Dar aceste decenii sunt exact cele în care se dezvoltă arta și literatura barocă. I.P. Culianu nu ia în discuție nici rolul artei, nici al artistului, cu atât mai puțin în epoca următoare celei de care el se ocupă – și care formează exact obiectul lucrării de față.

Nu numai Ignațiu de Loyola utilizează această stranie (și, în vremurile care au urmat, prezentată parțial și deformată până la desfigurare) formă de gândire bazată pe fantasmеle imaginarului, ci întreaga cultură religioasă – a Contra-Reformei, dar câteodată și a Reformei – vor trage foloase din lecția bruniană, conștient sau nu; nu mai puțin însă Statul, cu atât mai mult cu cât Barocul este cultura unei societăți aflate într-o criză profundă, deci necesitând toate resursele persuasiunii pentru a se putea menține. Or, arta se va dovedi un sprijin de a cărui valoare de excepție se va face uz într-un mod nou și

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 155-157.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 268.

coerent tocmai în aceste decenii, esențiale în stabilirea direcției pe care se va înscrie cultura Europei Moderne.

Un ultim detaliu: a rămas un loc comun referirea la condamnarea lui Giordano Bruno ca reprezentant al științei moderne, progresiste, laice, plasat undeva între Copernic și Galilei, din pricina teoriilor sale despre cosmosul infinit; or, ceea ce se neglijează îndeobște, este să se amintească predecesorii săi în acest domeniu. O teorie heliocentrică realizase discipolul lui Platon, Heraclid din Pont; ideea "cosmosului infinit" este prezentă în lucrările Cardinalului Nicolaus Cusanus, care-l așează în centrul său pe Dumnezeu; cu un secol înaintea acestuia din urmă, Nicole d'Oresme emitea ipoteza mișcării Pământului (pentru motive care țineau, e adevărat, de inferioritatea lui față de stele). La Cusanus, de altfel, Pământul este sferic și dezvoltă și o mișcare de rotație. Giordano Bruno ne apare mai curând ca un discipol tardiv al cardinalului din Cusa, de care-l leagă "revalorizarea prestigiului metafizic al Pământului –, și prin asta, al omului –, prestigiu care-i fusese luat de cosmologia aristotelică-ptolomeică"¹¹¹.

Această viziune modernă, științifică, a geocentrismului și a universului infinit, se împletea deci foarte bine cu o viziune magică, bazată pe ideea continuității dintre om și Univers, în care omul este "vincolo et nodo del mondo"¹¹², ca la Pico della Mirandola. Nici astrologia, nici gândirea esoterică în ansamblul ei nu intrau în contradicție cu aceste teorii științifice – dimpotrivă, ele deschideau câmp larg unor analogii îndrăznețe și promițătoare în plan metafizic. Ideea Universului infinit, cu centrul niciunde și pretutindeni, se va regăsi într-o sumă de texte literare ale epocii, de la poezie la meditație filosofică, prin nenumăratele ei implicații posibile.

Inutil să reamintim că, dacă teoriile lui Nicolaus Cusanus nu deveniseră poziția oficială a Bisericii, nici nu făcuseră

¹¹¹ *Ibid.*, p. 51.

¹¹² legătură și nod al lumii (it.).

obiectul unei persecuții speciale. A susține că doar aspectul științific al teoriilor discipolului său Giordano Bruno l-au condus pe acesta la rugul ale cărui flăcări au marcat simbolic zorii veacului al XVII-lea pare pueril sau cel puțin superficial. Condamnarea lui Bruno se înscrie ca cel mai grav act într-o lungă serie de persecuții îndreptate asupra unui mod de gândire considerat periculos. Între înăbușirea lui și înlocuirea formelor de expresie interzise cu altele admise (sau chiar promovate, sub înfățișări diverse și întru realizarea altor scopuri decât cele originare, care aparțineau climatului Renașterii și umanismului său funciar), epoca barocă își va desfășura propria-i evoluție, marcată de o creație literară și artistică de excepție, ultimă mărturie rămasă vremurilor viitoare a frământărilor care au cutremurat-o.

CAPITOLUL II

LITERATURA ÎNTR-O EPOCĂ DE CRIZĂ

1. ISTORIA UNUI CUVÂNT

A reface, o dată în plus, traiectul sinuos al conceptului de Baroc ar putea să pară, la o primă vedere, o paradoxală pledoarie în favoarea acelei erudiții inutile pe care o **deplângea** Ioan Petru Culianu la începutul lucrării *Eros et Magie à la Renaissance*. Căci descrierea fenomenului a fost realizată, până în prezent, din atâtea perspective încât, într-un mod oarecum singular în istoria culturii, obiectul însuși supus investigației a părut la un moment dat să se pulverizeze, să dispară chiar¹¹³, văzându-se substituit¹¹⁴, blamat¹¹⁵, ignorat¹¹⁶, fără ca, în ciuda tuturor acestor atacuri, adesea virulente, să-și fi pierdut puterea de seducție asupra unor noi generații de cercetători. Într-un

¹¹³ Vezi J. Rousset, *L'intérieur et l'extérieur – Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII^e siècle*, Paris, José Corti, 1968, cap. *Adieu au Baroque*.

¹¹⁴ În cercetările lui G.R. Hocke, *Manierismul în literatură*, București, Univers, 1977, și ale predecesorului său, E.R. Curtius, *Literatura europeană și Evul Mediu latin*, București, Univers, 1970.

¹¹⁵ De exemplu, de către Benedetto Croce, în *Storia dell'età barocca*, Bari, 1929, ale cărei ecouri se vor regăsi la noi în cercetările lui G. Călinescu. Mai târziu, alți cercetători italieni, precum Mario Praz sau Carlo Calcaterra au revenit cu o altă imagine asupra Barocului.

¹¹⁶ De un cercetător altminteri respectabil, precum D. Păcurariu, în *Scriitori și direcții literare, II*, București, Ed. Albatros, 1984.

mod mai mult sau mai puțin declarat, mulți dintre ei aveau să repete pe cont propriu aventura lui Eugenio d'Ors – de a se îndrăgosti de o Categorie estetică¹¹⁷.

Întorcându-ne în timp la izvoarele Barocului, la acel punct mișcător de joncțiune cu epoca Renașterii, ne-a atras atenția, dintre multiplele aspecte încă nu îndeajuns clarificate din care se compune acea placă turnantă a culturii moderne și cu care am încercat să ne familiarizăm, un anume fel de a recompune mental un obiect, în cuprinsul rețelei de relații dintre întreg și parte, denumită în mod curent “gândirea analogică”. Denunțată ca sursă posibilă de erori de la Descartes încoace, înlocuită prin noua gândire științifică, ea era încă foarte vie în Renaștere și se va perpetua și în epoca barocă, chiar dacă în cuprinsul acesteia se poate deja decela apariția unei pluralități a paradigmelor mentale. Abia la sfârșitul Barocului ea se va vedea condamnată fără drept de apel, subzistând în vremuri mai noi într-un fel de curent subteran al gândirii moderne, în care corespondența între micro- și macrocosmos, principiul similitudinii și al analogiei, continuă să acționeze la nivelul operațiilor mentale, oferind, după cum scria Francis Bacon în veacul al XVII-lea, “dovezi pentru a face adevărul evident”¹¹⁸. Vom căuta deci, la rândul nostru, în încercarea de a reduce ampla panoramă a studiilor despre Baroc la un posibil model funcțional, care să permită deplasarea accentului dinspre descriere spre înțelegere, să propunem o grilă interpretativă al cărei scop este de a recupera, măcar în parte, elemente din realitatea mentală a acelor vremuri.

O primă premisă teoretică de la care vom porni este posibilitatea reflectării întregului în parte sau, cu alte cuvinte,

¹¹⁷ Ed. d'Ors, *Trei ore în Muzeul Prado. Barocul*, București, Ed. Meridiane, 1971, p. 130.

¹¹⁸ Apud Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir. De l'esthétique baroque*, Paris, Galilée, 1986, p. 40.

analiza părții care să dea seamă de întreg. *Uno omnia*, “totul este în tot”, este chiar unul din principiile fundamentale ale ontologiei baroce, enunțat încă de Anaxagora, nu întâmplător recuperat ca înainte-mergător de Giordano Bruno¹¹⁹.

Istoria spectaculoasă a studiilor despre Baroc apare ca o demnă reflectare a Barocului însuși, contradictorie și multiformă în manifestările sale. Un specialist ca John Rupert Martin nu ezită să stăruie asupra “absenței unității stilistice”, simțindu-se tentat să afirme chiar că “tocmai diversitatea de stiluri reprezintă una din trăsăturile sale distinctive”¹²⁰. Dar toată această varietate, ireductibilă tocmai din pricina tendințelor centripete ale părților ei componente, se reflectă încă din cuvântul-titlul, în termenul însuși, ales de hazardul pe care se bazează teoria arbitrariului semnului lingvistic spre a-l desemna. Nu puțini au fost cercetătorii care i-au cerut termenului să fie mai mult decât o asociere între o denumire și o realitate; mulți au văzut în el o posibilă cheie secretă, un Aleph, în sens borgesian, punctul în care se reflectă, în totalitatea sa, universul – idee care trădează, de altfel, o reminiscență a aceluiași mod de gândire derivat din principiul lui *Uno omnia*.

Acest punct de plecare pentru demersul critic este util numai în măsura în care premisa de mai sus este asumată deschis, altminteri rămânând deschisă cealaltă posibilitate, pentru care optează de altfel deschis o parte dintre cercetători, de a-i nega orice valoare informativă: “istoria și etimologia cuvântului *baroc*, deși interesante, sunt needificatoare pentru tema pe care ne-o propunem aici”, scrie, de pildă, John Rupert Martin¹²¹, ceea ce nu-l împiedică, în continuare, să prezinte

¹¹⁹ Vezi Dolores Toma, *Cyrano de Bergerac – un model al Barocului*, București, Ed. Univers, 1982, p. 23.

¹²⁰ John Rupert Martin, *Barocul*, București, Ed. Meridiane, 1982, p. 20.

¹²¹ *Ibid.*, p. 7.

totuși pe scurt cele câteva etimologii bine-cunoscute specialiștilor!

BAROCO, denumire mnemotehnică ce desemna silogismul celui de-al patrulea mod din figura a doua a logicii formale, menționate de Aristotel în *Analiticele prime*, a fost propusă ca posibilă sursă încă din 1914 de Karl Borinski¹²² și s-a bucurat imediat de azeziunea lui Benedetto Croce și a altor specialiști din acea epocă¹²³. În tratatele de logică scolastică medievală figurau, într-adevăr, cele 19 forme de silogism, care erau desemnate prin tot atâtea cuvinte inventate, pe care J.V. Le Clerc le enumera astfel pe la 1865:

Barbara, celarent, darii, ferio, baralipon,
Celantes, dabitis, fapesmo, frisesomorun,
Cesare, camestres, festivo, baroco, darapti,
Felapton, disarnis, datisi, bocardo, ferison¹²⁴.

Tradus în simboluri¹²⁵, silogismul denumit *baroco* (ortografiat, de altfel, în italiană, *barocco*) poate fi enunțat astfel: "Toți P sunt M, unii S sunt M, deci unii S nu sunt P", "un mod straniu de gândire", după cum îl numește pe bună

¹²² Al. Ciorănescu, *op. cit.*, p. 7.

¹²³ B. Croce, în *Der Begriff der Barock*, Zurich, 1925, comunicare ce va constitui mai târziu prima parte a lucrării sale *Storia dell'età barocca*; v. și Al. Ciorănescu, *op. cit.*, p. 9, care precizează în continuare: "Majoritatea cercetătorilor moderni, între care Ludwig Pfandl, Américo Castro și René Wellek, par să încheie în favoarea acestei ipoteze". Mai târziu, într-un *Post scriptum* la *Conceptul de baroc*, acesta din urmă avea să se declare partizanul celeilalte etimologii, cel puțin pentru adjectivul francez "baroque" (în *Conceptele Criticii*, București, Ed. Univers, 1970, p.125).

¹²⁴ În: *Essais de Michel de Montaigne*, Paris, Garnier Frères, 1865, vol. I, p. 212, nota 4.

¹²⁵ Vezi Romul Munteanu, *Clasicism și baroc în cultura europeană din secolul al XVIII-lea*, București, Ed. Univers, 1981, vol. I, p. 71-72.

dreptate Romul Munteanu¹²⁶. În secolul XVI termenul apare la Luis Vives¹²⁷, la Annibale Caro¹²⁸, în *Satira Menippe*, unde rectorul Rose, care trecea drept un pic țicnit, ține un discurs care începe cu Temistocle și Miltiade, argumentează "en Baroco et Baralipon", împărțind lovituri în stânga și-n dreapta.

În epocă, termenul fusese întrebuințat și de Michel de Montaigne, în *Eseuri*, I, 26, *De l'institution des enfants*, unde însă cuvântul are forma BARROCO¹²⁹. Această abatere ortografică ar fi fost lipsită de semnificație (de altfel, ea nu este analizată de nici unul din specialiștii menționați) dacă forma pe care o redă Montaigne n-ar fi exact cea care stă la baza unei a doua etimologii propuse – și anume, din adjectivul portughez *barroco*, aplicat perlei cu o formă neregulată, termen derivat, pare-se, din latinescul *verruca* și înrudit cu spaniolul *berrueco*, așa cum apare el menționat la lexicograful spaniol Covarrubias, în 1611. Termenul de *perola barroca* apare atestat în sec. XVI în diverse inventare spaniole¹³⁰, circulând de asemeni în Franța, sub forma "perles baroques". În 1606, un dicționar francez-spaniol "semnalează perla asimetrică sub

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ În 1519, cf. A. Marino, *Dicționar de idei literare*, cap. *Barocul*, București, Ed. Eminescu, 1973, p. 225.

¹²⁸ Vezi R. Munteanu, *ibid.*

¹²⁹ În toate edițiile critice din secolul XX, care au la bază Ediția Municipală de la Bordeaux. În edițiile mai vechi, ortografia era "corectată" cu un singur R, sub presiunea formei uzuale.

¹³⁰ H. Hatzfeld, *op. cit.*, p. 419-420, vezi și Albert Douzat, Jean Dubois, Henri Mitterand, *Nouveau dictionnaire étymologique et historique*, quatrième édition revue et corrigée, Paris, Librairie Larousse, 1977, p. 74;

"baroque 1531, Inv. de Charles Quint, «perle baroque»; fig. fin XVII^e s., Saint-Simon; du port. *barroco*, s.m., perle irrégulière. Le sens archéol., repris de l'ital. *barocco* (empr. au port.), date du XVII^e s. Il *baroquisme* 1927, Casson".

numele de *cornue ou baroque* (...); în 1636, un inventar german însemnează și mențiunea de *barocken perlen*¹³¹.

La Edgar Papu, această etimologie, susținută cu pasiune și erudiție, devine esențială în înțelegerea fenomenului însuși¹³²; perla barocă apare astfel ca o sinteză posibilă a calităților specifice Barocului, născut, asemeni ei, dintr-o suferință lăuntrică și având drept principale însușiri neregularitatea și **strălucirea** – o anume strălucire nocturnă și marină, ce-i drept, căci *sensul* perlei este derivat din valorile ei simbolice. Perla apare astfel raportată la lună (prin similitudine), la mare (prin origine) și la suferință (prin comparație cu lacrima). Fertile și sugestive puncte de plecare într-o viziune de ansamblu asupra artei și literaturii baroce, ele însă sărăcesc trăsături pe care le purta termenul aproape omonim italian și care puteau avea, la rândul lor, o valoare mai generală. Cuvântul portughez este fertil în sugestii în special în cazul artelor plastice (și aici trebuie să amintim analogia cu termenul “rococo”, derivat din stilul “rocaille”¹³³ – funcționând inițial ca “epitet” atribuit anumitor produse ale artelor minore și extinzându-se ulterior la “studiul arhitecturii, unde a ajuns să califice toată arta celei de-a doua jumătăți a secolului al XVI-lea”¹³⁴). Termenul silogistic, luat fie în sens negativ, cu tendințe caricaturizante¹³⁵, fie pur și simplu descriptiv, referindu-se la un anume gen de argumentare complexă, bizară, complicată și deci ostentativă, poate, la rândul său, să trimită la anume trăsături ale literaturii baroce, intens criticate din perspectivă clasică, dar perfect adaptate

¹³¹ R. Munteanu, *op. cit.*, p. 70-71.

¹³² E. Papu, *Barocul ca tip de existență*, I, cap. “Baroco” sau “Barroco” și *Sub semnul perlei*.

¹³³ *Ibid.*, p. 72-73.

¹³⁴ Al. Ciorănescu, *op. cit.*, p. 13.

¹³⁵ Vezi B. Croce, apud R. Munteanu, *op. cit.*, p. 72, unde sunt reproduse două citate semnificative din G. Ferrari (*Rime burlesche*, 1570) și din A. Abbantanti, *Viaggio in Colonia*, 1627.

propriilor norme estetice, în baza cărora se cuvine, în fond, să le analizăm.

De altfel, Dicționarul Academiei Franceze (ed. 1740) conferă deja termenului un sens abstract: “*Baroc* se folosește de asemenea în sens figurat pentru neregulat, bizar, inegal. Un spirit baroc, o expresie barocă, o figură barocă”. Acest sens figurat însă poate proveni, în egală măsură, din generalizarea trăsăturilor caracteristice atât perlei neregulate, cât și silogismului bizar, fapt ce avea să-l determine pe cunoscutul lingvist spaniol Joan Corominas, în al său *Diccionario critico etimológico de la lengua castellana*¹³⁶, să opteze pentru o posibilă amalgamare a celor două cuvinte, care s-ar fi produs pe tărâmul limbii franceze (prima în care apare menționat cu valoare abstractă). *Baroco* și *barroco* ar fi dat, astfel, naștere termenului adoptat de istoria artei, opinie care pare a fi cea mai plauzibilă¹³⁷.

Revenind însă la Montaigne, observăm că el este departe de a întrebuița termenul într-un sens lipsit de echivoc. Dimpotrivă, cuvântul capătă, în context, o anume “încărcătură metaforică”, semnalată și de Grigore Arbore, indicând, de fapt, “idei complicate și confuze”¹³⁸. Folosind însă o ediție mai veche¹³⁹, Gr. Arbore nu are ocazia să sesizeze forma **Barroco**, ce trimite evident la grafia portugheză. Explicațiile filologice care însoțesc textul pe care l-am folosit¹⁴⁰ ne fac să considerăm

¹³⁶ Vol. I, Madrid, 1954, p. 415.

¹³⁷ Al. Ciorănescu, *op. cit.*, p. 9-10, nota 4.

¹³⁸ Grigore Arbore, *Forma ca viziune*, București, Ed. Meridiane, 1984, p. 15.

¹³⁹ Vezi nota 14, p. 269, care trimite la *Eseuri*, I, XXVI. Or, edițiile actuale au numerotat eseul “De l’institution des enfants” ca al XXV-lea. În schimb, în edițiile mai vechi, ca aceea citată de noi, în nota 12, el este, într-adevăr, al XXVI-lea.

¹⁴⁰ Aparținând lui H. Thibaudet pentru Bibliothèque de la Pléiade N.R.F., Paris, 1950, și lui P. Villey pentru Ediția Municipală (Bordeaux, 1906-1933).

că această formă aparține cu maximă probabilitate autorului, ceea ce ne sugerează posibilitatea ca Montaigne să fi avut în minte *ambele* cuvinte. Iată citatul la care ne referim:

“La plus expresse marque de la sagesse, c'est une esjouissance constante (...). C'est «Barroco» et «Baralipton» qui rendent leurs supports ainsi crotez et enfumés, ce n'est pas elle: ils ne la connoissent que par ouir dire”¹⁴¹.

Prezența celui alt termen, *Baralipton*, este o dovadă clară a faptului că Montaigne avea în minte înșiruirea de termeni scolastici pe care am reprodus-o mai devreme. Această frază este tipărită pentru prima oară după moartea lui în ediția din 1595, reproducând unul din nenumăratele adaosuri cu care autorul îmbogățise exemplarul său personal. Aceasta a și permis editorilor să-i “corecteze” forma în baza trimiterii, evidente pentru ei, la silogismul amintit. Cu atât mai mult este interesant acel “lapsus calami” din pricina căruia Montaigne dă acestui cuvânt forma menționată. Este posibil ca tocmai acestei ezitări ortografice să-i datorăm apariția celui alt termen, *Baralipton*, menit să-l sublinieze și să-l întărească pe primul, de a căruia scriere corectă autorul se va fi îndoit o clipă. Prin dublare, posibila eroare de înțelegere se estompa: pasajul apărea evident ca o critică la adresa filosofiei medievale. Grafia aceasta ne face să presupunem însă că, pentru a ezita între cele două forme, Montaigne trebuia să le fi și cunoscut pe amândouă.

Fapt ușor de demonstrat: scriitorul s-a aflat la Curtea lui Henric al III-lea între 1574 și 1575, în chiar perioada de debut a modei perlelor în Franța¹⁴². Cu acea curiozitate vie care-l caracteriza, autorul *Eseurilor* nu putea să nu remarce această noutate la modă, deci și termenul în sine, mai cu seamă că era

¹⁴¹ Cea mai clară dovadă de înțelepciune este o bucurie constantă (...). Numai «Barroco» și «Baralipton» își fac astfel adepții tonți și îngâmfați, iar nu ea: ei nu o cunosc decât din auzite (fr.).

¹⁴² Vezi E. Papu, *op. cit.*, v. I, p. 76.

de provenință iberică; fapt nu lipsit de importanță în cazul lui Montaigne, care se trăgea, după mamă, dintr-o familie de evrei creștinați la sfârșitul sec. XV, Lopez de Villanuova, dintre care cea mai mare parte trăiau în acea epocă în Spania, Portugalia și în Țările de Jos. În Franța, numele familiei devenise Louppes de Villeneuve¹⁴³, cum apare la mama sa. Câteva detalii în cuprinsul *Eseurilor* ne asigură că spaniola și, de ce nu, portugheza, îi erau familiare. Traducând *Teologia naturală* a lui Raymond Sebond, o definește ca fiind “basty d'un Espagnol barragoiné en terminaisons Latines”¹⁴⁴, se referă la cărți spaniole (*Amadis, Cartas doradas* de Guevara) și citează chiar un proverb spaniol (*Defienda me, Dios, de my*¹⁴⁵). “Montaigne a învățat, desigur, de la toți acești Paçagon deveniți Lopez de Villanuova, să se considere cetățean al Lumii și să privească dincolo de Garonne sau chiar decât Franța. Văr al iezuitului Del Rio, prin el în legătură cu Spania catolică și evreiască și cu Țările de Jos, el a avut un orizont intelectual mai larg”, conchide eminentul său biograf, Fortunat Stowski¹⁴⁶.

Posibilitatea unei contopiri, produsă în franceză, a termenului mai vechi, de tradiție medievală, și a adjectivului portughez ar putea fi detectată astfel pentru prima oară în ezitarea lui Michel de Montaigne între sensul vechi și cuvântul la modă, pe care le amalgamează el însuși în scopul obținerii unui sens mai general – în fond, în însăși direcția în care avea să evolueze cuvântul în secolele următoare, de la concret la abstract, cuprinzând chiar și o judecată critică implicită, pe care termenul de “baroc” o va purta îndelung cu sine în primele sale atestări în istoria artelor.

¹⁴³ Vezi Fortunat Stowski, *Montaigne – sa vie publique et privée*, Paris, Editions de la Nouvelle Revue Critique, 1938, p. 22-28.

¹⁴⁴ Făcută de un Spaniol poleit cu terminații latine (fr.). *Flint o*

¹⁴⁵ Apără-mă, Doamne, de mine (sp.). *Syavide*

¹⁴⁶ *Op. cit.*, p. 25.

2. BAROCUL, ÎN OGLINZILE MIȘCĂTOARE ALE CRITICII

Nenumărate studii despre Baroc au pus în evidență faptul că, încă de la primele sale apariții în texte de critică de artă, el desemnează realități supuse unei viziuni extrem de critice, din perspectiva unor concepții estetice în dezacord total cu premisele teoretice ale fenomenului descris. O lipsă de adecvare a percepției la natura intimă a obiectului supus judecății de valoare, o neînțelegere a gustului care generase această matrice culturală ne fac să presupunem existența unui clivaj în climatul mental al epocii moderne, sesizabil în anularea valorii creațiilor baroce. În secolul al XVIII-lea, "baroc" însemna, în primul rând, "bizar", în sensul de monstruos, de anormal, deci non-conform normelor, singurele care, justificând-o, delimitau valoarea de non-valoare. Epoca post-barocă refuză cu obstinație să recunoască o altă posibilă estetică decât cea în care își recunoaște propriile-i canoane. Bizareria este nu numai lipsită de valoare, ci și conotată în sens negativ; în memoriile lui Saint-Simon (1711)¹⁴⁷, sensul alunecă spre cel moral, mai precis, *imoral*, sau devine, pur și simplu, lipsă de gust. Un exemplu revelator ne este oferit de Voltaire, cu al său *Temple du Goût*, o operă ale cărei săgeți împotriva goticului lovesc totodată și barocul: "capela palatină a Versailles-ului – exemplu de arhitectură barocă (...) este în mod explicit pusă în contrast cu Templul Gustului"¹⁴⁸:

Il n'a rien des défauts pompeux
De la Chapelle de Versailles,
Ce colifichet fastueux,

¹⁴⁷ Apud R. Munteanu, *op. cit.*, p. 74.

¹⁴⁸ Rosario Assunto, *Universul ca spectacol – Arta și filosofia Europei baroce*, București, Ed. Meridiane, 1983, p. 169.

Qui du peuple éblouit les yeux,
Et dont le Connoisseur se raille¹⁴⁹.

Cu câțiva ani mai devreme, Pope, în *Essays on Criticism* (1711) "criticase în termeni severi ornamentul baroc atât în poezie, cât și în pictură"¹⁵⁰:

Poets like painters, thus, unskilled to trace
The living nature and the living grace,
With gold and jewels cover every part
And his ornaments their want of art¹⁵¹.

Nu mai puțin critic avea să se dovedească, în aceeași epocă, Francesco Algarotti, în al său *Saggio sopra la rima* (1752), în care condamnă rima, într-o viziune clasicizantă, cu rădăcinile în lucrările lui Boileau sau Voltaire și cu certă trimitere la poezia barocă a secolului anterior: "Rima nu este cu mult deosebită de acrostih, potrivit căruia fiecare vers trebuie să înceapă cu anumite litere, și nici de asemenea alte barbarisme, sau mai bine zis jocuri studiate; și se pare că frumusețea poeziei era apreciată în întregime după dificultățile pe care le aveau de învins poeții în compunerea versurilor"¹⁵².

Pe tărâmul esteticii muzicale, secolul al XVIII-lea avea să consemneze condamnarea fără drept de apel a barocului în muzică, în articolul redactat de J.J. Rousseau pentru Enciclopedia. Muzica barocă este deci "celle dont l'harmonie est confuse, chargée de dissonances, le chant dur et peu naturel, l'intonation difficile, et le mouvement contraint"¹⁵³.

¹⁴⁹ El nu are nimic din defectele pompoase / Ale Capelei de la Versailles, / Această jucărioară fastuoasă / Care ia ochii oamenilor / Și de care Cunoscătoru-și bate joc (fr.).

¹⁵⁰ R. Assunto, *op. cit.*, p. 256-257.

¹⁵¹ Poeții ca și pictorii, cei ce nu-s în stare să redea / Natura vie și grația vie, / Cu aur și giuvaieruri acoperă fiecare parte / Și cu ornamente dorința lor de artă (engl.).

¹⁵² R. Assunto, *ibid.*, p. 174.

¹⁵³ cea a cărei armonie este confuză, plină de disonanțe, cu cântul dur și nenatural, intonația dificilă, iar mișcarea silită (fr.).

Acest sens puternic conotat negativ îl vom regăsi neschimbat în nenumărate texte ale secolului următor, care nu se vor distanța prea mult de viziunea Enciclopediștilor ("l'Idée du Baroque entraîne avec soi celle du ridicule poussé à l'excès"¹⁵⁴). Aceeași judecată care se regăsește perfect în Dicționarul limbii italiene (Tommaso-Bellini, 1830-1860): "...acel stil neghiob și nefiresc care a început să predomină la sfârșitul secolului al XVI-lea și a durat aproape tot secolul al XVIII-lea"¹⁵⁵.

Estetica secolului al XIX-lea se va arăta deci "mereu dispusă, în spirit clasic, tradiționalist, să identifice barocul cu «barbarie», cu ceea ce este «brut, lipsit de frumusețe, sălbatic», ca la Hegel (*Vorlesungen über die Aesthetik*, II, I, 1-2), sau cu «decadența» artei Renașterii, cum gândește J. Burckhardt (*Der Cicerone*, 1855), apoi Nietzsche (*Menschliches, Allzumenschliches*, 1878)", conchide A. Marino¹⁵⁶, oarecum generalizând, căci reprezentanți de frunte ai Romantismului se vor arăta deosebit de interesați tocmai de îndrăznelile stilului baroc, în efortul lor de a-și consolida o tradiție în certă opoziție cu opțiunea neoclasică a celor două secole precedente¹⁵⁷.

Oricum, prin recunoașterea Barocului, la J. Burckhardt, ca "stil artistic independent, cu note definitorii proprii, chiar dacă negative în raport cu Renașterea"¹⁵⁸, se făcuse totuși un uriaș pas înainte. Din acest moment nu ne vom mai întâlni cu

¹⁵⁴ Ideea de Baroc o trage după sine pe cea a ridicolului dus până la exces (fr).

¹⁵⁵ R. Asunto, *ibid.*, p. 167.

¹⁵⁶ *Op. cit.* p. 227.

¹⁵⁷ Am abordat aspecte ale problemei recuperării moștenirii baroce de către estetica romantică în articolul *L'Espagne dans la vie et dans l'oeuvre de Victor Hugo*, în volumul *Victor Hugo*, coord. Angela Ion, București, T.U.B., 1985, p. 187-197.

¹⁵⁸ Apud A. Marino, *ibid.*, p. 233.

utilizări sporadice, eventual metaforice ale termenului¹⁵⁹, ci cu studii care, în proliferarea lor cu adevărat barocă, vor genera, în secolul nostru, o pătimășă regăsire a modernității în estetica unui veac ce părușe, pentru totdeauna, perimată. Această reflectare a Barocului în cultura contemporană sub forma demersului critic, asemănătoare procedurii introducerii unei oglinzi în picturile din vremea sa, ne-ar putea servi deci, în mod analog, obținerii unui efect de adâncime și, totodată, de cristalizare a posibilelor sensuri fundamentale, în evoluția însăși a ideii. Căci, oricât de paradoxal ar putea să pară, istoria Barocului nu s-a încheiat o dată cu înlocuirea lui de către alte matrici culturale, de esență neo-clasică sau raționalistă; în plan secund, al teoriei despre artă, el a redobândit o nouă vigoare în lumina, dar și în cuprinsul, studiilor care i-au fost dedicate; iată de ce ne vom opri, în continuare, asupra câtorva aspecte semnificative ale cercetărilor despre Baroc.

Târziu intrat în sfera preocupărilor istoriei artei și – mai ales – a literaturii, Barocul a cunoscut, în ultimele decenii, cele mai variate și contradictorii luări de poziție privind elementele sale componente și chiar statutul său în general. Dacă lumea hispanică îi recuperase moștenirea, înfățișându-l ca Secol de Aur al literelor și artelor, Italia, a cărei multiseculară evoluție întâlnise momente de o mai mare strălucire și originalitate, începu prin a-i nega orice valoare, prin textele lui Croce. Franța, la rândul ei, situându-l între Renașterea Pleiadei și a castelurilor de pe Valea Loarei și Clasicism – formă și esență a geniului francez, l-a judecat multă vreme ca pe un fenomen de mâna a doua, ilustrat doar de scriitori și poeți minori.

Nu este singulară poziția lui Gérard Genette, pentru care Barocul nu are "nimic al său"¹⁶⁰; dar, dacă ne oprim la aspectele

¹⁵⁹ Ca de exemplu, la Baudelaire: "...spectres baroques" (*Les Sept Vieillards*).

¹⁶⁰ G. Genette, *Figures II*, Paris, Ed. du Seuil, 1966, p. 222.

pur formale, într-adevăr, de la greci și romani încoace, noutățile absolute în arta europeană nu sunt decât parțiale. Nu e de mirare că, negându-i-se Barocului o viziune proprie asupra existenței, i se va nega și profunzimea, și originalitatea. Cercetări mai recente încearcă însă să dovedească contrariul. Departe de a fi un simplu joc al formelor, Barocul apare ca un "univers în mișcare"¹⁶¹, "expresia unei psihologii"¹⁶², "o structură istorică"¹⁶³, un "tip de existență"¹⁶⁴, ajungându-se în prezent la studierea unei adevărate filosofii a Barocului¹⁶⁵. Astfel, încercările de recompunere a unei cosmoviziuni baroce¹⁶⁶ nu mai apar ca riscate, ele întâmpinând doar problemele inerente oricăror tentative de pionierat într-un univers cu o binecunoscută – dar și inutilă – tendință de împietrire, cum este cel estetic.

3. CÂTEVA ELEMENTE ALE UNIVERSULUI BAROC

Un posibil punct de plecare l-ar putea reprezenta transformarea imaginii mentale a omului baroc despre timp, văzut atât ca concept filosofic, cât și ca realitate filosofică. În jurul lui, dată fiind importanța pe care de la greci la Kant și de la Bergson la Einstein nimeni încă nu i-a negat-o, se poate

¹⁶¹ J. Rousset, *Circé et le Paon. La littérature de l'âge baroque en France*, p. 118.

¹⁶² A. Brickmann, *Kunst der Barocks und Rokoko*, 1925, p. 27.

¹⁶³ J.A. Maravall, *La cultura del barroco, análisis de una estructura histórica*.

¹⁶⁴ Edgar Papu, *Barocul ca tip de existență*.

¹⁶⁵ De exemplu, de către Dolores Toma, în primele două capitole ale lucrării *Cyrano de Bergerac – un model al Barocului*.

¹⁶⁶ Termenul apare la Ana Suárez Miramón, *La renovación poética del Barroco*, Madrid, Ed. Cincel, 1981, p. 9, și la J.A. Maravall, *op. cit.*, p. 378.

reconstrui un model mental al universului baroc incomplet, desigur, dar coerent. Alegerea timpului ca centru gravitațional al modelului propus se cere însă explicată în detaliu.

Contextul istoric și social în care se desfășoară cultura barocă este, după opinia lui Benito Varela Jacome, "un secol al conflictelor, tulburat de profunde crize sociale, dezechilibre economice, împrejurări critice și crunte înfruntări armate"¹⁶⁷; luptele pentru succesiune în Franța și Anglia, bipolarizarea catolicism–protestantism, Războiul de 30 de ani sunt doar cele mai marcante evenimente pe plan european. Din punct de vedere social, procesul democratic început în Renaștere se vede stopat în mod violent în unele țări ale Europei, în special în Spania și în restul imperiului ei, ceea ce conduce la o agravare a crizei economice¹⁶⁸; în sfârșit, nu lipsite de importanță apar și marile mișcări demografice, exodul cauzat de războaie sau persecuții religioase, de emigrarea în America, crearea marilor aglomerări urbane, ca urmare a procesului de pauperizare a satelor.

O societate în care schimbarea devine normă va fi fost dominată de sentimentul instabilității. Accelerarea transformărilor aruncă omul baroc în vârtejul unui timp a cărui percepere devine sensibilă și care îl plasează, astfel, în pragul epocii moderne, aflate până în zilele noastre sub semnul vitezei. "Nici o altă perioadă nu s-a arătat mai obsedată de profunzimea și imensitatea, oroarea și sublimul conceptului de timp", susține Panofski, citat de J.A. Maravall¹⁶⁹ în contextul unei ample analize a "importanței timpului în cosmoviziunea barocă"¹⁷⁰. Acest timp nou, care conferă statutul de vremelnicie nemișcării,

¹⁶⁷ Varela Jacome, *La prosa barroca en el siglo XVII*, Madrid, Ed. Cincel, 1981, p. 7.

¹⁶⁸ J.A. Maravall, *op. cit.*, p. 307.

¹⁶⁹ Apud J. A. Maravall, *ibid.*, p. 381.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 378.

nu putea să nu transforme imaginea omului despre sine, despre locul său în univers și despre univers totodată.

“Dacă condiția umană se reduce la o continuă devenire – scria Ana Suárez Miramón – iar viața este o alergare vertiginosă spre moarte, rădăcina ultimă a existenței nu poate fi alta decât timpul”¹⁷¹, pe care Emilio Orozco Diaz îl numea, într-unul din studiile sale despre baroc, “adevăratul protagonist al dramei baroce”, “singurul care rămâne și durează și este realitatea în care se întâlnesc toate ființele și lucrurile”¹⁷². Nu este de mirare că într-un asemenea spațiu cultural s-au putut scrie versuri precum:

Il faut que je revole à ces plus beaux séjours
Où séjourne des Temps l'entresuite infinie¹⁷³.

(Jean de Sponde, *Sonetul VI*)

Tot într-un sonet, Luis de Góngora exclama:

Tu eres, tiempo, el que te quedas
Y yo soy el que me voy¹⁷⁴,

pentru a reveni asupra temei în poemul intitulat sugestiv *De la brevedad engañosa de la vida*¹⁷⁵:

Menos solicitó veloz saeta
desatinada señal, que mordió aguda;
agonal carro por la arena muda
no coronó con más silencio meta.

Qué presurosa corre, qué secreta
a su fin nuestra edad. A quien lo duda,
fiera que sea la razón desnuda,
cada sol repetido es un cometa.

¹⁷¹ Ana Suárez Miramón, *op. cit.*, p. 11.

¹⁷² Apud Ana Suárez Miramón, *op. cit.*, p. 11.

¹⁷³ Trebuie să-mi iau iar zborul spre-acele frumoase ținuturi /

Unde se află-a Timpurilor șirag nesfârșit (fr.).

¹⁷⁴ Tu ești, timpule, cel ce rămâi / Iar eu sunt cel care trec (sp.).

¹⁷⁵ Despre înșelătoarea scurttime a vieții (sp.).

¿Confíeselo Cartago, y tú lo ignoras?
Peligro corres, Licio, si porffas
en seguir sombras y abrazar engaños.

Mal te perdonarán a ti las horas:
las horas que limando están los días,
los días que royendo están los años¹⁷⁶.

Astfel, “vremea noastră” fuge mai repede (decât “iutea săgeată” ori “carul de luptă”), soarele în reparațiile sale zilnice trece cu viteza unei comete, consumarea timpului se face în imagini materializante, pentru o mare forță sugestivă: “orele pilesc zilele”, iar “zilele rod anii”. Sub povara acestei treceri dureros de sensibile, poetul se simte în umbra “pericolului” de a da crezare stabilității aparențelor mundane: “a urmări umbre și a îmbrățișa înșelăciuni”, iată ce-i oferă omului eterna trecere.

Tema nu putea lipsi nici la Francisco de Quevedo, celălalt mare reprezentant al liricii baroce în spațiul hispanic. În poemul dedicat mării și decăderii Romei, el scrie:

huyó lo que era firme y solamente
lo fugitivo permanece y dura¹⁷⁷,

iar medaliile romane apar “limadas del tiempo”¹⁷⁸. Sonetul său *Representase la brevedad de la vida*¹⁷⁹ cuprinde versuri tulburătoare, precum:

¹⁷⁶ Mai puțin îi trebui săgeții repezi / să muște ascuțit din a sa
țintă, / carul de luptă, prin nisipul mut, / nu-ncoronă mai în tăcere
drumul. / Ce iute fuge, și în mare taină, / spre marginea ei, vremea
noastră. Dacă nu știi/ Oricât de mândră ne va fi gândirea, / Oricare
soare ce trecu, -i cometă. / Cartagina o aflase, iar tu nu știi? / Ia seama,
Licio, ești în pericol, dacă / tu umbre urmărești, minciuni îți-n brațe. /
Rău orele îți vor mai da iertare: / căci orele pilesc mereu din zile, / din
zilele ce rod într-una anii (sp.).

¹⁷⁷ce era sigur, a fugit, și numai / ce-i trecător rămâne și durează
(sp.).

¹⁷⁸ pilită de timp (sp.).

¹⁷⁹ Se arată scurttimea vieții.

Ayer se fue; mañana no ha llegado
 hoy se está yendo sin parar un punto.
 soy un fué y un será y un es cansado¹⁸⁰,
 accentuând asupra stării de oboseală pe care o trezește topirea
 distanțelor dintre “a fost”, “va fi” și “este”. Aceeași temă apare
 și în alt sonet, *Conoce las fuerzas del tiempo*¹⁸¹, care începe,
 sugestiv, cu versurile:

¡Cómo de entre mis manos te resbalas!

¡O, cómo te deslizas, edad mía!¹⁸²

ideea de “alunecare” a timpului propriu fiind întărită prin sino-
 nimul lui *resbalar*, *deslizar*, care conferă în plus viteză mișcării,
 prin sensul său secundar de “a fugi”.

Această accelerare a ritmului schimbărilor, imagine a
 noului flux temporal, se întâlnește deja la Montaigne, a cărui
 sensibilitate excepțională îi permite în repetate rânduri să fie
 unul din primii martori ai metamorfozării Renașterii în Baroc,
 la nivelul conștiinței subiective: “Je ne peints pas l'estre. Je
 peints le passage: non un passage d'aage en autre ou, comme
 dict le peuple, de sept en sept ans, mais de jour en jour, de
 minute en minute”¹⁸³. Schimbarea de mentalitate este redată
 cu remarcabilă claritate: dacă în experiența comună (“poporul”)
 rezistă încă o durată a stabilității (“șapte ani”), pentru
 Montaigne, sentimentul de accelerare a timpului, care trans-
 formă “ființa” în “trecere” apare gradat, dar cu atât mai
 percutant: “din zi în zi, din minut în minut”.

¹⁸⁰ Ieri a plecat; iar mâine n-a sosit, / Azi trece fără-a se opri o
 clipă, /sunt un a fost, va fi, și-un e – obosit (sp.).

¹⁸¹ Cunoaște forțele timpului (sp.).

¹⁸² Cum dintre mâinile-mi îmi scapi! / O, cum aluneci, vremea
 mea! (sp.).

¹⁸³ Eu nu înfățișez ființa; eu înfățișez trecerea: nu o trecere dintr-o
 epocă într-alta sau, cum spun oamenii din popor, din șapte în șapte
 ani, ci din zi în zi, din minut în minut (fr.).

Interesul obsedant pentru timp¹⁸⁴ generează o întreagă
 sferă de preocupări în moda epocii, reflectată în domeniul
 esteticului. Astfel, arta orologeriei se prelungește în pictură și
 poezie căci “ceasul, scria Ana Suárez Miramón, este un motiv
 simbolic al noii estetici și ar fi greu să nu găsești la fiecare
 autor măcar o compoziție dedicată timpului, în abstract, sau
 materializat în ceasuri”¹⁸⁵, exemplificând cu Quevedo și
 Góngora. În Italia, mariniștii conferă la rândul lor un loc de
 cinste orologiilor în universul poetic¹⁸⁶.

Motivul timpului apare și la alți poeți ai vremii (Andreas
 Gryphius, John Suckling, G.R. Wecherlin sau A. Farré), căci
 “omul baroc are prin excelență sentimentul timpului”¹⁸⁷, această
 viziune, temporală prelungindu-se până la Pascal¹⁸⁸. Lope de
 Vega scria, într-una din “romanțele” sale:

¿Quién se ha de poner contigo
 a fuerzas, tiempo ligero?¹⁸⁹

punându-i în evidență atât invincibilitatea, cât și fugacitatea.
 Într-o viziune apocaliptică, Gabriel Bocángel atrăgea atenția
 că până și Soarele va pieri, iar peste el va rămâne doar timpul:

El concertado impulso de los Orbes
 es un reloj del Sol y al Sol advierte
 que también es mortal lo que más dura¹⁹⁰.

Asocierea logică dintre timp și mișcare, filtrată prin
 subiectivitatea creatorului se dovedește deosebit de fertilă în

¹⁸⁴ J. Rousset, *L'Intérieur et l'extérieur*, p. 7.

¹⁸⁵ *Op. cit.*, p. 12.

¹⁸⁶ Romul Munteanu, *Clasicism și baroc în cultura europeană
 din secolul al XVII-lea*, vol. I, p. 341.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 238.

¹⁸⁸ J. Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, p. 15.

19.

¹⁸⁹ Cine s-ar putea pune cu tine, / cu forța, timpule ușor? (sp.)

¹⁹⁰ Mișcarea concertată-a Lumilor / e-un ceas al Soarelui, și
 Soarelui îi spune / că muritor e chiar ce mult durează (sp.).

Baroc. Montaigne nu definea altfel viața: "La vie est un mouvement inegal, irregulier et multiforme"¹⁹¹. Astfel văzută, viața apare simultan în accepțiunea ei implicită de "durată" dar și de "mișcare" generatoare de transformări, iar durată, o știm deja, suferă la Montaigne ca și la poeții baroci, o evoluție pulsatorie de restrângere spre secvența minimală inițială, adică spre clipă, de unde și rapiditatea conferită transformărilor.

Pornind de la mult-citatul vers al lui Motin, "l'âme de tout le monde est le seul mouvement"¹⁹², stabilitatea însăși apare doar ca o mișcare mai lentă: "Le monde n'est qu'un branloir perenne. Toutes choses y branlent sans cesse: la terre, les rochers du Caucase, les pyramides d'Egypte, et du branle public et du leur. La constance mesme n'est autre chose qu'un branle plus languissant"¹⁹³, scria Montaigne, încă din a doua jumătate a secolului al XVI-lea. O generație după moartea sa, Th. Sonnet de Courval, amintind că însăși constanța este doar "un branle languissant qui jamais ne repose"¹⁹⁴, adăuga:

Toujours auprès de moy on voit dessus ma table
Charron le philosophe¹⁹⁵ et Montaigne admirable¹⁹⁶.

Această imagine se va reflecta în mii de fațete scânteietoare în teatrul de curte francez, ale cărui decoruri Jean Rousset le descrie astfel: "Pietrele merg, munții se deschid, animalele ies din pământ, magii coboară din cer, oamenii se schimbă în stânci, pentru a-și relua chipul omenesc. Este lumea formelor

¹⁹¹ Viața este o mișcare inegală, neregulată și multiformă (fr.).

¹⁹² Sufletul întregii lumi este doar mișcarea (fr.).

¹⁹³ Lumea nu-i decât un leagăn permanent. Toate lucrurile se leagănă aici fără încetare: pământul, stâncile din Caucaz, piramidele Egiptului, și din legănarea generală, și dintr-a lor proprie. Constanța însăși nu-i decât o legănare mai lentă (fr.).

¹⁹⁴ O legănare lentă care nu se odihnește nicicând (fr.).

¹⁹⁵ Discipol al lui Montaigne în generația următoare.

¹⁹⁶ Mereu lângă mine, se pot vedea pe masa mea / Charron filosoful și admirabilul Montaigne (fr.).

în mișcare"¹⁹⁷, aflată sub semnul atotputernicei zeițe Circe, marea magiciană a mitologiei antice, care "ia în stăpânire chiar și pământul: e destul să apară pe undeva, că munții se deschid sa se învârtesc, stâncile-și clatină crestele, pe care le-am fi crezut nemișcate, totul se transformă și se pune în mișcare"¹⁹⁸. Apropierea dintre asemenea imagini și cea propusă de Montaigne este evidentă.

Transformarea implică schimbarea. Pentru poetul francez baroc Du Vair:

Tout ce qui est ici-bas n'est rien que changement,
Tout est naissance et mort, car, éternellement,
Comme un estat se perd, un autre prend sa fortune¹⁹⁹.

Ideea nu putea lipsi nici la Montaigne, care descrie "les choses humaines qui, d'un seul mouvement, se changent d'un estat en autre, tout divers"²⁰⁰. De altfel, această viziune asupra lumii pământești supuse schimbării își avea originea în opoziția stabilită de cosmologia medievală (preluată în bună măsură de teoreticienii Renașterii) dintre *lumea sublunară* (Pământul), dominat de principiile transformării și întâmplării (metaforic reprezentată de zeița Fortuna)²⁰¹ și *lumea superioară*, a suprastructurilor cosmice, care ajunge să fie identificată cu lumea ideilor platoniciene. Decât că la finele Renașterii și în epoca barocă asistăm la o trăire dramatică a acestei condiții marcate

¹⁹⁷ *Op. cit.*, p. 22.

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ Tot ce-i aici pe lume-i doar schimbare, / Totul e naștere și moarte; veșnic, / Ce-a fost dacă se pierde, un altul locu-i ia (fr.).

²⁰⁰ Lucrurile omenești care, dintr-o singură mișcare, se schimbă în altceva, absolut diferit (fr.).

²⁰¹ Rolul Fortunei, ca principiu activ al universului, este analizat de Lucie Galacteros de Boissier, în studiul *Images emblématiques de la Fortune*, în *L'Emblème à la Renaissance*, Paris, S.E.D.E.S., 1982, p. 79 și urm., și de Yves Giraud, în *L'Imaginaire du changement au XVI-e siècle*, Bordeaux, P.U.B., 1985.

acut de instabilitate și inconstanță, considerate uneori ca urmare a intervenției, imperfecte prin însăși natura sa, a minții omenеști: "Il est croyable qu'il y a des lois naturelles – scribe Montaigne – comme il se voit ès autres créatures; mais en nous elles sont perdues, cette belle raison humaine s'ingérant par tout de maîtriser et commander, brouillant et confondant le visage des choses selon vanité et inconstance"²⁰². Schimbarea, însă, capătă valoarea de principiu vital la un poet precum Étienne Durand, în emblematicile sale *Stances à l'Inconstance*:

Et moi, je te serai comme un prestre fidel

Qui passera sa vie en un change immortel²⁰³.

Nu e de mirare că Proteu, zeul metamorfozărilor, avea să capete o asemenea valoare de simbol în epocă²⁰⁴, apărând când la Baltasar Gracián, într-una din peregrinările lui Critilo, când în versurile în latină ale poetului german Balde:

Inque dies alii, sequente

Mutamur hora. Vertere, vertere,

Formose Proteu...²⁰⁵

într-o splendidă punere față în față a omului baroc și a simbolului însuși al schimbării de sine. Motivul avea să bântuie imaginația poeților, cunoscând atâtea reprezentări, încât l-ar fi încântat chiar și pe Proteu însuși.

Instabilitatea și varianta ei psihologică, inconstanța, vor înflori deci în cele mai diverse exprimări, derivând logic din imaginile propuse mai sus. Iată o altă mărturie a lui Montaigne:

²⁰² Se poate crede că există legi naturale, precum vedem la celelalte creaturi; dar în noi ele sunt pierdute, această frumoasă rațiune umană bătându-se peste tot să comande, încurcând și zăpăcind chipul lucrurilor, prin vanitate și inconstanță (fr.).

²⁰³ Iar eu îți voi fi ca un preot credincios / Ce-și petrece viața într-o permanentă schimbare (fr.).

²⁰⁴ Jean Rousset, *La littérature...*, p. 32.

²⁰⁵ În fiecare zi altul, prin urmare / Schimbându-ne în fiecare ceas. Transformă-te, transformă-te, / Frumosule Proteu... (lat.).

"Le pis que je trouve en nostre estat, c'est l'instabilité, et que nos loix, non plus que nos vestements, ne peuvent prendre aucune forme arrestée"²⁰⁶. Legătura se face firesc între mișcare, transformare și instabilitatea devenită mod curent de existență.

O gamă largă de imagini-simboluri ilustrează de-a lungul creației baroce acest mănunchi inseparabil de idei-forță. Apa, vântul, bulgărele, flacăra, zăpada, tot ce se mișcă, tot ce-și schimbă înfățișarea, beneficiază de o paletă bogată de concretizări artistice, compunând, la nivelul cuvântului, o întreagă lume imagistică. Universul înconjurător este reconstruit de imaginația barocă în jurul acestor semne ale mișcării eterne, ale schimbării fără sfârșit. În ultimă instanță, ele reprezintă o oglindă a chipului interior al omului baroc, reconstruit din senzații înlăuntrul gândului și proiectat în afară într-un univers pe potrivă.

Acest peisaj psihic atinge în poezie dimensiunile unei Atlantide dispărute sub valurile timpului, a cărui recompunere din metafore și imagini poetice poate aduce omului modern parfumul inconfundabil al eului său profund. De unde, aplecarea, nostalgic-recuperatoare, a atâtor cercetători dublând erudiția cu sclipitoare sensibilitate, asupra acestui fenomen. Există lucrări de specialitate a căror lectură trezește emoții estetico-filosofice, menite să germineze în cititor o deschidere spre sine, spre străfundurile unei neliniști atât de vechi deja, încât apare drept consubstanțială cu esența firii umane.

Apa, asociere clasică a mișcării neîntrerupte cu binomul viață-moarte, "beneficiază de o imensă afecțiune a poeților baroci"²⁰⁷. Quevedo, Cavalerul Marino, Théophile de Viau sunt doar câteva nume mai cunoscute de poeți care i-au încremenit

²⁰⁶ Partea cea mai rea pe care o găsesc în felul nostru de-a fi este instabilitatea, și că legile noastre, cu nimic mai mult decât hainele, nu se pot opri la o formă anume (fr.).

²⁰⁷ R. Munteanu, *op. cit.*, p. 353-354.

undele în curgerea versurilor. Dar creația lor își împletește firul cu al atâtor alții, nemaștiuți azi, întrezărindu-se prin secole doar printr-o imagine ori un vers ce condensează o emoție reală:

Et vous, eaux qui dormez sur des lits de pavots,
Vous qui fuyez toujours; vous-mêmes fugitives²⁰⁸

scria Racan la începutul veacului al XVII-lea. În dublă ipostază, maritimă, grandioasă, și clar-susurândă în izvoare, apa inspiră prin ea însăși cascade de imagini poetice. Mai puțin antologate de istoricii barocului literar, încrustatele versuri în limbaj metaforic ale *Polifemului* lui Góngora se înlănțuiesc deseori asupra lumii marine. Galatea este o:

sorda hija del mar, cuyas orejas
a mis gemidas son rocas al viento²⁰⁹,

după cum o descrie Polifem. Spre a-și găsi o punte către inima ei, apelează la originea lui neptuniană:

Del Jupiter soy hijo, de las ondas²¹⁰,
iar faima lui își măsoară întinderea tot prin repere acvatice:
cual otro no vio Febo, más robusto
del perezoso Volga al Indo adusto²¹¹.

Marea devine imagine metaforică a bogățiilor potențiale pe care, în acea epocă a corăbierilor vestiți, le purta pe valuri spre a inunda cu ele țărmurile. Dramatismul naufragiilor frecvente²¹² apare împodobit strălucitor cu imaginea plastică a comorilor zvârlite în estetică dezordine, aurind simbolic valurile și țărmurile cu posibila minune a bogățiilor risipite:

²⁰⁸ Și voi, ape, ce dormiți pe-un pat de piatră, / Voi ce fugiți tot timpul, voi înșivă fugare (fr.).

²⁰⁹ Surdă fiică a mării ale cărei urechi / gemetelor mele le sunt stânci pe mare (sp.).

²¹⁰ Al lui Jupiter, al undelor sunt fiu(sp.).

²¹¹ Cum altul n-a văzut Phoebus, mai robust, / de la leneșa Voga la aprigul Ind.

²¹² Vezi Jean Delumeau, *La peur en Occident*, Paris, Fayard, 1978, cap. I, 1: *Mer variable où toute crainte abonde*, p. 49.

En tablas dividida, rica nave
besó la playa miserablemente,
de cuantas vomitó riquezas grave,
por las bocas del Nilo el Oriente.

.....
cuando entre globos de agua, entregar veo
a las arenas ligurinas haya
en cajas los aromas del Sabeo,
en cofres las riquezas de Cambaya²¹³.

Motive decorative de extracție marină sunt larg reprezentate în plastica vremii. Exemplificativă în acest sens rămâne cunoscuta *Casa de las Conchas* salmantină, zestre a unei ducese de Alba măritată cu un Bourbon, în a cărei fațadă scoicile hispane domină firavul crin galic.

Pârâurile repezi își au cântăreții lor. În versuri de o rară virtuozitate, ocolind orice referire nominalizată la apă ori la formele ei concrete de apariție (râu, izvor etc.), imaginile se realizează doar prin aglomerări de metafore. Juan de Tasis, conte de Villamediana, identifică în final apa curată izvorându-și luciul din munți cu "simplitatea acelor vremi de aur", "pierdută de om, rămasă-n pajiști", în perfectă concordanță cu întreaga literatură "păstorească", ficțiune asupra unei ficțiuni, Arcadie căutată, prin prisma artelor, înapoi în natură:

Risa del monte, de las aves lira,
pompa del prado, espejo de la aurora
alma de abril, espíritu de Flora
por quien la rosa y el jazmín respira;

aunque tu curso en cuantos pasos gira
cuanto en ti naturaleza admira.

²¹³ Ruptă-n bucăți, bogata navă / plaja a sărutat, nefericită./ cu câte a vărsat, comori mărețe / prin gura Nilului, tot Răsăritul. /.../ văd dăruindu-se, între mingi de apă / liguricelor plaje, fie / în lăzi, arome din Sabeo / sau cufere, cu-averile Cambayei (sp.).

¡Cuán sin engaño tus entrañas puras
dejan que por luciente vidriera
se cuentan las guijelas de tu estrado!

¡Cuán sin malicia candida murmuras!
¡Oh sencillez de aquella edad primera!
Perdióla el hombre y adquirióla el Prado²¹⁴.

Portretul metaforic al apei se realizează în mod tipic baroc prin contrast: dacă cele două catrene descriu frumusețea fastuoasă a apei ("perle arunci, smaralde strângi") terținele completează prin transparență, văzută ca metaforă a sincerității: "lăuntrurile pure" lasă prin "cristalul lucitor" să fie numărate "pietrele din calea sa", "fără înșelătorie". Trimiterea prin contrast la uman este evidentă.

Recursul la forța de sugestie a asocierii contrariilor generează adesea asocierea apei cu focul. Astfel, într-o dantelare de confuzii omofone și imagini metonomice, Marbeuf definește, pe substrat mitologic, dragostea în consonanță/disonanță cu generatoarele/generate *apă* și *foc*, prezente în variate ipostaze (mare, lacrimi, jar):

Et la mer et l'amour ont l'amer pour partage;
Et la mer est amère, et l'amour est amer.
L'on s'abime dans l'amour aussi bien qu'en la mer,
Car la mer et l'amour ne sont point sans orages.

²¹⁴ Râs al muntelui, a păsărilor liră, / fală a poienii, a zorilor oglină, / suflet de April și-a Florei trăire / prin care roză și-iasomii respiră, // chiar dacă mersul tău, în a pasului rotire, / aruncă perle și smaralde strânge, / clara ta ființă mai mult mă vrăjește / decât tot ce natura-n tine admiră. // Cum fără taină purele-ți lăuntruri / lasă ca prin cristalul lucitor / să și se vadă pietrele din cale! / Cum, cu candoare, bună, murmuri tu! / O, simplitate-a acelor vremi de aur! / Pierdută pentru om, rămasă-n pajiști (sp.).

La mer de l'amour eut la mer pour berceau
Le feu sort de l'amour, sa mère sort de l'eau,
Mais l'eau contre ce feu ne peut fournir des armes.

Si l'eau pouvait éteindre un brasier amoureux,
Ton amour qui me brûle est si fort douloureux
Que j'eusse éteint son feu de la mer de mes larmes²¹⁵.

Flacăra e o metaforă curentă pentru gând: "Mon esprit est léger, car ce n'est rien que flamme", scria Motin, în prima parte a veacului al XVII-lea; ea este de asemeni un ideal plastic în arhitectura poetică. *Templul* lui Georges de Scudéry:

... se couvre de lames
De qui l'or et la forme esclate par des flames
Que l'on voit ondoyer²¹⁶.

Focul este, totodată, metaforă pentru viață: "La vie est un flambeau"²¹⁷ (scria P. Matthieu) și, mai înainte de a se banaliza prin întrebuițare cotidiană în prețiosul secol neoclasic, pentru dragoste, "feu ondoyant et divers"²¹⁸ (Montaigne).

Vântul, eroul unui cunoscut sonet al poetului francez Drelincourt, adie de asemeni în lirica spaniolă a epocii. Esteban Manuel de Villegas îi dedică un tandru poem "dulcelui vecin al verdului crâng, / oaspete etern al înfloritului April, / răsufierea

²¹⁵ Și marea și-amaru-au amarul comun, / Și marea-i amară, și-amaru-i amar. / Te-afunzi în iubire ca-n al mării val, / Căci marea și-amarul nu-s fără furtuni. // A dragostei mamă leagăn avu din mare, / Focul dintr-însa iese, din apă, a sa mamă. / Dar apa arme contra acestui foc nu are. // De apa-ar putea stinge un jar îndrăgostit, // Iubirii-ți ce mă arde-n vâpăi fără de seamă / Să-i sting vâpaia-n lacrimi eu aș fi reușit (fr.).

²¹⁶ se acoperă de lame / Din care aurul și forma izbucnesc prin flăcări, / Pe care le vezi unduindu-se (fr.).

²¹⁷ Viața e o făclie (fr.).

²¹⁸ Foc unduitor și schimbător (fr.).

vie a mamei Venus / Blândului Zefir”, dorindu-i zbor lin și ca niciodată:

... el peso de la nube parda
cuando amanece la elevada cumbre
toque tus hombros, ni su mal granizo
hierra tus alas.²¹⁹

Relația dintre om și vânt apare exprimată atât de Montaigne (“Mais quoi, nous sommes par tout vent”²²⁰), dar și de poeți, precum Luis Martín de la Plaza: “¿Qué pretendo alcanzar, pues sigo al viento?”²²¹.

Ideea fragilității efortului uman în fața destinului amplifică în Baroc imaginea lui Plaut în care oamenii sunt mingi ale jocului zeilor, îmbogățind-o, încă de la Montaigne, cu o mișcare mai rapidă: “Les dieux s’esbatent de nous à la pelote et nous agitent à toutes mains”²²².

Metafora, utilizată și de Nicolaus Cusanus (*De ludus globoi*, 1463), re apare la Hofmannswaldau și Webster, pentru spațiul german. Mariniștii italieni merg mai departe, descriind “un glob efemer”, căci e făcut din zăpadă; așezându-l “în zăpada mâinii”, pun în lumină o identitate de substanță care sugerează o la fel de rapidă trecere în neant a ființei umane precum a bulgărelui de nea.

4. CĂUTAREA SINELUI

Pentru epoca barocă, omul este marcat nu doar de **fragilitate**, ci și de **inconstanță**, căreia i-am putut sesiza în reflectarea

²¹⁹ ...a norului cenușiu apăsare / când culmea înaltă apune, / să nu-ți atingă umerii, iar reaua-i piatră / aripi să nu-ți rănească (sp.).

²²⁰ Ei, dar noi suntem făcuți doar din vânt (fr.).

²²¹ Ce mai pretind să ajung, când mă iau după vânt? (sp.).

²²² Zeii ne aruncă de colo-colo ca la jocul cu mingea și ne scutură cu ambele mâini (fr.).

universală, pe însăși scara elementelor. “Ni en los hombres, ni eu la naturaleza hay cosa constante”²²³, scrie Pérez de Montalbán, iar, peste Pirinei, Durant îi răspunde: “Bref, l’inconstance / Est l’âme qui soutient l’univers”²²⁴.

Cameleonul, acest mic Proteu al naturii, ilustrează plastic aceeași idee la Michel de Montaigne, în capitolul intitulat *De l’inconstance de nos actions*²²⁵ (cartea a II-a): “Je crois des hommes plus mal aisément la constance que toute autre chose, et rien plus aisément que l’inconstance (...). Nous ne pensons ce que nous voulons et changeons comme cet animal qui prend la couleur du lieu où on le couche”²²⁶. Dar în cartea a III-a vorbește deja despre “le benefice de l’inconstance, car le temps qu’elle nous a donné pour souverain medecin de nos passions, gaigne son effaict principalement par là, que, soumissant autres et autres affaires à nostre imagination, il desmesle et corrompt cette première appréhension, pour forte qu’elle soit”²²⁷. Inconstanța, sub chipul lui Proteu, cameleon, nu lipsește la Cavalerul Marino: “Vreți să vedeți un nou Proteu în iubire și un nou Cameleon?”.

Ideea va fi reluată și se va dovedi extrem de fertilă în pastorală dramatică și în succesoarea ei, tragicomedia, care ascund “o întreagă doctrină a inconstanței”, scrie Jean Rousset²²⁸: nimic nemaifiind nici sigur, nici definitiv, adevărata

²²³ Nici în oameni, nici în natură nu există ceva constant (sp.).

²²⁴ Pe scurt, inconstanța / E sufletul care susține universul (fr.).

²²⁵ Despre inconstanța acțiunilor noastre (fr.).

²²⁶ Mai greu cred despre oameni că ar fi constanți decât orice altceva, și nimic mai ușor decât inconstanța (...). Noi nu gândim ceea ce voim și ne schimbăm asemenea aceluși animal care ia culoarea locului unde se culcă (fr.).

²²⁷ partea bună a inconstanței, căci timpul, care ni s-a dat drept cel mai bun doftor al pătimirilor noastre, își câștigă efectul tocmai prin aceea că, supunând alte și alte lucruri imaginației noastre, desface și strică cea primă trăire, oricât de puternică ar fi ea (fr.).

²²⁸ J. Rousset, *op. cit.*, p. 342.

nenorocire și disperarea profundă nu-și mai pot afla locul într-un asemenea teatru.

Iată de ce Barocul își însușește definiția omului așa cum este ea dată de Montaigne: "Certes, c'est un subject merveil-
leusement vain, divers et ondoyant, que l'homme. Il est malaisé
d'y fonder jugement constant et uniforme"²²⁹.

Secolul XVII francez o reia, amplificând-o, dar tot în termeni montaignieni, sub pana lui J.P. Camus: "L'homme est un animal ondoyant et divers (...), ses actions si bizarres, variables, bigarrées (...). Nous sommes en un branle et incertitude perpetuelle"²³⁰. Ideea nu-i e străină nici lui Baltasar Gracián: "El hombre (...) es cambiante y movedizo"²³¹.

Să notăm în treacăt că o astfel de lume în mișcare și transformare nu poate oferi privirilor decât o halucinantă varietate: "Oh, *variedad* común, mudanza cierta"²³², exclama Juan de Argmijo, evidențiind relația dintre cei doi termeni. Este o idee fertilă în deschideri spre artele plastice în Baroc, a cărui profuziune ornamentală a fost, rînd pe rînd, socotită admirabilă sau condamnată de doctrinele ce i-au urmat. Căci arta nu poate fi decât reflectarea în estetic a lumii, așa cum apare ea la un moment dat conștiinței contemplative. "Le monde", scria Montaigne, "n'est que variété et dissemblance"²³³.

Pierdut într-un univers cuprins de febra transformărilor, înfățișându-se adesea în ipostaze labirintice, omul baroc se caută neîncetat:

²²⁹ Desigur, omul este o ființă minunată de vană, schimbătoare și unduitoare; e cu totul nepotrivit să porți asupra lui o judecată constantă și uniformă (fr.).

²³⁰ Omul este un animal unduitor și schimbător..., acțiunile sale atât de bizare, diverse, ciudate... Ne aflăm într-o mișcare și nesiguranță veșnică (fr.).

²³¹ Omul... e schimbător și mișcător (sp.).

²³² Oh, varietate comună, schimbare sigură (sp.).

²³³ Lumea nu-i decât varietate și neasemănare (fr.).

Je ne sais qui je suis
Dans ce dédale obscur de peines et d'ennuys²³⁴

(Du Ryer)

Surpris, ravi, confus,
Ne sachant qui je suis, j'ignore qui je fus.²³⁵

(Gustave de Benserade)

"Je ne me tiens pas bien en ma possession et disposition (...). Ceci m'advient aussi: que je ne me trouve pas où je me cherche"²³⁶, scrisese deja Montaigne.

Omul este el însuși într-o continuă metamorfoză, rod al mișcării nesfârșite. Se știe că Bernini, lucrând la bustul lui Ludovic al XIV-lea, îi ceru permisiunea de a face câteva schițe în timp ce-și continua activitățile cotidiene, căci "omul nu e nicicând mai asemănător sieși pe cât este atunci când se află în mișcare". O remarcase înaintea sa Montaigne: "Tout mouvement nous découvre"²³⁷, iar mai târziu avea să generalizeze: "estre consiste en mouvement et action"²³⁸.

Căutarea sinelui este o preocupare constantă, mai ales în teatrul baroc. De unde, o aplecare particulară spre studierea psihologiei umane: "Atenția acordată omului, scrie Maravall, și-a schimbat tonul și orientarea, dar nu a scăzut, ci, din contră, s-a intensificat în secolul XVII și s-a animat grație dramatismului specific epocii. Această înclinație nu a rămas sprijinită doar ca o preocupare gratuită intelectuală, ci s-a înscris în circumstanțele crizei menționate"²³⁹.

²³⁴ Eu nu știu cine sunt / În acest labirint întunecat de suferințe și necazuri (fr.).

²³⁵ Surprins, uimit, zăpăcit, / Neștiind cine sunt, habar n-am cine-am fost (fr.).

²³⁶ Nu prea mă țin bine în stăpânire și după plac (...). Ba mi se mai întâmplă și asta: să nu mă găsesc acolo unde mă caut (fr.).

²³⁷ Orice mișcare ne descoperă (fr.).

²³⁸ A fi consistă în mișcare și în acțiune (fr.).

²³⁹ J.A. Maravall, *op. cit.*, p. 12.

Căci omului baroc îi place "mirer sa vie dans celle d'autrui"²⁴⁰ (Montaigne), pentru a se găsi, poate, astfel; căci "je me trouve plus par rencontre que par l'inquisition de mon jugement"²⁴¹, scria același. De unde, poate, pasiunea pentru oglinzi, atât de splendid redată de tehnica lui Velásquez în celebrul tablou *Las Meninas*, în care pictorul apare în spatele grupului pe care-l pictează, poziție care nu se justifică decât dacă el vedea întreaga cameră într-o oglindă; Velásquez se pictează în fond pe sine redând pe pânză imaginea oglinzită, nu cea reală, perspectivă plină de conotații simbolice.

"Je doute qui je suis, je me perds, je m'ignore"²⁴², scria Rotrou în *Les Sosies*, aducând totodată în scenă problema dublului și a dedublării, ca izvor real, nu doar etimologic, al îndoielii. Căci îndoiala nu poate apărea decât ca pendulare între două ipostaze. La mijloc, spiritul menține cumpăna într-un periculos echilibru. Cu cât mai antagonice sunt cele două poziții, cu atât crește și tensiunea, situație pentru care optează de obicei spiritul baroc. Această posibilitate, fertilă în sugestii și implicări artistice, devine, în epocă, un subiect predilect de meditație.

Îndoiala, pe care Al. Ciorănescu o așeza la temelia "dramei" ce marchează, o dată cu Barocul, nașterea epocii moderne este, în întruparea ei neliniștitoare, "singura pasiune istorică a omului". "Este evident că îndoiala a însoțit, din prima clipă, conștiința și că a existat, deci, dintotdeauna, dar niciodată n-a fost, așa cum s-a întâmplat, începând cu secolul al XVI-lea, forma generalizată a gândirii și catalizatorul tuturor experiențelor intelectuale"²⁴³.

²⁴⁰ Să-și vadă viața oglinzită într-a altuia (fr.).

²⁴¹ Mă regăsesc mai curând întâlnindu-mă din întâmplare decât prin căutarea minții mele (fr.).

²⁴² Mă-ndoiesc cine sunt, mă pierd, nu mă mai știu (fr.).

²⁴³ Al. Ciorănescu, *op. cit.*, 1980, p. 410-411.

Îndoiala nu poate fi izolată ca fenomen în sine; ea trebuie corelată, desigur, cu acel aparent eșec al cunoașterii, despre care am vorbit în capitolul introductiv; cunoașterea însăși, așa cum am încercat să o reprezentăm în primul capitol, era departe de a avea o structură liniară, raționalistă, științifică; dimpotrivă, una din ramurile ei – și anume tocmai cea care-și trăgea seva din universul fantastic al imaginarului, al subconștientului colectiv –, gândirea de esență magică filtrată prin perspectiva filosofică neoplatonică înflorise cu deosebită spectaculozitate în Renaștere, văzându-se, printr-un proces brutal și opac la orice forme de argumentări (oricât de subtile și savante ar fi fost), condamnată fără drept de apel. Dar ea era impregnată deja în cultura europeană, sub diversele ei forme, populare sau erudite; interzicerea ei într-o manieră tot mai violentă, pe măsură ce secolul XVI se transforma în veacul al XVII-lea, iluminat de rugul Nolanului, era oare independentă de această accentuare sporită a sentimentului de îndoială? O cultură din care se încearcă suprimarea unei atât de importante părți constitutive nu va genera forme recuperatorii, asemenea unui corp mutilat? Îndoiala dramatică, acest fenomen, istoricește vorbind *nou*, după cum arată Ciorănescu, nu s-a dezvoltat oare analog sentimentului de durere ce marchează încă, în afara unui organism, locul rămas vid al unui membru amputat?

Îndoiala devine, deci, pe de o parte, o dramă, cu atât mai dureroasă cu cât fusese necunoscută înainte, dar, pe de altă parte, și o obligație a spiritului, o dovadă de înțelepciune²⁴⁴.

Această dublă ipostază în care se înfățișează ea în Baroc – ca forță malefică, în măsura în care aduce omul la exasperare, dar și salvatoare, obligându-l să se teamă că, neaflându-se în

²⁴⁴ Vezi Michel de Montaigne: "Il choisira, s'il peut, sinon il demeura en doute. Il n'a a que le fols certains et resolu" (*Essais*, I, 26: Va alege, dacă va putea, dacă nu, va rămâne în îndoială. Numai nebunii sunt siguri și hotărâți).

posesia adevărului, ar putea comite greșeli ireparabile, este ilustrată magistral în piesele lui Pedro Calderón de la Barca. Ciclul dramelor onoarei (*A secreto agravio, secreta venganza; El médico de su honra; El pintor de su deshonor*²⁴⁵) pune în mișcare de fiecare dată un mecanism relativ identic: o tânără soție trezește, fără vină, bănuiala soțului. Îndoiala de care acesta este cuprins îl împinge spre rezolvarea violentă a situației: uciderea soției presupus necredincioasă, spre a șterge atât posibilă pată de pe onoare, cât și îngrozitoarea neliniște în care se trezise aruncat.

Printr-o modalitate tipic barocă de gândire, tot Calderón ilustrează și varianta educativă a îndoielii care, precum la Hamlet, ucide acțiunea, în loc să o genereze. Segismundo ajunge, în urma șirului de întâmplări care-i zdruncină încrederea în realitatea lumii înconjurătoare, la reflexivitate. Când viața însăși pare un vis, a interveni activ devine o vanitate absurdă. Nu mai rămân în picioare decât marile valori morale, căci... "(...) Sea verdad o sueño, / Obrar bien es lo que importa"²⁴⁶. În fața asistenței uluite de transformarea lui dintr-o ființă violentă într-un model de blândețe, dreptă cumpanire și umilință, el le explică:

Qué os admire? ¿Qué os espante,
Si fue mi maestro un sueño
Y estoy temiendo en mis ansias
que he de despertar y hallarme
otra vez en mi cerrada
prisión? y cuando no sea
el soñar solo basta,
pues así llegué a saber

²⁴⁵ *La insultă secretă, răzbunare secretă; Medicul onoarei sale; Pictorul dezonoarei sale* (sp.).

²⁴⁶ Fie adevărat sau fie vis, / A face bine e ceea ce contează (sp.).

que toda la dicha humana
en fin, pasa como sueño.²⁴⁷

Astfel, viața devine o simplă iluzie:
¿Qué es la vida? una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son²⁴⁸.

Degradarea existenței înspre nimicnicie este o temă glorios reprezentată în lirica Secolului de Aur. Quevedo o cristalizează în cunoscutele versuri:

goza cuello, cabello, labio y frente
antes que lo que fue en tu edad dorada
oro, lilio, clavel, cristal luciente,
.....

se vuelva, mas tú y ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada²⁴⁹,
adumbrind astfel horatianul "carpe diem". Alunecare spre neant, viața devine, prin acțiunea timpului, lăcaș al morții:
ya no es ayer; mañanas no ha llegado
hoy pasa y es fue, con movimiento
que a la muerte me lleva despeñado²⁵⁰,

²⁴⁷ Ce vă miră? Ce vă înspăimântă, / Dacă mi-a fost învățător un vis. / Și încă mă tem, în spaimetele mele, / că va trebui să mă trezesc și să mă aflu / încă o dată în încuiata-mi / închisoare? și chiar de nu va fi așa, / îmi ajunge s-o visez, / căci așa am ajuns să aflu / că toată fericirea omenească, / de fapt, trece ca un vis (sp.).

²⁴⁸ Ce e viața? o iluzie, / o umbră, o ficțiune, / și cel mai mare bine-i mărunț, / căci toată viața-i un vis, / iar visurile, visuri sunt (sp.).

²⁴⁹ Bucură-te de gât, păr, buze și frunte, / mai înainte ca ceea ce era în vârsta-ți aurită / aur, crin, garoafă, cristal lucitor, // (...) să se transforme, tu și ele odată / în pământ, în fum, în praf, în umbră, în nimic (sp.).

²⁵⁰ nu mai e ieri; iar mâine n-a venit, / azi trece, este și s-a dus, grăbit, / ce-n moarte mă conduce negreșit (sp.).

scrie același reprezentativ Quevedo, pentru care "ora și momentul (...) sapă" în însăși viața sa propriu-i "monument funerar". Nu e de mirare că, în alt sonet, se va autointitula "presentes sucesiones de difunto"²⁵¹.

Astfel, moartea nu mai înseamnă decât "acabar de estar muriendo", "a sfârși să tot fii murind", după formula sintetică a lui Diego de Silva y Mendoza, conde de Salinas. De altminteri, "spectacolul morții" în Baroc ocupă un întreg capitol la Rousset, care conchide: "această lume a iluziei (...) lasă un loc important morții"²⁵². La J.A. Maravall²⁵³, epoca este caracterizată, de asemeni, printr-o "exacerbare a interesului pentru moarte". În Franța, exemplul lui Jean de Sponde, autor al poemului *Stances de la Mort*, nu este singular. Montaigne schițase aceeași temă: "Le continuel ouvrage de nostre vie, c'est bastir la mort pentant que vous estes en vie"²⁵⁴, sau "La mort se mesle et confond par tout à nostre vie"²⁵⁵.

Preeminența morții asupra vieții în epoca barocă se găsește verificată atât la nivelul ceremonialului (mergând până la organizarea unor fastuoase înmormântări de persoane în viață – Carol Quintul, dar și simpli burghezi din Paris²⁵⁶), cât și în artele plastice, unde nenumărate gravuri sau picturi ilustrează tema *memento mori* prin cele mei variate reprezentări, uneori adevărate capodopere, precum somptuoasa *Înmormântare a contelui de Orgaz* de El Greco.

Neliniștitoarea vârstă barocă își înalță construcțiile artistice pe o pendulare a spiritului între amăgire și dezamăgire

²⁵¹ prezente sucesiuni de defunct. (sp.).

²⁵² J. Rousset, *La littérature...*, p. 81.

²⁵³ *Op. cit.*, p. 335.

²⁵⁴ Neîntrerupta lucrare a vieții noastre este să-ți construiești moartea cât încă mai ești în viață (fr.).

²⁵⁵ Moartea se amestecă și se confundă peste tot cu viața noastră (fr.).

²⁵⁶ Vezi J. Rousset, *op. cit.*, p. 102, și J.A. Maravall, *op. cit.*, p. 357.

(faimosul *desengaño* al studiilor hispanice). Soluția dată de creator stării conflictuale în care i se desfășoară efortul de sublimare a trăirilor în emoții estetice va răspunde când unuia, când celuilalt dintre cele două posibile panacee ale dramei sale existențiale.

Prima posibilitate este sugerată de Jean Rousset, care plasează Barocul sub semnul Păunului, simbol al ostentației decorului, care se eliberează și începe să trăiască prin el însuși. Valoarea ei cathartică apare însă cel mai bine exprimată la Edgar Papu: "există un echivalent al soluției, mai bine zis un succedaneu al ei, care se exprimă prin *strălucire*. Este o compensație atât de orbitoare, încât, solicitând întreaga ființă, remediază caracterul insolubil al conflictului ei interior"²⁵⁷. Importanța aspectelor formale, a excelenței "meșteșugului" în epocă îl înclinase pe G. Călinescu să vadă în artistul baroc "un artist de atelier, care face artă pentru artă", "analizând regulile și perfecționându-le, amplificându-le"²⁵⁸. Departe însă de a fi "gratuit", cum îl considera marele critic, creatorul baroc apare din ce în ce mai mult o ființă plasată dureros sub semnul "sentimentului tragic al vieții".

Nu putem trece însă peste al doilea răspuns pe care îl întâlnim oferit în Baroc. Dacă importanța formei artistice se plasa de partea "iluziei", a vieții, în mod simetric trebuie să găsim o posibilitate deschisă în sfera morții, a lumii dez-iluziei:

y tan alta vida espero

que muero porque no muero²⁵⁹

se lamenta un poet rămas anonim într-un poem celebru, atribuit prin tradiție Sfintei Teresa de Avila. Credința este oferită ca o

²⁵⁷ E. Papu, *op. cit.*, vol. 1, p. 35.

²⁵⁸ G. Călinescu, *Impresii asupra literaturii spaniole. Clasicism, romantism, baroc*, București, Ed. pentru literatură universală, 1965, p. 15.

²⁵⁹ Și o atât de înaltă viață aștept / că mor din pricină că nu mai mor (sp.).

posibilitate de remediere a conflictului interior. Sfâșiat între tendințe antagonice, artistul baroc își caută momente de echilibru în teme religioase. Contextul istoric al Reformei (pentru un Agrippa d'Aubigné) sau al Contra-Reformei (pentru majoritatea creatorilor) potențează această soluție.

Artele plastice, muzica n-ar putea fi decât în mod arbitrar despărțite de suportul religiei epocii. Nu mai puțin literatura. Ilustrată nu doar de nume cunoscute precum Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz, Fray Luis de Leon, dar și de un Lope de Vega ori Góngora, literatura mistică a epocii a îmbrățișat nu numai poezia, ci și proza sau teatrul. Deși diferite ca tonalitate ori modalități de expresie, delicatul și simbolicul poem *Al nacimiento del Señor*²⁶⁰ al lui Góngora și sonetul *Cuando en mis manos, Rey eterno, os mira*²⁶¹ al lui Lope au impresionat generații întregi de cititori. Teatrul lui Calderón include o întreagă serie de *autosacramentales*²⁶², și chiar interpretarea unor opere ca *La vida es sueño*²⁶³, ori *Condenado por desconfiado*²⁶⁴ de Tirso de Molina nu se poate face în afara aprinselor dispute teologice despre libertatea individuală și grația divină din epocă, tot astfel cum creația unor mari scriitori francezi din secolul al XVII-lea se plasează în contextul creat de gândirea jansenistă la Port-Royal.

Resacralizarea artei este, deci, o soluție în climatul de insecuritate mentală care domină epoca. Este imposibil de negat relația pe care atâția cercetători au făcut-o între Baroc și Contrareformă²⁶⁵, cu direcțiile sale stabilite la Conciliul din

²⁶⁰ La nașterea Domnului (sp.).

²⁶¹ Când în mâinile mele, Rege veșnic, te privesc (sp.).

²⁶² Piese de teatru cu subiect religios.

²⁶³ Viața e vis (sp.).

²⁶⁴ Condamnat pentru neîncredere (sp.).

²⁶⁵ Deosebit de valoroasă, prin perspectiva modernă pe care o introduce, este lucrarea lui Santiago Sebastian, *Contrareforma y*

Trento; dar și cu Reforma, cu eforturile ei de revenire la un creștinism interior, purificat, primitiv, în sensul pozitiv al cuvântului. Aceste aspecte însă le vom prezenta mai în detaliu în capitolul următor, în care ne vom opri asupra artistului și a motivațiilor care îi marchează actul creator în epoca de care ne ocupăm.

Această resacralizare a fenomenului artistic nu putea fi însă totalmente subordonată religiei oficiale, și nici întregului ei aparat de reducere a spiritului uman la un model mental prestabilit; Biserica, în calitatea ei de instituție, se vede completată și, uneori, contestată, de celelalte forme de manifestare a sacralului în spațiul sublunar. Artistul, ca tip social, nu se va putea rupe în totalitate de tradițiile, fie ele contestate oficial, de comunicare prin alte canale decât cele prestabilite de slujitorii cultului creștin, catolic sau reformat, cu acea zonă de mister care l-a fascinat întotdeauna pe om.

Tot acest univers baroc, în mișcare și transformare atât la nivelul materiei cât și al conștiinței, reface, în fond, într-un joc subtil al imitațiilor ce sfârșesc prin a-și pierde conexiunile cu modelul originar, orizontul însuși al magiei, pe care I.P. Culiuanu o definea "ca știință a metamorfozelor"²⁶⁶; astfel, arta își confirmă în Baroc mișcarea în spirală a recuperărilor originare, redând binomului fundamental creator – creație ceva din valențele ce marcase, în negura timpului, triada fundamentală preot–mag–artist, aflate la temelia evoluției spiritului uman.

barroco – Lecturas iconograficas e iconológicas, Madrid, Alianza Editorial, 1981.

²⁶⁶ *Op. cit.*, p. 155.

CAPITOLUL III

STATUTUL IDEOLOGIC ȘI SOCIAL AL ARTISTULUI BAROC

I. PROFILUL UNEI EPOCI DE TRANZIȚIE

Abordarea genetică și funcțională a relațiilor dintre societate și artă derivă dintr-o necesitate resimțită în studierea operelor de artă la nivelul însuși al "bunului simț" cartezian. "Dacă fenomenele nu se înlănțuie între ele – avea să exclame Diderot în *Le Rêve de d'Alembert* –, nu există nici filosofie". Contemplarea sub forma unui întreg ordonat al universului este o dorință atât de veche și atât de vie încât ni se pare, prin ea însăși, o justificare suficientă pentru includerea artei în rețeaua instituțiilor sociale, nu în raport de subordonare, ci pur și simplu de interdependență. "Instituțiile estetice – observa A.S. Tomars – nu sunt bazate pe instituțiile sociale (...); ele sunt instituții sociale de un anumit tip, strâns legate de celelalte"²⁶⁷.

Artistul nu este însă o transparentă prin care se contemplă o societate și nici un produs perfect caracterizabil prin analiza parametrilor matricei generatoare formate din rasă, moment și mediu. Orice încercare de absolutizare a rezultatelor unor asemenea interpretări nu ar face decât să sărăcească viziunea

²⁶⁷ Apud R. Wellek și A. Warren, *Teoria literaturii*, București, E.L.U., 1967, p. 133.

noastră asupra operelor de artă, care, în realitate, se ordonează într-un univers propriu, oarecum independent de lumea care l-a produs, supraviețuindu-i într-un timp care nu mai este în mod necesar istoric, ci se raportează doar la sistemul permanențelor umane.

Totuși, la origine, orice creație artistică este produsă într-un moment dat și de către un anume artist, în mod obligatoriu unici și irepetabili, a căror selecție ține de imperiul necesității. De aceea analiza condițiilor obiective care definesc societatea în evoluția ei istorică se relevă cercetătorului ca una din modalitățile privilegiate de investigare a fenomenului artistic, în virtutea faptului că există un univers mental, o conștiință colectivă decelabilă la diverse paliere culturale ale epocii; așa cum explică, de altfel, un istoric precum Lucien Febvre: "Fiecare epocă își construiește universul său mental. Ea nu-l alcătuiește doar din ansamblul materialelor de care dispune, din toate faptele (adevărate sau false) pe care le-a moștenit sau pe care le-a obținut. Îl fabrică cu toate trăsăturile care-i sunt proprii, cu ingeniozitatea ei specifică, cu calitățile ei, cu darurile, cu toate curiozitățile sale, cu tot ce o distinge în raport cu epocile precedente"²⁶⁸.

Cercetările recente asupra Barocului, fără a neglija aspectele stilistice proprii curentului, în diversele sale forme de expresie (literare și plastice, mai puțin, din păcate, muzicale), s-au oprit cu precădere tocmai asupra infrastructurii istorice, care, determinând mentalul colectiv, și-a pus amprenta asupra acelor reprezentări ale sensibilității unei generații. Ne referim la creația artistică, văzută ca un unic *text* al cărui referent proteiform este, simultan, artistul și epoca sa, întrevăzută în filigran prin prisma individualității creatoare.

²⁶⁸ L. Febvre, *Le Problème de l'incroyance au XVI-e siècle. La religion de Rabelais*, Paris, Albin Michel, 1968, p. 12; trd. rom., Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1996, p. 24.

Formula care s-a impus în definirea Barocului ca epocă istorică și culturală este aceea de *criză a conștiinței europene*. Termenul trimite la o bine-cunoscută lucrare a lui Paul Hazard, *La crise de la conscience européenne*, care se referă însă la o cu totul altă perioadă (1680-1715), adică exact la perioada pe care o putem numi "post-clasicism", mai cu seamă pentru spațiul francez, unde neoclasicismul a cunoscut cea mai strălucită evoluție în veacul al XVII-lea european; în mod simetric, Barocul, care se va vedea definit 50 de ani mai târziu în aceeași termeni, premerge epoca de "stabilitate" clasică. Paralela merită subliniată, căci iată cum definește Paul Hazard clasicismul: "Să rămână; să evite orice schimbare, care ar risca să distrugă un echilibru miraculos; aceasta e dorința epocii clasice. Sunt periculoase acele curiozități care consumă un suflet neliniștit, periculoase și nebune, deoarece călătorul care aleargă până la capătul lumii nu va găsi acolo nimic altceva decât ce a adus cu sine: condiția sa umană. Și chiar de-ar mai găsi ceva, el și-a fărâmițat în schimb sufletul (...). Spiritul clasic, în deplina sa forță, iubește stabilitatea; și și-ar dori să fie stabilitatea însăși"²⁶⁹.

Or, Barocul este, într-un anume sens, *preclasicul* și reprezintă tocmai evoluția contrară, de la mișcare la stabilitate, în care, așa cum a fost demonstrat de atâtea ori, esența lui se confundă cu cea a mișcării. Iată însă că, tot mai mult, el se vede redefinit în termeni de criză, o criză cu mult mai profundă decât cea care urmează clasicismului și care, poate, nu este decât o reluare în spirală a unor elemente filtrate de timp ale esteticii baroce.

În lucrarea sa de la începutul anilor '70, al cărei titlu era foarte semnificativ pentru noua orientare în studierea acestui curent estetic (*Le Baroque – profondeurs de l'apparence*),

²⁶⁹ P. Hazard, *La crise de la conscience européenne (1680-1715)*, vol. I, Paris, Boivin et Cie, 1935, p. 3-4; iar capitolul este intitulat sugestiv, *De la stabilité au mouvement*.

Claude Gilbert Dubois își intitula unul din capitole *Les conditions de la naissance du baroque: la crise de la conscience européenne au XVIIe siècle*²⁷⁰; José Antonio Maravall pornea, și el, de la teza crizei baroce: "Noi credem (și aceasta va fi teza noastră) că Barocul este o cultură ce consistă în răspunsul, aproximativ de-a lungul secolului XVII, dat de grupurile active într-o societate care intrase într-o dură și dificilă criză"²⁷¹.

Aceeași formulă re apare și la Didier Souillier, de exemplu, a cărei interesantă sinteză *La littérature baroque en Europe*²⁷² utilizează exemple din cinci literaturi (engleză, franceză, spaniolă, italiană și germană). *Situation historique: Baroque et crise de la conscience européenne – 1580-1640* este titlul primei secțiuni.

Vom încerca să inventariem, în continuare, principalele trăsături dominante ale epocii, pentru a vedea în ce măsură ele justifică această definire în termeni de criză profundă, de extindere europeană, a epocii în care se dezvoltă cultura barocă, pentru a înțelege mai bine felul în care artistul, ca exponent privilegiat sub raportul reflectării societății sale, se încadrează în sistemul social, modificându-l și lăsându-se într-un anume sens, la rândul său, modificat de către acesta.

Frumul secol al XVI-lea, văzut adeseori ca secol de expansiune a ideilor Renașterii, pare a fi o imagine adevărată doar pe jumătate: adică doar pentru prima jumătate a veacului, cea de-a doua parte fiind marcată de evenimentele istorice deosebit de dramatice, care au făcut ca "utopia rabelaisiană a Thélèmei să lase locul ruinelor însângerate și fumegânde din *Tragicile* lui d'Aubigné"²⁷³.

²⁷⁰ Barocul – profunzimi ale aparenței; Condițiile nașterii barocului: criza conștiinței europene în secolul XVI (fr.). Paris, Ed. Larousse, 1973, p. 63.

²⁷¹ J.A. Maravall, *La Cultura del Barroco*, p. 55.

²⁷² Paris, P.U.F., 1988.

²⁷³ D. Souillier, *La littérature baroque en Europe*, p. 20.

Istoria evenimentială, studierea succesiunii suveranilor europeni fragmentează acest secol ce se întinde aproape simetric în jos și în sus pe axa timpului față de centrul reprezentat de anul 1600 în trei generații destul de evident constituite. Astfel, o serie de decese marchează, în jurul lui 1558-1559, sfârșitul perioadei luminoase a veacului; dispar, rând pe rând, Maria Tudor, Carol Quintul, papa Paul al IV-lea, Henric al II-lea și Maria de Lorena, regenta Scoției. Generația de mijloc, cu apogeul în jurul lui 1590 – 1600, este marcată de domniile lui Henric al IV-lea, Iacob I și Filip al III-lea, artizanii unei perioade de relativ calm, care, după înfrângerea Invicibilei Armade, prin Edictul de la Nantes, care pune capăt războaielor religioase în Franța, stabilea un oarecare echilibru, precar dar real, între forțele Contrareforme și Uniunea evanghelică. În fine, la sfârșitul acestei perioade, la mijlocul secolului XVII, după teribilul Război de treizeci de ani (care a fost, după ciuma neagră, cel mai cumplit accident demografic pe care l-a cunoscut într-o jumătate de mileniu Europa – bilanțul pierderilor cumulate atinge 16-17 milioane de morți într-o generație) dispar, între 1657 și 1661, împăratul Ferdinand al III-lea, Cromwell, Carol-Gustav al Suediei, Mazarin, subliniind și mai bine trecerea într-o nouă epocă.

Cele două generații marcate puternic de conflicte militare, interne și externe, se suprapun peste domniile lui Filip al II-lea, în Spania, a Elisabetei I, în Anglia, și Henric al III-lea, în Franța, pentru secolul XVI. În veacul următor, figurile marcante ale celei de-a doua perioade tulburi vor fi Ludovic al XIII-lea și ministrul său Richelieu, pentru Franța, Filip al IV-lea, în Spania, Carol I și Cromwell, în Anglia.

Lupta pentru hegemonia europeană, începută de Francisc I și Carol Quintul, se transformă într-o încheștare între cele două mari sisteme imperiale – Spania și Anglia, dublată de conflictul interconfesional, care-i opune pe catolici reformaților. Franța, Țările de Jos, Germania se vor vedea astfel într-o situație

mai mult sau mai puțin permanentă de conflicte, al căror capăt va fi marcat de-abia prin pacea westfalică, în 1648. Literatura germană a vremii, de exemplu, poartă pecetea experienței dramatice a Războiului de 30 de ani. Atât în opera sa poetică, cât și în cea dramatică, Gryphius reflectă violența, cruzimea și imaginile apocaliptice în care se poate recunoaște spectacolul atroce al războiului, iar Simplicius Simplicissimus, eroul lui Grimmelshausen, rătăcește de-a lungul copilăriei și al unei bune părți a vieții prin peisajul dezolant al unei țări distruse de nesfârșite bătălii. Același tablou îi inspirase, într-o stare de transă provocată de o comă profundă, poetului protestant francez Agrippa d'Aubigné, în 1570, viziunea celestă în jurul căreia își va construi poemul²⁷⁴. Chiar fără să mai adăugăm pericolul permanent reprezentat în epocă de expansiunea turcească în Balcani, tabloul este suficient de sumbru.

Și totuși, deși la o primă analiză ar părea suficientă pentru a explica deteriorarea climatului spiritual renescentist, generalizarea la scară continentală a conflictelor armate în epocă n-a fost decât unul din elemente – desigur, cel mai spectaculos – în formarea unei noi configurații mentale în cadrul civilizației europene. Puternic întunecată de conjunctura istorică, răsfrângerea în oglinda subiectivă a creației literare a prezentului se transformă, într-o deplasare emoțională de la general la particular, a conștiinței acute a unui dezastru. Versurile cunoscute ale lui Quevedo răsfrâng tocmai acest traseu al interiorizării dramei generale, care se regăsește la diversele niveluri ale societății baroce: patrie/cămin/ființă umană, toate apar atacate, cu violență, de timp și împinse spre dezagregare și moarte:

Miré los muros de la patria mía,
si un tiempo fuerte; hoy desmoronados,
de la carrera de la edad cansados,
por quien caduca ya su valentía.

²⁷⁴ Vezi P. Chaunu, *Église, culture et société*, Paris, 1989, p. 448.

.....
 Entré en mi casa y vi que, amancillada,
 de anciana habitación era despojos;

.....
 Vencida de la edad sentí mi espada,
 y no hallé cosa en que poner los ojos
 que no fuese recuerdo de la muerte²⁷⁵.

În realitate, avem de-a face cu acțiunea conjugată a mai multor factori – între care criza de alimente, seria de epidemii, inflația și scăderea demografică –, a căror interacțiune se întinde pe o perioadă bine stabilită, începând de la 1560, accentuându-se în jurul lui 1580, intrând într-o perioadă descrescătoare de-abia după 1650. Aceeași idee se regăsește și într-un recent studiu al cercetătorului francez Philippe Goujard, a cărui primă parte *La crise* începe prin a defini Barocul drept “produsul unei crize și răspunsul la acea criză”²⁷⁶. Creșterea spectaculoasă a prețurilor a fost una din urmările scăderii valorii aurului și argintului, mai cu seamă, ca urmare a cantității mari de metale prețioase care pătrund în Europa, prin Spania, în urma cuceririi Americii. Această supraproducție de “monedă de schimb” nu este în nici un fel asociată unei creșteri a producției, dimpotrivă, așa cum au demonstrat-o cu pertinentță istoricii spanioli²⁷⁷: “argintul din America, pe care se bazuie întregul sistem al acelu

²⁷⁵ Am privit zidurile țării mele / cândva puternică; azi prăbușite / de mersul timpului sunt obosite, / iar vitejia ei s-a dus cu ele. /.../ Intrând în casă, jalnică, văzui, / din vechea cameră doar resturi sunt. /.../ De vârstă-nvinsă mi-am simțit spinarea, / și n-am văzut pe ce ochii să-mi pun / ca morții să nu-i mai simt răsuflarea (sp.).

²⁷⁶ Ph. Goujard, *Sensibilité et société: quelques réflexions à propos de baroque*, în “Cahiers d’histoire”, 49/1992, I.R.M., Paris, p. 111-151.

²⁷⁷ C. Blanco Aguinaga, J. Rodriguez Puértola, Iris M. Zavala, *Historia social de la literatura española*, vol. I, Ed. Castalia, 1979, p. 251.

Imperiu teocratic, n-a fost folosit spre a se crea surse de bogăție, pentru a industrializa țara sau pentru a forma o burghezie. [...] Ceva mai târziu, Quevedo va spune, în cunoscute versuri, ce se petrece cu banii din America:

Nace en las Indias honrado,
 donde el mundo le acompaña;
 viene a morir a España,
 y es en Génova enterado²⁷⁸.

O sumă de factori explică cele petrecute în acea epocă, între care un indice deosebit de relevant îl exprimă prețul grânelor, ca indice de bază în calcularea costului hranei. Emmanuel le Roy-Ladurie arată însă că “peste tot deci, din Italia în Elveția și din Anglia în Languedoc, iernile grele se înmulțesc, începând cu 1540-1550 (...). În mod progresiv, începând din veacul al XVI-lea, mai exact, din 1540-1550, și până după 1600, sunt mai puține ierni blânde, serii mai puțin compacte și mai puțin intense de veri arzătoare (...), iar ghețarii ating la finele secolului XVI dimensiunile lor maxime”²⁷⁹.

Fernand Braudel, în *Mediterrana și lumea mediteraneană în epoca lui Filip al II-lea*, subliniază cu pertinentță că o sumă de asemenea date vin să confirme ipoteza unei “mici glaciații”, care ar începe în jurul lui 1550. Luându-și toate rezervele de prudență convenite unui istoric de talia lui, el precizează: “Mai mult decât atât, presupunând că ne aflăm pe un teren sigur, dacă în jurul lui 1600 s-a petrecut într-adevăr o intensificare a regimului ploilor și frigului, acest fapt explică înghețurile catastrofale pentru măslini și inundațiile repetate ca acelea care au ruinat recoltele din Toscana în 1585 și 1590, fără a mai socoti extinderea zonei mlăștinoase și, drept urmare, a malariei, adică, în total, condiții mai grele pentru viața oamenilor.

²⁷⁸ Se naște-n Indii onorat, / unde lumea-l însoțește, / în Spania se prăpădește / și-n Genova e îngropat (sp.).

²⁷⁹ *Histoire et climat depuis l’an mil*, Paris, 1967, p. 224; 235-236.

Întreaga dramă socială a formei care domină sfârșitul secolului își are cauza, poate, într-o dereglare, fie și ușoară, a condițiilor atmosferice. Am împins astfel până foarte departe limita prudenței noastre, dar trebuia s-o facem. În legătură cu această dramă de la sfârșitul secolului, nu ne lipsesc explicațiile de altă natură, demografice sau economice. Nimic nu ne asigură însă că factorul climatic nu și-ar avea rolul său în situația dată și că, în general, el n-ar reprezenta un factor variabil al istoriei”²⁸⁰.

Fenomenele naturale catastrofale pentru o economie esențialmente agrară pot fi – au și fost – ușor puse pe seama mâniei divine. Influența lor asupra psihicului uman aproape că nici nu mai trebuie demonstrată. Ilustrată, însă, a fost, în literatura vremii; ecouri se regăsesc sub pana lui Shakespeare. Astfel, în *Macbeth*, portarul exclamă: “Cine-i acolo? În numele lui Belzebut, o fi vreun arendaș care s-a spânzurat în așteptarea unui an de belșug!”²⁸¹, iar în *Visul unei nopți de vară*, certurile între regele spiridușilor și regina zânelor sunt presupuse a fi cauza unor tulburări meteorologice cu efecte clare asupra agriculturii:

Titania: (...) Când vântul fluiera și noi dansam,
Avan te-ai repezit țipând la noi
Și jocul ni l-ai tulburat. Iar vântul
S-a mâniat că ne cânta-n zadar;
Sorbind din valuri pâcle otrăvite,
Le-a risipit pe câmp. Firave gârle,
Umplându-se trufașe, au spart matca.
Zadarnic boii au trudit sub jug
Și oamenii au asudat din greu

²⁸⁰ Fernand Braudel, *Mediterrana și lumea mediteraneană în epoca lui Filip al II-lea*, București, Ed. Meridiane, 1985, vol. II, p. 71.

²⁸¹ W. Shakespeare, *Teatru*, București, E.L.U., 1964: *Macbeth*, traducere de Ion Vinea, p. 987.

Că spicul nici n-a dat tuleie-n boabă
Și a murit. Dumbăvile-s pustii,
Câmpia înecată, numai corbii
Se îngrașă, hulpav ciugulind din leșuri (...).
Întregul crug al vremii se răstoarnă:
Căruntul ger se lasă peste roze,
Cununa de omăt și sloi a iernii
E-mpodobită azi cu flori și muguri,
Și anotimpurile vin de-a valma,
Că nimeni nu le mai cunoaște rostul.
Năvala-aceasta de nenorociri
A izvorât din certurile noastre²⁸².

Imaginație poetică? Poate, dar conjugată cu impresia statomnică pe care o lasă în imaginarul colectiv o serie de inundații și ploii care, după mărturiile contemporanilor, par a fi cuprins în epocă întreaga Europă: “Se pare, totuși, în măsura în care putem da crezare mărturiilor contemporane, că precipitațiile s-au intensificat în ultimele decenii ale secolului. În lucrarea sa *République Séquanoise*, din 1582, Louis Gallut (...) adaugă:

«... de douăzeci și șase de ani, pe aici ploile sunt mai dese, mai lungi și mai îmbelșugate». (...) Dar iată-ne în Aix, în 1599-1600. Du Haitze scrie în istoria sa manuscrisă: «frigul și zăpezile se fac simțite până la sfârșitul lui iunie, ne plouă din mai până în decembrie. Atunci ploile vin într-o cantitate atât de mare încât pământul pare înecat». Și care este situația în Calabria, după pretinsa *narrazione* a lui Campanella: «ed entrando l'anno 1599, venne nova, che in Roma prodigiosamente aveva inondato il Tevere, e non si potettero celebrar le feste di Natale, e in Lombardia il Po: e in stilo non si poteron celebrar, la Simana Santa, gli uffici divini, per le molte gran

²⁸² *Ibid.*: *Visul unei nopți de vară*, traducere de Dan Grigorescu, p. 317.

pioggie che allagavano tutte le chiesse²⁸³ »²⁸⁴. Și asemenea mărturii se regăsesc pentru mai toate țările Europei!

Nu ne vom mira deci să aflăm că tabloul prețurilor de grâu în Spania și Italia prezintă un punct de maxim în perioada 1580-1640! "Trebuie să dramatizăm ceea ce a fost dramatic – comentează F. Braudel –. Mărturiile privind creșterea prețurilor sunt nenumărate. Ceea ce le apropie, e stupefacția martorilor și neputința lor de a înțelege rațiunile unui fenomen pe care îl văd mereu în cadrul realităților sale locale, pe care îl opun cu atât mai ușor bunelor timpuri vechi, cu cât sfârșitul secolului al XV-lea a cunoscut salarii înalte, iar prima treime a veacului al XVI-lea a fost o perioadă fericită de viață relativ ieftină..."²⁸⁵

Războaie, foamete. O primă consecință logică: epidemiile. "Perioada de trecere între secolele XVI și XVII a cunoscut una din cele mai severe reveniri ale flagelului [ciumei] în Europa: epidemia, de această dată de origine nordică, aleargă din Flandra în Normandia și-și găsește în Spania, între 1596 și 1602, un lăcaș privilegiat. Nu e decât primul din marile vârfuri ce se înscriu în secolul al XVII-lea. (...) în 1609, din Piemont în Catalonia, 1614, 1621, 1624 și 1625 iarăși în Mediterana occidentală; apoi marea epidemie generală din 1629 în 1636, desigur una dintre cele mai ucigașe și mai întinse, urmată de reveniri în anii 1650 și, în sfârșit, epidemia din 1665, în care ciuma de la Londra rămâne episodul cel mai spectaculos"²⁸⁶.

²⁸³ Și, începând anul 1599, vine-o știre că, în Roma, fluviul Tibru inundase în mod nemaipomenit, și că nu s-a putut sărbători Crăciunul; iar în Lombardia, Padul: așa că nu se pot celebra, pentru Săptămâna Sfântă, serviciile divine, din pricina multelor ploii care au pătruns în toate bisericile (it).

²⁸⁴ F. Braudel, *op. cit.*, p. 71-72.

²⁸⁵ Apud D. Souillier, *op. cit.*, p. 23.

²⁸⁶ M. Vovelle, *La Mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, Paris, 1983, p. 259. Vezi, de asemenea, Ph. Goujard, *op. cit.*, p. 113.

Toate acestea vor avea puternice repercusiuni asupra evoluției demografice. Dacă, după Ciuma neagră, populația Europei crescuse constant, din 1450 și până prin 1560, ea se oprește, scade și se menține la un nivel scăzut mai bine de un secol: "Este frapant de constatat că, pe la 1560, un maximum demografic a fost atins, care nu va mai fi depășit în numeroase țări înainte de mijlocul secolului al XVIII-lea!"²⁸⁷ Iar media de viață, care urcase la începutul secolului XVI la 40-43 de ani, scade, un secol mai târziu, la 32-36. Le Roy-Ladurie notează, la rândul său, că puternica creștere demografică de la începutul veacului se oprește în jurul anilor 1560-1600, pe baza unor documente extrem de precise pentru regiunea Languedoc. Tot el menționează, de asemenea, că pacea care se reinstaurează după 1600 nu duce la o revenire la "demografia exuberantă" care caracterizase regiunea cu o jumătate de secol înainte²⁸⁸. "Dacă spectacolul morții, meditațiile asupra precarității vieții bântuie literatura barocă, nu trebuie văzut în aceasta decât un reflex al realității trăite", conchide Didier Souillier²⁸⁹.

Starea critică a societății, în ansamblul ei, în epoca barocă, se va traduce, deci, de asemeni, printr-o acută preocupare pentru nivelul scăzând continuu al populației. Cu atât mai mult cu cât amintirea perioadei anterioare – marcate de o evoluție clară de sens contrar – este încă suficient de proaspătă. Economistii spanioli ai epocii baroce vor da dovadă, în scrierile lor, de un interes remarcabil pentru această problematică, văzând, în indicele de creștere al populației (și nu fără dreptate), o probă de sănătate sau de boală a sistemului social în ansamblul său. "La mayor riqueza del reyno es la mucha gente"²⁹⁰, susține, la

²⁸⁷ D. Souillier, *op. cit.*, p. 24.

²⁸⁸ Apud G. Livet, *Les Guerres de Religion*, Paris, 1983, p. 86.

²⁸⁹ *Op. cit.*, p. 25.

²⁹⁰ Cea mai mare bogăție a regatului este populația numeroasă (sp.).

1600, Gonzáles de Cellorigo, în lucrarea sa *Memorial de la iara câțiva ani mai târziu, în 1619, Sancho de Moncado dedică de la națiunea spaniolă. Abundența de indivizi constituie un stimul pentru producție, căci asigură totodată actul în sine, cât și consumul. Cellorigo consideră că, din toate relele care lovesc monarhia – războaie, foamete, molime etc. – cel mai notabil este "la falta de gente que de algunos años a esta parte se ha ido descubriendo"*²⁹¹. Documente oficiale din timpul lui Filip al III-lea și Filip al IV-lea o recunosc în mod direct, iar un alt economist, Pedro de Valencia, încearcă să stabilească chiar cifre aproximative care să ilustreze această pierdere de oameni²⁹². Așa cum precizează José Antonio Maravall în impresionantul său studiu despre Baroc, văzut ca "un mero concepto de época"²⁹³, "se discută despre cauza fenomenelor, pe care unii le atribuie în mod banal războielor și emigrației, iar alții, ajungând la un nivel mai profund în analiza lor, caută în interior și le consideră consecința unor anumite aspecte ale structurii sociale și /sau a politicii economice a guvernului"²⁹⁴.

Studii de istoria culturii centrate pe perioada de care ne ocupăm au găsit o explicație acestei "crize generalizate a societății" la care se referă Maravall, dar nu numai el, în însuși sistemul politico-economic; este vorba de un efort dirijat al clasei dominante de *refeudalizare a societății*, ca răspuns la avântul pe care-l luase, în Renaștere, burghezia, atât financiară,

²⁹¹ lipsa de oameni care, de câțiva ani, s-a descoperit treptat în această parte a lumii (sp.). Apud J.A. Maravall, *op. cit.*, p. 180.

²⁹² J.A. Maravall, *Reformismo social-agrario en la crisis del siglo XVII – tierra, trabajo y salario según Pedro de Valencia*, în "Bulletin Hispanique", Bordeaux, LXXII, 1-2, 1970.

²⁹³ un simplu concept de epocă (sp.).

²⁹⁴ *La cultura del Barroco*, p. 180.

cât și comercială: "o cultură strălucitoare, proprie unei societăți bogate și burgheze, îmbogățite prin comerț, contrastează cu perioada ce-i urmează (...). Așa cum se întâmplă frecvent, momentul timpurilor grele aduce cu sine o *refeudalizare* a existenței, o dominare a burgheziei de către nobilime, o tendință de aristocratizare", conchide Manuel Fernández Alvarez²⁹⁵, întâlnindu-se (după destul de multe decenii) cu poetul Antonio Machado, care, într-o încercare de definire mai curând intuitivă a barocului, literar în special, releva "cultul său superstițios pentru aristocrație", analizat pe același plan cu cultivarea artificialului, a dificultății căutate, a expresiei indirecte etc.²⁹⁶

Pentru José Antonio Maravall, criza epocii baroce își află sursa într-o luptă inegală pentru putere, în care forțele novatoare sunt – temporar – stopate în ascensiunea lor. Ceea ce explică, de altminteri, criza însăși, în laturile ei economice, sociale, demografice și chiar ideologice: "Acesta este spectaculosul și problematicul dezechilibru al unei societăți în interiorul căreia s-au dezvoltat forțe ce o impulsionează să se schimbe și ce se luptă cu altele, mai puternice, al căror obiectiv este conservarea. Acolo unde rezistența la aceste schimbări a fost mai mare, fără ca în nici un caz lucrurile să nu fi putut rămâne așa cum erau, nu au fost lăsate să se dezvolte elementele noii societăți și au fost privilegiați toți factorii de imobilism. În atare cazuri (...) efectele crizei au fost mai lungi și de semn negativ"²⁹⁷. Sau, ca să folosim o formulare plastică aparținând

²⁹⁵ Manuel Fernández Alvarez, *La sociedad española en el Siglo de Oro*, vol. I, Madrid, Gredos, 1989, p. 12. Aceeași idee a legăturii între Baroc și aristocrație apare în lucrarea lui V.-L. Tapie, *Baroque et Classicisme*, Paris, 1957.

²⁹⁶ A. Machado, *Barocul literar spaniol*, în: *Eseiștii spanioli*, București, Ed. Univers, 1982, p. 262-265.

²⁹⁷ J.A. Maravall, *La cultura del Barroco*, p. 69. La rândul său, cercetătorul francez P. Mandrou își intitulează un studiu dedicat acestei probleme *Le Baroque européen: mentalité pathétique et révolution*

lui Lucien Febvre, este vorba de "lichidarea" Renașterii²⁹⁸, a moștenirii ei spirituale – problematică extrem de complexă cu care ne-am reîntâlnit, de altminteri, într-un cu totul alt context esoterismului renașcentist, așa cum o reconstituiau I.P. Culianu, F.A. Yates, J.P. Corsetti.

Aceeași viziune se regăsește și în alte studii mai recente asupra epocii baroce, care punctează în aceeași termeni relația dintre cultură și relațiile de forță care definesc statutul diferitelor clase sociale în epocă. Pentru Spania, de exemplu, "inflația, mizeria claselor populare, decăderea productivității, ruina bancherilor spanioli, instabilitatea cronică și represiunea ideologică internă înseamnă deci, în acești ani, lichidarea, pentru moment, a unei posibile burghezii castiliene și, prin urmare, imposibilitatea unei autentice culturi umaniste"²⁹⁹.

Decăderea orașelor este un aspect mult prea relevant pentru a putea fi trecut cu vederea în acest context, căci i se datorează, fără îndoială, coloratura sumbră pe care o vor lua adeseori mărturiile înregistrate în epocă, fie direct, fie mediate artistic, cultura fiind legată, prin însăși existența artiștilor, de viața de zi cu zi în mediul citadin. Or, trebuie să recunoaștem că epoca la care ne referim prezintă o deterioare vădită a condițiilor de viață la oraș: "Pot mărturisi – exclamă Fernand Braudel –, specialist în secolul al XVI-lea, am rămas uimit, acum multă vreme, și încă mă uluiesc spectacolul orașelor decimate de ciumă din secolul următor și sinistrele lor bilanțuri? Fără puțință de tăgadă, a avut loc o agravare a situației de la un secol la altul"³⁰⁰, pentru a-și continua și preciza ideea în *ampla-i sociale* (*Annales E.S.C.*, 1960, p.885-912), în care analizează trăsăturile curentului raportându-se la criza europeană la cumpăna dintre secolele XVI și XVII.

²⁹⁸ Apud J.A. Maravall, *ibid.*

²⁹⁹ C. Blanco, J. Rodríguez, I. Zavala, *op. cit.*, vol. I, p. 252.

³⁰⁰ Apud D. Souillier, *op. cit.*, p. 20-21.

sinteză despre lumea mediteraneană în epoca barocă: "Orașele sunt niște motoare ce se frământă, se aprind, gâfâie și pornesc iar (...). Ele sugerează o evoluție și o conjunctură, ne lasă să ghicim cu anticipație linia destinului: cea decădere, anunțată prin atâtea semne în agonizantul secol al XVI-lea și apoi accentuată în secolul următor. Despre motoarele urbane de la 1500 la 1600, s-ar putea spune că au un avans la aprindere, dar, cu mult înainte de noul secol, acceleratorul este blocat"³⁰¹. Iar, cu câteva pagini mai înainte, conchidea, după o lungă demonstrație: "Secolul al XVII-lea este martorul unui regres economic"³⁰².

2. ACEȘTI OAMENI TRIȘTI

Tot acest tablou, pe care am încercat să-l schițăm în câteva din aspectele sale cele mai relevante este, fără doar și poate, în perfectă consonanță cu anume aspecte definitorii pentru arta și literatura epocii baroce. Artistul, prin însuși statutul său, are ca misiune fundamentală aceea de a cristaliza, în lucrările sale, esența unică și originală a timpului pe care, într-o multitudine de oglinzi, îl definește în fiecare operă și de care, la rândul său, este definit. Sau, ca să-l cităm pe Claude-Gilbert Dubois, "ideile și sentimentele se nasc în situații concrete: mentalitatea unei epoci este oglinda istoriei sale (...), suprastructurile intelectuale întrețin cu infrastructurile politice și economice același tip de raport ca planta cu pământul care o hrănește (...). Sensibilitatea își trage sursa dintr-o stare de fapt concretă, dar o transpune și o metamorfozează în domeniul afectivității"³⁰³. Nu întâmplător, două motive, de altfel puternic înrudite, domină viziunea barocă asupra existenței sociale: cel al *lumii pe dos* și cel al *nebniei universale*.

³⁰¹ F. Braudel, *op. cit.*, p. 205.

³⁰² *Ibid.*, p. 193.

³⁰³ C.G. Dubois, *op. cit.*, p. 68.

Această generație care se regăsește, în datele ei fundamentale, surprinzător de omogenă pe întinsul Europei, acești "oameni triști", cum i-a numit o dată Lucien Febvre, sunt marcați de un val de pesimism, cu atât mai contrastant cu cât survine după înflorirea renascentistă, sub diverse forme, între care surâsul fin și sceptic al lui Michel de Montaigne nu este cea de pe urmă. Conștiința dureroasă de a trăi vremuri tulburi le este tuturor comună. Toposul "lumii pe dos" presupune cu necesitate conștiința unei dereglări, cu alte cuvinte, existența unei reguli a cărei suspendare provizorie provoacă starea de anormalitate. Care este însă "normalul"? Evident, raportarea la trecut capătă valoarea de recurs la normă. Instinctiv sau, dimpotrivă, mediat printr-un efort conștient de reflecție, artiștii sau scriitorii obiectivează starea generală de anxietate în produsul imaginației și al meditației. Între creațiile aparținând sferelor celor mai diferite – arte ale formei, ale sunetului, ale gândului filtrat prin cuvânt – curge o sevă comună tuturor, care le marchează cu acea specificitate care ne face să identificăm la nivel intuitiv apartenența la un anume set de norme estetice – la un anume curent, cu alte cuvinte.

"Ascultați Vivaldi sau Purcell – scrie Christiane Buci-Glucksmann, în *La Folie du voir – De l'esthétique baroque* –, priviți-l pe Tintoretto, plimbați-vă prin acele arhitecturi ale absenței ale unui Borromini la Roma sau ale lui Fischer von Erlach, la Viena, sau în acele biserici supraîncărcate, *nebune* în decorurile lor de aur de la Ouro Preto din Brazilia. Peste tot, prea multa viață se întâlnește cu prea puțină, cu tristețea nesfârșită a nimicului, voința creatoare și cea a distrugerii sunt aici, plecând de la acest nimic, de la retorica acestui nimic, pe care un semnificativ autonom, excesiv, îl impune întregului tot"³⁰⁴.

Același este și traseul estetic pe care-l adoptă, de altfel, Dominique Fernández în excelenta sa lucrare-album *Le*

³⁰⁴ C. Buci-Glucksmann, *op. cit.*, p. 179.

*Banquet des anges*³⁰⁵, rod al pasiunii cu care ochiul mângâie suprafețele curbe, simulând un infinit freamăt, o unduire care înflorește în nesfârșite volute, acea profunzime de forme bizar-fantastice într-o spirală nesfârșită. Ea germinează, în fapt, formele și culorile care se învecinează și de care o leagă, într-o osmoză mai curând simțită visceral decât efectiv percepută vizual, aceeași aplecare simultană spre bogăția formelor ce par a se topi într-un vârtej ce luptă cu tentația neantului – marcă specifică operelor baroce. Și în a căror exuberanță plastică se regăsește întotdeauna, așa cum remarca Christine Buci-Glucksmann, un fior de nebunie. Tocmai bogăția lor excesivă i-a împins pe comentatori să le perceapă ca pe niște fațade somptuoase dincolo de care palpita un gol, o lipsă, o traumă profundă, asemeni fastuoasei serii a *Piticilor* lui Velázquez, bufonii curții regale, nebunii nelipsiți fastului. Dovadă în plus a recunoașterii locului nebuniei în acel decor superb, așa cum o remarcă și Jean Rousset³⁰⁶: "Nenumărate sunt *les ballets de fols*³⁰⁷, a căror lecție, mereu aproape aceeași, se poate rezuma în cugetări precum acestea:

Je suis fou, et je suis sage³⁰⁸;

*

Il faut être bien fol, pour bien faire le sage³⁰⁹;

*

Il n'y a que les fous, dit-on, qui le font bien³¹⁰;

iar apoi, către public:

...Ne vous moquez plus de fous
Puisque vous l'estes, quasi tous³¹¹."

³⁰⁵ Dominique Fernández, *Le Banquet des anges. L'Europe baroque de Rome à Prague*, Plon, Paris, 1984.

³⁰⁶ *La littérature de l'âge baroque...*, p. 26.

³⁰⁷ baletetele cu nebuni (fr.).

³⁰⁸ Sunt nebun, și-s înțelept (fr.).

³⁰⁹ Trebuie să fii tare nebun, ca să faci bine pe înțeleptul (fr.).

³¹⁰ Numai nebunii, se zice, fac treaba asta bine (fr.).

³¹¹ Nu mai râdeți de nebuni, / Nici voi nu sunteți mai buni (fr.).

Aceeași idee se regăsește cu insistență sub pana lui Montaigne: "Dequoi se fait la plus subtile folie, que de la plus subtile sagesse? (...) Il n'y a qu'un demy tour de cheville à passer de l'un à l'autre. (...) Qui ne scait combien il est imperceptible le voisinage d'entre la folie avecq les gaillardes elevations d'un esprit libre et les effects d'une vertu suprême et extraordinaire?"³¹² (II, 12). Sau, citându-l pe Sfântul Pavel: "Les hommes sont devenus fols, cuidans estre sages"³¹³; pentru a conchide, în cunoscutul eseu *Sur des vers de Vergile*: "Nostre vie est partie en folie, partie en prudence"³¹⁴. Interesul pe care Montaigne îl arată față de nebunie ca față de taină a înțelepciunii justifică efortul pe care-l face, în timpul călătoriei în Italia, de a-l vizita, la ospiciu, pe Torquato Tasso, a cărui operă poetică o apreciașe: "l'un des plus judicieux, ingénieux et plus formé à l'air de cette antique et pure poésie qu'autre poète italien ait jamais été"³¹⁵. Iar dacă în prezent a ajuns "en si piteux état, survivant à soi-même"³¹⁶, aceasta nu se datorează oare "à cette sienne vivacité meurtrière, à cette clarté qui l'a aveuglé? à cette exacte et tendre appréhension de la raison qui l'a mis sans raison? à la curieuse et laborieuse quête des sciences qui l'a conduit à la bêtise?"³¹⁷ (II, 12).

³¹² Din ce se face cea mai subtilă nebunie, dacă nu din cea mai subtilă înțelepciune? (...) Nu trebuie decât o jumătate de răsucire pe-un picior ca să treci de la una la alta. (...) Cine nu știe cât e de imperceptibilă vecinătatea dintre nebunie și îndrăznețele elevații ale unui spirit liber sau efectele unei virtuți supreme și extraordinare? (fr.).

³¹³ Oamenii au ajuns nebuni, străduindu-se să fie înțelepți (fr.).

³¹⁴ Viața noastră e o parte nebunie, o parte prudență (fr.).

³¹⁵ unul dintre cei mai judicioși, mai ingenioși și mai formați în felul acelei antice și pure poezii, mai mult decât a fost vreodată un alt poet italian (fr.).

³¹⁶ într-o asemenea stare de plâns, supraviețuindu-și sieși (fr.).

³¹⁷ acestei vivacități ucigașe a sa, acestei lumini care l-a orbit? acestei exacte și fine apropieri de rațiune care l-a făcut fără-de-minte?

Michel Foucault se oprește îndelung asupra acestui episod, revelator, după părerea sa, pentru pendularea dureros percepută de oamenii acelei epoci între rațiuni și nebunie, atunci când sensul însuși apare pus în discuție, iar direcția se reveală dintr-o dată reversibilă: "Prin însăși primirea pe care i-o face, rațiunea investește cu sens nebunia, ia conștiință de ea, o poate situa. Și, de altfel, unde s-o plaseze, dacă nu chiar în însăși rațiune, ca una din formele ei și poate ca una dintre resurse? Vizitându-l pe Tasso în delirul său, Montaigne simte dispreț mai mult decât milă; dar, în fond, și admirație, mai mult decât orice altceva"³¹⁸.

Bufonul regelui Lear susține, la rândul-i, răspândirea, printr-o democrație inversă, a nebuniei:

Lear: Mă faci nebun, adică?

Bufonul: Dat fiindcă la celelalte titluri ai renunțat, e tot ce ți-a mai rămas, fiindcă pe asta îl ții din născare.

Kent: Dar nu-i nebun chiar de tot, stăpâne.

Bufonul: Nu-s chiar de tot, fiindcă lorzii și mării seniori nu-mi dau voie să dețin monopolul nebuniei. Căci dacă au pus monopol pe toate bunurile regatului, își cer partea leului și la asta (...). Dacă și-acuma-s nebun, să pună biciul pe spinarea ăluia de n-o zice ca mine:

Anul ăsta nebunia

E la mare trecere,

Că-nțelepții cu nebunii

S-au luat la întrecere³¹⁹.

Francisco de Quevedo, într-o scriere polemică, *Lince de Italia o Zahorí español*, se referă la "los delirios del mundo, curioasei și laborioasei cercetări a științelor care l-a condus la prostie?" (fr.).

³¹⁸ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, p. 46.

³¹⁹ W. Shakespeare, *Regele Lear*, ed. cit., p.1085.

que hoy parece estar furioso³²⁰. Alt scriitor al epocii, Saavedra Fajardo, denunță, la rându-i, "las locuras de Europa"³²¹. Iar teatrul, prin figura tipică de "gracioso", recuperează cel puțin parțial calitățile "nebulului" *en titre*: "Qué loco a este loco excede?"³²² exclama unul din eroii lui Lope de Vega despre unul dintre ei, în comedia *Lo cierto por dudoso*.

Toposul "lumii pe dos" a fost studiat, după cum se știe, de E.R. Curtius, în cunoscuta-i lucrare *Literatura europeană și Evul mediu latin*³²³, care-l interpretează în principal ca simplu joc retoric. Sub el se poate ascunde însă – și Curtius utilizează aici chiar exemple din literatura barocă spaniolă – o satiră a prezentului. Pentru Jean Rousset, el denotă un acut sentiment de instabilitate și transformare³²⁴. Dar, subliniază cu finețe J.A. Maravall, "dacă, în fața constatării că totul se schimbă, se consideră că lumea întregă este tulburată, e pentru că gândim că există o structură rațională pe dedesubt, a cărei alterare permite să se estimeze existența dezordinii: dacă se poate vorbi de *lumea pe dos*, e pentru că există un *pe față*"³²⁵. Pe această bază se structurează, de altfel, și *Visele* lui Quevedo, cu universul lor răsturnat între lumea de-aici și cea de dincolo.

Pomind de la Montaigne și de la subtilul său discipol, Pierre Charron (care-i preia aproape cuvânt cu cuvânt una din formulări în lucrarea sa *De la sagesse* – "La sagesse et la folie sont fort voisines. Il n'y a qu'un demi-tour de l'un à l'autre. Cela se voit aux actions des hommes insensés"³²⁶), ideea își

³²⁰ delirurile lumii, care azi pare a fi furioasă (sp.).

³²¹ nebuniile Europei (sp.).

³²² Ce nebun îl întrece pe nebunul ăsta? (sp.).

³²³ Trad. rom., București, Ed. Univers, 1970, p.143.

³²⁴ J. Rousset, *op. cit.*, p. 26.

³²⁵ J.A. Maravall, *op. cit.*, p. 316.

³²⁶ Înțelepciunea și nebunia sunt vecine. E doar o jumătate de piruetă de la una la alta. Ceea ce se vede din faptele oamenilor fără de minte (fr.).

face drum până la Pascal: "Les hommes sont si nécessairement fous que ce serait être fou par un autre tour de folie de n'être pas fou"³²⁷.

"Poate că aici se află secretul multiplei sale prezențe în literatură la sfârșitul secolului XVI și la începutul secolului XVII – explică Michel Foucault –, o artă care, în efortul ei de a stăpâni această rațiune care se acutizează, recunoaște prezența nebuniei, a nebuniei *sale*, o studiază, o folosește și până la urmă triumfă asupra ei. *Focuri ale unei epoci baroce*" (s.n.)³²⁸.

Epoca rămâne indiscutabil marcată de o adevărată galerie de oameni care-și pierd mințile și care rătăcesc între rațiune și demență, câteodată în pendulări a căror mișcare vine să întărească senzația de *joc baroc*, despre care vorbea Foucault. Don Quijote este un exemplu privilegiat, atât pentru că el ne este prezentat *înebrunind*, dar și trezindu-se la realitate, cât și pentru că, nemulțumit de o temută lipsă a grăuntelui de nebunie necesar gloriei, Cervantes își împinge eroul să simuleze nebunia, în episodul din Sierra Morena. Plin de grație rămâne dialogul dintre Don Quijote, care se consideră obligat să-l convingă prin fapte concrete pe Sancho Panzo că este nebun (pentru ca acesta, la rându-i, să-i poată depune mărturie în acest sens imaginarei Dulcinee, nebunia din dragoste fiind un topos mult prea bine reprezentat literar, în Renaștere îndeosebi, spre a mai insista aici asupra-i), la care Sancho îi răspunde cu finețe: "yo me confio de vuestra merced (...). Déjeme irme a ensillar a Rocinante, y aparéjese vuestra merced a echarme su bendición; que luego pienso partirme sin ver las sandeces que vuestra merced ha de hacer, que yo diré que lo vi hacer tantas, que no quiera más"³²⁹, frază cu dublu înțeles, cel puțin pentru duetul scriitor/cititor.

³²⁷ Oamenii sunt într-un mod atât de necesar nebuni, încât ar însemna să fii nebun printr-un alt soi de nebunie ca să nu fii nebun (fr.).

³²⁸ M. Foucault, *op. cit.*, p. 47.

³²⁹ Eu am încredere în domnia-ta (...). Lăsați-mă să merg să pun șaua pe Rocinante, și veniți să-mi dați binecuvântarea; că pe urmă mă

Dar Sancho este atât de prins în joc, încât, după o sută de pași, se întoarce, răzgândindu-se: "Digo, señor, que vuestra merced ha dicho muy bien: que para que pueda jurar sin cargo de conciencia que lo he visto hacer locuas, será bien grande que vea siquiera una, aunque bien grande la he visto en la quedada de vuestra merced"³³⁰, frază prin care își afirmă, cu subtilitate, încrederea în sănătatea mentală *permanentă* a stăpânului său (motiv pentru care, ca să nu mintă, trebuie să-l vadă, pe loc, făcând o "nebunie"), dar și, totodată, paradoxal, lipsa de încredere în prefăcătorie ca atare, din moment ce "oricum, una mare de tot am văzut-o în faptul că rămâneți aici".

Granița dintre sublim și nebunie este mobilă și la Shakespeare, și este suficient să cităm aici cazuri de eroi precum Hamlet, Ofelia și Regele Lear, pentru a vedea cât de fragilă este limita pe care marele dramaturg o stabilește – sau, mai precis, se abține s-o stabilească, asemenea contemporanului său Cervantes – între extremele care atrag, într-un permanent balans, cu forțe egale, mintea umană. Tocmai această suspendare a judecății, subliniată prin marcarea *trecerii* de la o stare la alta (fie ea reversibilă, sau nu) sau a *prefăcătoriei* care este, sau nu este, în funcție de unghiul de percepție, sesizabilă, dă, în fond, o culoare aparte nebuniei ca motiv literar în Baroc. "Această lume de la începutul secolului XVII este ciudat de ospitalieră față de nebunie – conchide M. Foucault –. Ea se află acolo, în miezul lucrurilor și al oamenilor, semn ironic ce tulbură reperele adevărului și himericului, de-abia păstrând amintirea marilor amenințări tragice"³³¹.

gândesc să plec, fără să mai văd prostiile pe care domnia-ta vrei să le faci, că eu atâtea am văzut, că nici nu-mi mai trebuie altele (sp.).

³³⁰ Zic mai bine, stăpâne, că domina-ta ai spus foarte bine: ca eu să pot jura fără să-mi încarc cugetul că v-am văzut făcând nebunii, ar fi tare bine să văd măcar una, măcar că, oricum, una mare de tot am văzut-o în faptul că rămâneți aici (sp.).

³³¹ *Ibid.*, p. 55.

3. JOCURILE ARTEI ȘI ALE PUTERII

Aceasta nu este decât o latură – fața văzută a lunii, de obicei. Artistul nu răspunde, în creația sa, numai unor comandamente interioare, în care presiunile contextului istoric apar filtrate prin propria-i personalitate; uneori mobilul actului creator îl constituie, în egală măsură, sau chiar câteodată în chip precumpănitor, comanda socială. Este îndeobște admis că marile capodopere nu s-au creat prin impunerea unor tipare prestabilite; mai mult, adevărații artiști au apărut dintotdeauna, ca pe o necesitate vitală, dreptul lor la o libertate care, în fond, derivă din recunoașterea specificității activității lor.

Nimeni nu-i poate comanda unui matematician cum să rezolve o ecuație; se poate, însă, cere unui pictor, să trateze într-un fel anume un subiect dat? sau unui poet? În ambele cazuri, ecuațiile care le sunt propuse au gradul lor de complexitate – iar rezolvarea pe care artistul o preferă este, în felul ei, unica corectă, unica în măsură să-i satisfacă propriile exigențe prin activarea la maximum a întregului său potențial creator. Artistul lucrează, ca și omul de știință, cu un amestec foarte personal de intuiție și de rațiune, care face ca nu toate soluțiile pe care le acceptă să poată fi explicate sau justificate. Medicina a recunoscut doctorului, până în prezent, dreptul lui *sic volo*; cu atât mai mult el trebuie admis artistului.

De la necesitate la realitate, însă, drumul libertății creatoare este jalonat de o sumă de imperative care acționează asupra sa, în mod direct sau, mult mai subtil, prin presiuni care pun în joc resorturi psihologice specifice *ego*-ului creator – ambiție, dorința de faimă, de recunoaștere din partea elitei sociale – și care își lasă urma lor (câteodată sesizabilă, câteodată, nu) în fina compoziție a produsului imaginației.

Există, în fine, un caz aparte – acela al unui tip de societate în care includerea creației artistice într-un sistem de

forme de integrare socială este prevăzută în mod programatic – cu respectarea, mai mult sau mai puțin aparentă, a unui minim de independență, capabil să susțină actul creator. Printr-un rafinat calcul politic, poate fi chiar acceptată, dacă nu chiar susținută mascat, o anume transfigurare a nemulțumirilor care agită societatea, în cadrul creațiilor artistice cu rol de supapă de siguranță, benefică, în fond, menținerii presiunii sociale în limite tolerabile.

O asemenea atitudine față de artă și de artist a apărut ca evidentă mai multor cercetători ce s-au aplecat asupra Barocului european. Faptul, în sine, nu are de ce să surprindă: în condiții de criză, se face recurs la toate pârghiile care pot susține sistemul. Imaginarul artistului, sublimat prin actul de creație și cristalizat în opera de artă, are un puternic impact asupra imaginarului colectiv, al receptorului, beneficiind, în plus, de tot arsenalul retoric și de întreaga forță de sugestie a frumosului, sub orice formă s-ar înfățișa el și oricare ar fi coloratura mesajului. Disjunctia dintre judecata etică și cea estetică este un fapt prea bine precizat spre a mai insista asupra-i, în plus, există chiar posibilitatea atragerii reale, concrete, a artistului, în sfera de influență a autorității – prin mijloace dintre cele mai variate, de la recompense materiale la recompense morale, de la pensii regale la prietenie, de la ranguri și funcții la sprijin în situații dificile – astfel încât, implicit, integrându-și o anume concepție, aderând, afectiv chiar, la ea, s-o poată exprima ulterior conștient sau nu, dar cu strălucire, în creația lui.

Trecerea de la Renaștere la Baroc pare a fi fost marcată și pe acest tărâm. “Dacă în Renaștere a existat o poezie *subvenționată* – subliniază J.A. Maravall –, acum [în Baroc] vom întâlni o poezie *angajată*. Toți factorii de putere recunosc utilitatea folosirii poezilor, se servesc de ei, poezii acționează asupra opiniei publice, o fac și o desfac”³³². La sfârșitul seco-

³³² J.A. Maravall, *La cultura...*, p. 159.

lului XVI și începutul celui următor, poezia apologetică și poezia polemică în serviciul puterii cunosc o deosebită înflorire. Pierre Guerre, în studiul său, *Pouvoir et poésie*, subliniază, la rândul său, că literatura trebuie să fie expresia unei “doctrine unice, controlate și dirijate de putere”³³³. Un exemplu, între multe altele, îl dă un scriitor ca Francisco de Rioja, al cărui pamflet politic, *Aristarco*, apare ca replică la *Proclamația catolică*, apărută în Catalonia răzvrătită, la jumătatea secolului XVII. Sau, în literatura portugheză, cu câțiva ani mai devreme, Francisco Rodriguez Lobo, “protejat al casei de Bragança, pe care a preamărit-o în poemul său *Condestabre*”³³⁴, într-un stil pe care specialiștii îl prezintă drept gongorist, dar nu mai puțin continuând tradițiile naționale ilustrate de Camoens în secolul XVI.

Această modificare subtilă a statutului și a funcționalității mecenatului de la Renaștere la Baroc a făcut obiectul unui amplu studiu al lui F. Haskell, *Mecenași și pictori, arta și societatea în timpul barocului italian*, apărută în Anglia în 1980³³⁵. În esență, lucrarea demonstrează că mecenatul este cel care va dirija spre o adevărată fuziune în exprimarea artistică a unor trăsături specifice sensibilității baroce și voința de afirmare ostentativă a gloriei statului, a binefăcătorului respectiv și, desigur, a privilegiilor religiei catolice, într-o majoritate strivitoare a cazurilor – ceea ce a și condus, după cum se știe, pe mulți analiști la stabilirea unui raport de interdependență între principiile Barocului și cele ale Contrareforme. Desigur, mecenatul era o “instituție” aproape bimilenară; în vremuri foarte apropiate de cele la care ne referim, Laurențiu Magnificul

³³³ Apud J. Tortel, *Le préclassicisme français*, Paris, 1952, p.79-80.

³³⁴ António José Saraiva, *Istoria literaturii portugheze*, București, Ed. Univers, 1979, p.86.

³³⁵ F. Haskell, *Mécènes et peintres, l'art et la société au temps du baroque italien*, trad. fr., Paris, 1991.

cât și de cea regală. Represiunea putea merge până la pedeapsa cu moartea: în 1618, un pamflet împotriva ducelui de Luynes îi costase pe frații Siti moartea prin ardere pe rug. Cu același prilej și pentru același motiv, urcase pe rug și binecunoscutul pentru toți cei care se apleacă asupra poeziei baroce, Etienne Durand³³⁹. Avea numai 32 de ani. Între creațiile lui, *Stances à l'inconstance* sunt în prezent nelipsite, de la Jean Rousset³⁴⁰ încoace, din studiile asupra esteticii baroce, întrucât ele propun una din cele mai percutante viziuni asupra universului baroc, în care inconstanța apare drept principiu fundamental, ca formă de manifestare vizibilă a schimbării.

Politica lui Richelieu viza la o întâlnire a autorității regelui și la o separare între transcendent și temporal. Ca urmare, statul își va diminua intervenția în domeniul libertății de conștiință în vremea lui. Procesul lui Théophile de Viau este anterior venirii sale la putere. Poetul, hughenot la origine și libertin (abjurase în 1619), își construise o estetică personală, bazată pe conștiința faptului că atât omul cât și lumea sunt izolați de Creatorul divin și abandonati lor înșile, așa cum se poate citi în poemul său *Élégie à une dame*. Publicarea volumului *Le Parnasse satyrique* provocase denunțarea lui ca ateu în 1623, de către preotul Garasse, și chiar condamnarea lui la ardere pe rug, comutată, în 1625, la exilare. Un asemenea scandal nu s-a mai repetat în epoca lui Richelieu. Marele om politic va crea cu deosebită subtilitate un anume climat de interes pentru "treburile publice", pe care nu-l vom mai regăsi după Frondă, și nici în timpul lui Ludovic al XIV-lea. Problemele acute ale politicii se regăsesc poate mai accentuat decât la Corneille, în centrul tragediilor contemporanului acestuia, Pierre Du Ryer. Chapelain nu găsea nepotrivit să afirme că i se pare cu mult

³³⁹ *Ibid.*, p.17.

³⁴⁰ Vezi clasică sa *Anthologie de la poésie française*, Paris, A. Colin, 1961.

mai interesant să-și consacre preocupările statului decât poeziei, "laquelle n'apporte que le plaisir"³⁴¹. Jean Guez de Balzac numea poezii "les premiers précepteurs du genre humain"³⁴², care-i învățaseră pe oameni "les premiers principes de la politique et de la morale"³⁴³.

Poate acesta și fusese, în fond, scopul urmărit de Richelieu. El, însă, își pierde utilitatea sub Regele-Soare, a cărui autoritate nu mai găsește necesar sprijinul politic al literaturii angajate. Aceasta ar putea fi și una din cauzele insuccesului mult-comentat al piesei lui Corneille *Tite et Bérénice* în fața creației mai tânărului său confrate, Racine, celebra *Bérénice*. Tragedia corneliană propunea o meditație permanentă asupra valorii și implicațiilor puterii politice, dar epoca se schimbase, iar regelui nu-i mai trebuiau sfaturi, nici exemple sublime. Nici măcar exaltarea regalității ca înmănunchere ideală de valori morale și virtuți politice nu-i mai era pe plac – adică, de folos!

Cu această nuanță – a estompării implicării politice personale a creatorului – clasicismul prelua, însă, în bună măsură, tehnicile prin care Barocul își construia somptuoasele sale decoruri și aparențe. Bogăția ornamentală care caracterizează curtea Regelui-Soare este, așa cum o remarca Claude-Gilbert Dubois, "splendoarea forței, iar nu masca luxoasă care o impui propriei slăbiciuni (...). Ar fi greșit să vedem în idealul clasic un refuz al ostentației: în realitate, ostentația barocă n-a fost îmblânzită, ea doar și-a schimbat câmpul de acțiune. A trecut în slujba statului"³⁴⁴.

Aceeași relație de frecventă dependență a oamenilor de litere, a artiștilor în general, de puternicii vremii este sesizată

³⁴¹ care n-duce decât plăcere (fr.).

³⁴² primii profesori ai neamului omenesc (fr.).

³⁴³ primele principii de politică și de morală (fr.). Vezi și Wilfried Floeck, *Esthétique de la diversité. Pour une histoire du baroque littéraire en France*, Paris-Seattle-Tubingen, Biblio 17-43, 1989, p.66.

³⁴⁴ Claude-Gilbert Dubois, *op. cit.*, p. 77.

în mod analog în diverse arii de cultură. Simplificând, am putea diviza liniile de forță în spațiul mental al societății vremii în jurul a doi poli. Cel laic este reprezentat de Curte – noțiune al cărei sens se distanțează de cel cunoscut în Renaștere, îndreptându-se spre acela de centru administrativ și social de manifestare al puterii suverane – ea putându-se materializa, în cazuri concrete, într-o micro-piramidă aristocratică, avându-l în vârf pe rege sau împărat, dar susținându-se pe baza unei “delegații de autoritate”, prin activitatea de mecenat desfășurată în mediile artistice de înalți demnitari, a căror personalitate apare investită suplimentar de aura pe care-o revarsă asupra-le favoarea monarhului. Este cazul unui prim-ministru – ca Richelieu, sau a “favoriților” regilor Spaniei – contele de Lemos, contele-duce de Olivares –, sau a unor figuri de marcă, a căror protecție se manifesta atât prin recompense, cât și prin atenuarea unor măsuri represive, în caz de nevoie – după cum procedase, de exemplu, ducele de Montmorency față de Théophile de Viau.

Al doilea nucleu pe care trebuie să-l avem în vedere este reprezentat de Biserică. Ea se manifestă fie prin capii ei – papi, cardinali, această situație fiind cu precădere analizată pentru Roma barocă – fie, într-un mod mai subtil, prin intervenția ocultă a marilor congregații religioase – Compania lui Iisus fiind doar una din ele –, a ordinelor ecleziastice, prin aplicarea principiilor convenite la conciliul de la Trento privind utilizarea valorii persuasive a esteticului în câștigarea/recâștigarea adeziunii credincioșilor, în cadrul amplului proces al Contra-reformei.

Dar, în ambele cazuri, ne aflăm în fața unei duble acțiuni concertate, concretizate prin comenzi, sprijin, recompense – materiale sau morale –, dublate, sau chiar depășite adesea (mai cu seamă pe tărâmul vieții spirituale) de factorii subiectivi, constând în adeziunea sinceră, mergând până la exaltare, care încarcă valoric impulsul creator, prin forța lor emoțională sublimată în compoziția operei de artă.

Se creează astfel un fragil balans între libertatea de creație și comanda socială, a cărei echilibrare se traduce în practică prin gradul de integrare în societate a artistului, prin recunoașterea lui ca *valoare* materializabilă în formele cele mai variate de succes. “Arta și literatura Barocului – remarcă J. A. Maravall –, care deseori se declară atât de entuziaste cu privire la libertatea artistului și a scriitorului, sau a libertății gustului său față de publicul căruia opera îi este destinată, se găsesc, cu toate acestea, sub influența sau chiar sub comanda conducătorilor, care dau subvenții, îndreaptă spre un anumit gust cererea sau chiar interzic, dacă este cazul, anumite opere. Ele sunt supuse, nu mai puțin, controlului autorităților ecleziastice, în ceea ce privește ortodoxia lor sau pur și simplu în legătură cu conveniențele apologetice, intervenție care se face simțită după reînnoirea disciplinei impuse de Conciliul din Trento”³⁴⁵. Iată de ce, pentru un alt comentator spaniol, J. Casaldueiro, scopul Barocului era, în ultimă instanță, “de a glorifica Statul (= Regele) și Biserica (= Dumnezeu)”³⁴⁶.

4. FUNCȚIA PARADOXALĂ A CRITICII. MODELUL SPANIOL

Chiar și critica cunoaște o asemenea varietate a pozițiilor de plecare încât, departe de a se vădi pernicioasă pentru stabilitatea sistemului, ea se transformă, într-o sumă de cazuri, într-o pledoarie pentru esența lui, sprijinită în mod subtil prin sacrificarea unor elemente supuse acuzării. Câteva exemple din literatura spaniolă vor ilustra mai bine această idee.

Să luăm un text în mod declarat acuzator și critic, *Epistola satirică y censoria*, adresată de Francisco de Quevedo, strălu-

³⁴⁵ J.A. Maravall, *La cultura del Barroco*, p.163.

³⁴⁶ J. Casaldueiro, *Introducción la: Tirso de Molina: El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*, Madrid, Ed. Cátedra, 1987, p. 12.

citul creator al conceptismului, însuși primul ministru atotputernic al vremii, contele-duce de Olivares, cel pictat cu atâta strălucire de Vélásquez – și măiestrie, portretul ecvestru permițând artificii de compoziție necesar estompării cocoșei! Quevedo își propune să realizeze un tablou al situației de decădere în care se găsește Spania, cu extrem curaj și sinceritate:

No he de callar por más que con el dedo,
Ya tocando la boca, ya la frente,
Silencio avises, o amences miedo.

¿No ha de haber un espíritu vabiente?

¿Siempre se ha de sentir lo que se dice?

¿Nunca se ha de decir lo que se siente?³⁴⁷

Tabloul societății contemporane poetului este surprins cu aceleași accente dure pe care scriitorul le utilizează și în alte texte – în romanul picaresc *El Buscón*, de exemplu – referindu-se la “obiceiurile prezente ale castilienilor” – lipsa de “libertate luminată”, înstăpânirea pe care o exercită “lenevia îngălată”, onestitatea cumpărată “cu pietre fine”, apelul permanent la “creditul din Liguria”, adică la băncile italiene... Lipsește, însă, starea jalnică a claselor de jos (asupra cărora se opresc alți autori, câteodată depunând tot atâta efort creator, în reprezentarea mizeriei ca și a bogăției, până la obținerea acelor incredibile, somptuoase prin tratare și colorit, zdrențe pictate de Murillo pe corpurile micuților cerșetori). Critica lui Quevedo nu opune însă viziunii prezentului decât un fabulos trecut idealizat, de esență medieval-cavalerească. “Curtezan provenit din mica nobilime din Nord, gândirea sa se înscrie în mod plenar în cea a clasei dominante, iar critica pe care el o face nobilimii țâșnește, cu toate contradicțiile ei, din însuși sânul

³⁴⁷ Nu voi tăcea, oricât cu-n deget / Ba la buze purtat, ba chiar la frunte / Tăcere-mi ceri, sau chiar vrei să mă sperii. // Nu mai există-un suflet curajos? / Mereu trebuie să știi ce ai a spune? / Nici când nu trebuie spus ce știi prea bine? (sp.).

nobilimii”, precizează Julio Rodríguez Puértola³⁴⁸. “Madri len, de stirpe muntenească nobilă, dar relativ modestă, el a fost, la bine și la rău, ca și părinții săi, un om de curte”³⁴⁹.

A acțiune complexă, sprijinirea autorității monarhice este, fără îndoială, o adevărată cheie de boltă în arhitectura ideologică a Barocului. Ea se regăsește într-un caleidoscop de imagini, pornind de la omagierea, în termeni oricât de excesivi, a figurii regale, și mergând, cu o probabilă sporire a forței persuasive, spre forme de critică socială care realizează acrobatice tururi de forță pe această linie, așa cum proceda și Quevedo.

Din prima categorie fac parte operele apologetice, dedicate reliefării trăsăturilor de excepție ale unui monarh anume – act care radiază, prin generalizare, asupra suveranului din acel moment, ca figură generică. Versurile de circumstanță dedicate regilor capătă o sporită forță emoțională atunci când ele sunt justificate psihologic printr-un fapt încărcat de un anume dramatism. În această categorie se înscrie seria de poeme baroce scrise la moartea unui rege. Astfel, dispariția lui Sebastian, regele Portugaliei, îi va inspira pe Fernando de Herrera și pe Lope de Vega; Luis de Ulloa va slăvi în versuri nu mai puțin baroce moartea regelui Suediei, iar Góngora – pe cea a lui Filip al III-lea, al cărui capelan fusese, la recomandarea protectorului său, ducele de Lerma.

Se evidențiază, în această serie, poemul lui Miguel de Cervantes, *Al Túmulo de Felipe II en Sevilla*, pentru valoarea deosebită pe care o capătă “dubla privire” desfășurată liric: mormântul grandios al regelui-călugăr este înfățișat mediat, prin efectul pe care-l produce măreția sa asupra omului simplu (aici, soldatul). El își exprimă admirația prin fraze ce oscilează între stilul comic, menit să valideze “realitatea” aprecierilor ca aparținând unui reprezentant al clasei de jos prin formule

³⁴⁸ *Historia social de la literatura española*, I, p. 329.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 326.

populare ("Pe Dumnezeu", "Pe viul Iisus Cristos"), și măsuri concrete până la ridicol de a sublinia valoarea: "aș da un dublon s-o pot descrie", "fiecare piesă valorează peste un milion", dar aparținând uneori registrului nobil ("Oh, măreață Sevilla, / Romă triumfătoare în suflet și noblețe").

La acest dublu spectacol (dezvelirea mormântului și comentariile soldatului) asistă un "viteaz", care găsește necesar să-l "sprijine" pe primul în afirmațiile sale, declarând mincinos (acuzatie gravă în epocă) pe cel ce-ar susține contrariul! Dar gesturile sale de bravadă nu au nici o urmare ("nimic nu se întâmplă"), fapt care a generat interpretarea că, prin acest sonet atât de bine pus în scenă, Cervantes analizează, în fapt, neantul ce se ascunde în spatele somptuoaselor fațade baroce:

Voto a Dios que me espanta esa grandeza
y que diera un dublón por describille;
porque ¿a quién no sorprende y maravilla
esta máquina insigne, esta riqueza?

Por Jesucristo vivo, cada pieza
vale más de un millon, y que es mancilla
que esto no dure un siglo, ¡ oh gran Sevilla!,
Roma triunfante en ánimo y nobleza,

Apostaré que el ánima del muerto
por gozar esto sitio hoy ha dejado
la gloria donde vive eternamente.

Esto oyó un valentón y dijo: "Es cierto
cuanto dice voacé, señor soldado.
Y el que dijere lo contrario, miente."

Y luego incontinente
caló el chapeo, reguirió la espada,

miró al soslayo, fuese, y no hubo nada³⁵⁰.
Această evidentă neadekvare a aparenței la esență a făcut obiectul multor interpretări consacrate fenomenului baroc. În domeniul arhitecturii, de exemplu, Jean Rousset se oprește asupra unei comparații între stilul lui Brunelleschi, caracteristic Renașterii, scoțând în relief "echilibrul, puritatea, stabilitatea, reculegerea (...), un decor care nici nu este unul, atât de mult se suprapune peste construcție (...), o operă senină și imobilă, situată în mari acorduri consonante", și cel al lui Bernini sau Baromini, unde remarcă "explozia structurilor, evanescența formelor și instabilitatea echilibrelor, punerea în mișcare a spațiului și a liniilor, substituirea structurii – o rețea de apariții mișcătoare, decor și iluzii optice, mobilitate generală a unei lumi ce invită spectatorul însuși la mobilitate"³⁵¹.

Într-un studiu dedicat operei lui Baltasar Gracián, M. Dabord preciza, la rândul său: "Ne aflăm în epoca barocă, jocurile de lumini, supraîncărcătura ornamentală lasă câteodată să se ghicească profunzimi neliniștitoare, o anume tendință de a confunda realitatea și aparențele"³⁵². Nu întâmplător, Baltasar

³⁵⁰ Pe Dumnezeu jur, mă sperie atâta măreție, / aș da chiar un dublon s-o pot descrie; / căci pe cine nu surprinde și încântă / așa construcție, atâta bogăție? // Pe viul Iisus, oricare bucătică / un milion o fi făcând, și-i sigur / un secol c-o să ție, oh, Sevilie, / Romă triumfătoare-n spirit și noblețe! // Că al mortului chiar, sufletul, azi, desigur, / de bucurie, ca să vadă astea / va fi lăsat chiar raiul, unde etern e. // L-a auzit un voinicos, ce zise: / e sigur cum mata zici, dom'soldate, / de altfel altul zice, sigur minte. // Iară apoi, fără să mai aștepte / își trase pălăria, se-ndreptă, / privi pieziș, plecă, și – nu se-ntâmplă nimica (sp.).

³⁵¹ J. Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, p. 171; 173-174.

³⁵² M. Dabord, *Le paradoxe chez Gracian*, în: M.T. Jones-Davies, *Le paradoxe au temps de la Renaissance*, Paris, Jean Touzot, 1982, p. 41.

Gracián enunță tot acum sintetica formulă, atât de explicită: "Nu-i de ajuns substanța, e necesară și circumstanța (...). Cum are o mare însemnătate în toate" (*Oracolul manual*, 14); sau: "Ostentația împlinește multe, înlocuiește multe și dă tuturor o a doua viață (...). Cerul, care hărăzește desăvârșirile, prevede și ostentația" (*Oracolul manual*, 277).

Această optică tipic barocă a lui Gracián, de a opune circumstanța, substanța și maniera materiei, îi vor inspira lui Vladimir Jankélévitch cunoscutul eseu *La Manière et l'Occasion*, în care autorul dezvoltă o întregă teorie asupra modalității de a fi a ființei, ca reintegrare a peșterii umbrelor platoniciene. Pomind de la maxima 130 ("Fă și fă să pară"), în care Gracián afirmă într-o perfectă concordanță cu spiritul vremii sale: "Lucrurile nu trec drept ceea ce sunt, ci drept ceea ce par. A valora ceva și a ști s-o arăți înseamnă a valora îndoit: ceea ce nu se vede e ca și cum n-ar fi. Nici rațiunea însăși nu e venerată când n-are aparența potrivită. Sunt mult mai numeroși amăgiții decât știutorii; precumpănește amăgirea, iar lucrurile sunt judecate de afară. Sunt lucruri cu totul deosebite de cum par", Jankélévitch comentează: "Ca și cum! Gracián ar fi putut spune: ceea ce nu se vede, nu există; or el scrie: invizibilul este ca și cum ar fi inexistent. Splendoarea nu conferă valoarea, dar o pune în valoare"³⁵³, ceea ce devine, în viziunea sa, o latură esențială a artei persuasiunii, căci "nu numai că aparența conferă volum, dar ea proliferază și se multiplică în spațiu"³⁵⁴. Or aceasta este chiar spațiul în care evoluează arta, sub toate formele ei: ea încântă și, prin aceasta, convinge și atrage: "Binecuvântat fie deci acel nu-știu-ce care face din litera moartă un spirit viu, care face să vorbească litera mută; binecuvântat, în fine, farmecul fără de care lucrurile nu ar fi decât ceea ce

³⁵³ Vladimir Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-pas et le Presque-rien*, vol. 1, *La Manière et l'Occasion*, Paris, Seuil, 1980, p. 16.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 19.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 111.

sunt"³⁵⁵. De ce, în acest timp al aparențelor a căror apariție pune în relief, mai mult, întârea sau chiar construirea esențelor, regalitatea s-ar fi lipsit de valoarea lor pragmatic-politică?

Cu o nuanță, însă, fundamentală, după părerea noastră: tipică pentru Baroc va fi utilizarea conștientă a splendorii ca substituit sau, în cel mai bun caz, ca sprijin pentru o carență esențială. Fără aspectul dramatic, tragic chiar, al sfâșierii lăuntrice, aparența somptuoasă nu capătă funcționalitatea care-o definește în cadrul Barocului.

Cazul Spaniei Secolului de Aur, fără a fi după cum am văzut, singular, este un perfect exemplu ilustrativ al relației care se stabilește între criza autorității și rolul activ pe care îl capătă arta în captarea atenției, mai mult, în subjugarea spirituală a receptorului, prin efectul compensator al strălucirii estetice. A convinge fără a avea aerul, a atrage tocmai dând impresia că nimic nu e mai străin intenționalității creatoare. Mecanisme de implantare în subconștientul spectatorului a mesajului dorit sunt subtile, ele se maschează sub forme de critică. Elementele dezvăluite prin reprezentare și sancționate scenic sunt fie marcat accidente, fie neesențiale, fie, în sfârșit, se sacrifică zone periferice ale sistemului pentru a se întări centrul.

Spre exemplificare, vom urmări acest dublu traseu ideatic – al intenționalității aparente și al mesajului de adâncime –, în câteva piese bine-cunoscute scrise de Lope de Vega și de Calderón de la Barca pentru spațiul spaniol.

C. Argan, în lucrarea sa *La retorica e l'arte barroca*, definea această trăsătură specifică tehnicii și retoricii baroce: "nu studiază natura, nu-și propun augmentarea cuantumului de cunoștințe, ci cercetează, cu o răceală aproape științifică, sufletul omenesc și elaborează toate mijloacele care pot servi la trezirea unor reacții umane"³⁵⁶. "Ceea ce-și propune arta

³⁵⁶ Apud J. A. Maravall, *op. cit.*, p. 168.

barocă în fața destinatarului său, este să-l emoționeze”, sublinia J.A. Maravall³⁵⁷. Implicarea activă a spectatorului (căci arta barocă, sub toate formele ei de manifestare, are un accentuat caracter dramatic), obținerea complicității lui se realizează printr-o gamă de mijloace care tind spre captarea atenției și a afectului, căci, scria M. Régnier, “l’homme me voit par les yeux de son affection”³⁵⁸. Artistul baroc gândește adesea precum scria contemporanul său Descartes, în *Traité des passions de l’âme*, că judecata se bizuie “sur quelques passions par lesquelles la volonté s’est auparavant laissé convaincre et séduire”³⁵⁹. De aceea, explică Argan, în epoca barocă influența *Retoricii* aristoteliene este mai puternică decât a *Politicii*, pentru că prima dintre ele este tocmai o artă a persuasiunii: “Arta nu e decât o tehnică, o metodă, un tip de comunicare sau de relație; mai exact, este o tehnică a persuasiunii, care trebuie să țină seamă nu numai de propriile posibilități și mijloace, ci și de starea de spirit a publicului cărui i se adresează”³⁶⁰.

Iată de ce ni se pare interesant să urmărim mecanismele persuasive în opere care pun în prim-plan probleme de critică socială, situații în care latura “subversivă” din punct de vedere al sistemului feudal apare marcată. Tocmai această subtilă atragere a bunăvoinței publicului, cărui i se dă satisfacție prin scoaterea la lumină a unor subiecte de interes imediat, și prezentarea lor pe față, conform năzuințelor secrete ale acestuia, merită interes; căci asemenea creații răspund cel mai bine vehiculării imperativelor ideologice, prin aparenta lor situație de cealaltă parte a baricadei. Obiectivitatea curajoasă în tratarea unor aspecte validează, pentru spectator, cu atât mai percutant,

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 169.

³⁵⁸ omul mă vede cu ochii afecțiunii sale (fr.).

³⁵⁹ pe anume pasiuni prin care voința s-a lăsat mai înainte să fie convinsă și sedusă (fr.).

³⁶⁰ Apud J.A. Maravall, *ibid.*, p. 168.

întreg mesajul – inclusiv acele aspecte care, poate, transmise direct n-ar fi fost tot atât de ușor acceptate.

Un prim grup de piese din această categorie sunt construite în jurul opoziției dintre omul de rând și nobil, a revoltei celui dintâi față de nedreptățile suferite. În cadrul ordinii feudale, o asemenea atitudine era departe de a fi încurajată, piramida sistemului bazându-se pe obediența eșalonului inferior (chiar dacă ea presupunea, în baza codului cavaleresc, în schimb, obligația de protecție din partea rangului superior). Chiar dacă întreg Vechiul Regim a fost periodic zguduit de războaie țărănești ce se aprindeau în cele mai neașteptate colțuri ale Europei (și cărora este de presupus a li se fi însumat nenumărate acțiuni similare de mică amploare, individuale sau de grup restrâns), pedepsele care le puneau capăt în mod inevitabil aveau un puternic rol de descurajare prin cruzimea lor. Ele erau prezentate însă ca un act de justiție ce readucea la normal, la o situație considerată corectă, bazată pe dreptul divin, sau cel puțin definit de dincolo de puterea individuală de înțelegere și acțiune.

Or teatrul baroc – și încă în cuprinsul Peninsulei iberice, spațiu conservator prin excelență – cunoaște câteva capodopere ce pomesc tocmai de la inversarea repartiției tradiționale a rolului pozitiv. Omul simplu, omul din popor apare încununat de virtuți morale, iar nobilul, prin transgresarea unor precepte de drept elementar, justifică revolta într-un mod ce permite nesancționarea acesteia de către instanța supremă – regele. Regalitatea apare investită în acest tip de scenariu cu rolul de mediator, dincolo de interese și simpatii inerente comune aristocrației.

Fuente Ovejuna, poate cea mai bine cunoscută piesă a lui Lope de Vega, pomește de la un fapt istoric – revolta unei comunități rurale din împrejurimile Cordobei împotriva Marelui Comendador al Ordinului de Calatrava, Hernán Pérez,

revoltă sângeroasă, căci se încheie cu uciderea tiranului. Lope de Vega aduce în prim-plan acel tip de nedreptăți care se refereau la morală și la onoare (siluirea fetelor din sat) lăsând în umbră motivațiile de ordin economic, care nu lipseau din cronică. Impresionantă este solidaritatea sătenilor, care asumă crima ca pe un fapt colectiv în fața judecătorilor lor ("Fuenteovejuna lo hizo"³⁶¹), refuzând, unul câte unul, să se sustragă pedepsei, prin intermediul delațiunii. Faptele, petrecute în 1476, au impresionat atât de puternic epoca, încât răspunsul solidar al țărănilor devenise, o sută treizeci de ani mai târziu, când Lope de Vega immortalizează scenic evenimentele, o adevărată zicală populară.

Lope de-abia dacă modifică numele Comendadorului (Hernán Pérez devine Fernán Gomez), păstrându-i însă titlul, așa cum îl aflase din relatarea pe larg a evenimentelor, în *Crónica de las tres Ordenes Militares* de Rodas y Andrada, apărută în 1572 la Toledo, și mai cu seamă situarea temporală, de foarte mare însemnătate. Faptele se petrecuseră la începutul domniei Regilor Catolici, deci într-o epocă de mare instabilitate politică; dacă regalitatea, efectiv, în acest caz recunoscuse validitatea actului justițiar popular, acest fapt se explica, în subsidiar, și prin faptul că nobilul respectiv apare, în piesă, ca reprezentant al grupului ce se opunea preluării puterii de către Isabel de Castilia și Fernando de Aragon. Această dublă motivație – nesupunerea politică și comportamentul nedemn față de proprii supuși –, nu numai că motivează actul regal de clemență, dar servește și la conturarea personajului ca negativ sub toate aspectele.

"Ideologia pe care o rezumă opera – subliniază Manuel Fernández Alvaro – se caracterizează printr-un promonarhism evident, de origine populară, în fața presiunii nobiliare"³⁶².

³⁶¹ Fuenteovejuna (= satul întreg) a făcut-o (sp.).

³⁶² M. Fernández Alvaro, *op. cit.*, vol. II, p. 794.

Nu întâmplător, însă, piesa este scrisă în jur de 1615, deci se lasă interpretată și ca o critică a regimului politic contemporan lui Lope, marcat de o creștere a puterii favoriților ("los valedos"), în detrimentul acțiunii regale directe – cazul cel mai notoriu în epocă fiind cel al ducelui de Lerma în timpul domniei lui Filip al III-lea. "Răscoala satului Fuente Ovejuna (Fântâna Turmelor) împotriva nobilului local este un fapt istoric sigur, și a devenit curând vestit gestul de solidaritate al tuturor locuitorilor satului, pentru a scăpa de pedeapsă (...). Opera pare scrisă la începutul veacului al XVII-lea, și ar putea foarte bine să fie ecoul nemulțumirii populare față de numirea ducelui de Lerma și a părerii critice față de un rege care-și lăsa astfel domnia în mâinile unui favorit"³⁶³, atrage atenția istoricul literar spaniol. Nu ni se pare însă lipsită de semnificație readucerea pe scenă, într-un moment de criză, a figurii emblematice a Regilor Catolici, cu care începuse epoca de glorie a Spaniei și care se bucuraseră de un mare sprijin popular; actul în sine are ceva din conjurarea figurii înaintașului exemplar într-un moment de cumpănă, ca model și sprijin moral pentru urmaș.

Alte două piese de Lope – *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* și *El mejor alcalde, el Rey*, pun deopotrivă în scenă situația nobililor care abuzează de puterea lor. Este uimitor, într-un anume sens, că aceste piese au fost reprezentate în cadrul unui regim marcat de oligarhia nobiliară; rămâne validă doar explicația pe care o propuneam mai înainte, că sprijinirea ideii de monarhie de către clasele de jos (care, să nu uităm, formau baza auditoriului reprezentanților dramatice în Secolul de Aur spaniol) putea fi considerată un obiectiv prioritar, căreia i se puteau sacrifica orgolii nobiliare – cu atât mai mult cu cât cazurile în sine erau puternic conotate ca *exceptii*, prin însuși interesul lor ca subiect literar. Că spectatorul regăsea în ele probleme care-i erau foarte apropiate, aceasta nu era rău –

³⁶³ *Ibid.*

dimpotrivă, în măsura în care această adeziune instinctivă, puternic marcată afectiv, facilită întărirea sentimentului promonarhic, prin situarea Regelui în poziția nu doar de judecător imparțial, ci chiar de apărător al celor umili în fața abuzurilor stăpânilor acestora (în *El mejor alcalde, el Rey*, pedepsirea tiranului revine monarhului însuși, iar titlul e simbolic: *Cel mai bun primar – Regele*).

Acest apel, de sorginte populară, desigur, este exprimat magnific de Lope în *Fuente Ovejuna*, de exemplu, astfel încât să poată provoca entuziasmul auditoriului:

... que reyes hay en Castilla
que nuevas órdenes hacen,
con que desórdenes quitan.
Y harán mal cuando descansen
de las guerras, en sufrir
en sus villas y lugares
a hombras tán poderosos
por traer cruces tan grandes
póngase el Rey al pecho;
que para pechos reales
es esa insignia, y no más³⁶⁴.

O idee subiacentă în acest tip de mesaj este cea a nobleței înăscute, care poate compensa meritele stirpei nobile. Ideea unei alianțe între regalitate și elementele meritoase ale unei clase medii incipiente, pe care se poate sprijini și la care regăsește acel cult al onoarei cavalierești, fundamentalmente aristocratic, este adeseori tratată de Lope. În *El villano en su rincón*³⁶⁵, de pildă, întâlnim, pe de o parte, exemplul lui Juan

³⁶⁴ ...că avem regi în Castilia / ce noi ordine aduc / și dezordinea o duc. / Și-ar greși, cum ar sfârși / cu războaie, a suferi / și-n orașe, și în sate / oameni care le pot toate, / așa cruce să o ducă, / Regele pieptu-și aducă; / pentru pieptul cel regesc / eu alt merit nu gădesc (sp.).

³⁶⁵ Țăranul la locul lui (sp.).

Labrador, țăranul bogat și plin de bun simț și de discreție – ceea ce și justifică aprecierea regală; pe de altă parte, însă, piesa ne înfățișează simptomele unei adevărate sacralizări a monarhului în ochii omului-din-popor ideal, care este Juan Labrador:

Yo adoro el Rey, mas si yo
nací en el monte, ¿a qué efecto
veré al Rey, hombre perfecto,
que Dios singular crió?³⁶⁶

(Actul I)

Această viziune celestă a suveranului era construită, fără îndoială, cu sprijinul Bisericii: Lope ne-o spune fără ocolișuri, prin gura aceluiasi personaj, imediat:

El cura nos predicó
que dos ángeles tenía
que le guardan noche y día³⁶⁷.

Același efect este prezent și în cazul celorlalte personaje-țărani din piesă:

Salvano: ¿Este es el Rey?

Fileto: Aquel mancebo rojo.

Salvano: ¡Válgame Dios! Los reyes tienen barba?

Fileto: Pues, ¿cómo piensas tú que son los reyes?³⁶⁸

În condițiile oarecum speciale ale Spaniei, unde originea creștină era, prin sine însăși, o treaptă apropiată de noblețe, din punct de vedere social, nu este de mirare că dramaturgii, în asemenea cazuri de opunere a omului-simplu-și-bun, nobilului-cel-rău, dublează opoziția de clasă inițială printr-un

³⁶⁶ Îl ador pe Rege, dar / eu, muntean ce n-am habar, / cum să-l văd, perfectul Rege / pe care Domnu-l alege? (sp.).

³⁶⁷ Dom'părinte doar ne-a spus / că doi îngeri el avea / ziua, noaptea-l sfătuia (sp.).

³⁶⁸ Salvano: Acesta-i Regele? Fileto: Tănărul cel roșcat. Salvano: Vai, Doamne! Regii au barbă? Fileto: Da' tu cum credeai că-s regii?

transfer de valori aristocratice asupra celui ce, nefiind nobil din naștere, apare, în schimb, investit cu calitățile necesare – evidente încă de la nivelul limbajului, al exprimării îngrijite (în comparație cu celelalte personaje, la care se păstrează "culoarea locală"). Acest proces de "înnobilare" a omului de rând (Juan Labrador, Peribáñez) "fluidizează" oarecum conflictul de clasă, asperitățile unei abordări revoluționare netezindu-se în direcția tratării unui pur conflict între persoane, nu între reprezentanți tipici ai unor categorii sociale. Ne aflăm, totuși, în cadrul literaturii baroce, în care preceptele realismului nu-și au nici loc, nici justificare!

Pe un motiv similar este realizată și nu mai puțin celebra piesă a lui Calderón de la Barca, *El alcalde de Zalamea*, aparținând perioadei finale a marii Spanii baroce. Tema, de altminteri, fusese inițial tratată de Lope de Vega, dar avea să rămână în istoria literelor în forma pe care i-o va da măiestria lui Calderón. Evenimentele, încă o dată, aparțin istoriei, și încă istoriei recente, faptele petrecându-se întocmai în 1581, în timpul lui Filip al II-lea și al războiului de anexare a Portugaliei. Răpirea și violul comis de un căpitan asupra fiicei primarului, Pedro Crespo, va fi pedepsit exemplar de acesta. În fața refuzului nobilului de a reda onoarea fetei, prin căsătorie, primarul îl execută – și încă nici măcar prin decapitare, moarte ce i s-ar fi convenit prin rang, căci, așa cum îi explică, cu fină ironie, primarul, regelui:

... como los hidalgos
viven tan bien por acá
el verdugo que tenemos
no ha aprendido a degollar³⁶⁹.

Regele va confirma judecata primarului – și deci va aproba execuția, în pofida uluirii nobililor din suită, pe care o exprimă Don Lope:

³⁶⁹ ...fiindcă nobilii pe-aici / toți se poartă cuviincios, / nici călăul n-a-nvățat / gâtul, cum trebuie tăiat (sp.).

Esta es, señor,
la mayor temeridad
de un villano, que vio el mundo³⁷⁰.

Piesa s-a bucurat de succes – și nu a avut nici ea consecințe supărătoare pentru autor, deși tema era atât de riscantă, iar Spania lui Calderón cunoscuse o rapidă înrăutățire a situației generale, mult accentuată față de începutul secolului. O dată în plus, raportarea la epoca lui Filip al II-lea joacă rolul unei reactualizări cu valoare simbolică a unei situații și a unor personalități considerate, din perspectiva trecerii timpului, exemplare. În fond, teatrul recupera astfel funcția magică a recitării miturilor în scopul de a reaminti oamenilor prezenți comportamentul eroului; aici, înfățișarea personajelor istorice îndeplinește aceeași funcție de readucere în prim-plan a modelului, ale cărui fapte dau măsura normalului, în care se dorește reintegrarea stării prezente.

Sacrificarea orgoliilor castei nobiliare într-o asemenea configurație dramatică în scopul întăririi figurii monarhului este însă contrabalansată, în ansamblul sistemului teatral al Spaniei baroce, prin piese – e drept, mai rare –, care nu se mulțumesc cu exaltarea virtuților cavalești (materie comună a literaturii de evaziune a epocii, care trimitea în mod evident la valoarea elementelor de bază ale codului aristocratic), ci chiar inversează modelul propus de grupul de piese analizate mai înainte: aici, regele se află în culpă, iar lecția de demnitate i-o oferă nobilul. Exemplară, în acest sens, este piesa lui Lope de Vega, *La Estrella de Sevilla*, în care conflictul dintre vasal și senior este menit de a reaminti acestuia din urmă că treapta superioară în piramida feudală nu trebuie să nesocotească, ci, dimpotrivă, să se bizuie, respectându-le și întărindu-le, pe cinstea și demnitatea supușilor.

³⁷⁰ Domnule, aceasta este / cea mai mare îndrăzneală / a unui țăran, de când lumea (sp.).

Imaginea vasalului superior moralmente regelui are o veche tradiție în Peninsula Iberică, începând cu acel prim monument literar, *Cantar de Mio Cid*, în care oamenii simpli deja exclamă: "Dios, qué buen vasallo, si oviesse buen señor"³⁷¹, la trecerea eroului surghiunit. Lecția de onoare cavalierească pe care patriciatul sevilian o oferă regelui nu trebuie redusă la o simplă punere în scenă, ușor exagerată, a unor norme deja vetuste³⁷²; pentru Lope de Vega și spectatorii săi, piesa era, dimpotrivă, extrem de actuală, atât de apropiată în timp încât autorul *mută* evenimentele cu peste două secole în urmă, indicând acest fapt prin nominalizarea expresă a regelui Sancho al IV-lea cel Brav. Dincolo de o posibilă trimitere la motivul biblic al regelui David și al iubirii sale vinovate pentru Betsabea, care-l împinge la crimă, rămâne posibilă o relație cu o situație relativ similară petrecută în timpul domniei lui Filip al II-lea. Regele ordonase unui fidel supus al său, Antonio Perez, să-l asasineze pe un înalt nobil, Escobedo; ca și în piesa lui Lope, acesta, fiind acuzat de crimă, va păstra tăcerea la proces, în pofida indicației exprese a regelui de a spune dacă a îndeplinit un ordin superior... Motivele politice care s-ar fi aflat la originea acestui asasinat au fost dublate, după opinia istoricilor, de existența, în triumful Filip al II-lea – Escobedo – Antonio Perez, a unei femei de-o mare frumusețe și de-o moralitate îndoielnică, Prințesa de Eboli³⁷³...

Lope de Vega va prelua, deci, datele esențiale ale conflictului dintr-o întâmplare binecunoscută, dar le va conferi, prin tratarea lor literară, anume valențe și sensuri, a căror relevare denotă, o dată în plus, acea extraordinară capacitate de realizare a unei duble intenționalități a mesajului artistic.

³⁷¹ Doamne, ce bun vasal, de-ar fi avut și-un bun stăpân (sp.).

³⁷² Așa cum a interpretat-o, la noi, G. Călinescu, în *Impresii asupra literaturii spaniole*, București, Editura pentru literatură, 1965.

³⁷³ Vezi Manuel Fernández Alvarez, *op. cit.*, vol. II, p. 747-748.

Situația, în piesă, este mai mult decât defavorabilă figurii monarhului. Îndrăgostindu-se de frumoasa Estrella, sora nobilului sevilian Busto Tavera, încearcă mai întâi să-l cumpere prin favoruri pe acesta. În fața atitudinii sale demne, recurge cu sprijinul omului său de încredere, Don Arias, la coruperea servitoarei, spre a putea pătrunde în casă, noaptea, și profita de fată. Întors acasă pe neașteptate, Busto Tavera îl recunoaște pe rege, aflat într-o situație delicată, în casa lui, dar se prefacă a nu ști cine este, lăsându-l să plece, nu însă fără a-i da o lecție de demnitate. Umilit, suveranul cere celui mai viteaz nobil din preajmă să-l răzbune, ucigându-l pe acela care-l jignise.

Or, alesul regelui în această delicată situație este, întâmplător, cel mai bun prieten al lui Busto Tavera – și pretendent la mâna frumoasei sale surori. Cornelianul conflict din sufletul lui Sancho Ortiz este înfățișat scenic printr-un amplu monolog în care eroul cumpănește îndelung toate posibilitățile. Desigur, legea onoarei prevalează în fața prieteniei și a iubirii. Căci – și în aceasta constă esența textului – calitatea esențială a vasalului este și rămâne obediența oarbă față de suveran. Sancho Ortiz, asemeni eroului național, Cidul Campeador, își dezvăluie întreaga măreție tocmai prin supunerea voluntară în fața regelui – chiar și atunci când acesta se arată nedrept:

...soy caballero
y no he de hacer lo que quiero,
sino lo que debo hacer.
Pues, qué debo obedecer?

.....
mas no hay ley que a questo obligue.
Mas sí hay: que aunque injusto el Rey
es obedecerle ley³⁷⁴.

³⁷⁴ ...sunt cavaler / și nu pot face ce-aș fi vrut, / ci fac ce trebuie făcut. / Deci, pe cine să ascult? /.../ nu-i lege care asta să mă oblighe, / Ba da: chiar dacă Regele-i nedrept, / e lege să-l ascuți, și-i drept (sp.).

Pe de altă parte, însă, imensa forță pe care majestatea regală o reprezintă în fața supușilor are drept corolar obligația regelui de a-și asuma faptele și de a-și respecta cuvântul. Nu numai nobilii seviliani îi servesc regelui lor lecții de onoare și demnitate! Sancho Ortiz refuză să se justifice dând în vileag ordinul regal, chiar și când regele i-o sugerează; judecătorii, la rândul lor, nu acceptă să se arate clementi, la sugestia monarhului:

Como a vasallo nos mandas,
mas como alcaldes mayores
no pidas injustas causas³⁷⁵,
dar chiar și confidentul său, Don Arias, îi reamintește că prerogativele regale nu sunt lipsite de răspundere:

Palabra que has dado
no se puede resistir;
porque si debe cumplilla
un hombre ordinario, un Rey
la hace entre sus labios ley
y a la ley todo se humilla...³⁷⁶

În final, regele își asumă răspunderea celor întâmplate. Ca urmare, Sancho Ortiz este scos de sub acuzare, dar frumoasa Stea a Sevillei rămâne pierdută pentru el pentru totdeauna. Cel care este în câștig din acest act de umilință – al recunoașterii ordinului criminal și al pomirilor necurate – este însuși regele. Cele petrecute se situează astfel sub semnul întâmplării, al accidentului: ceea ce-l salvează pe rege de propria sa parte de umbră este tocmai nesfârșita dragoste și încredere a supușilor săi – din care aceștia înșiși își extrag izvorul propriei lor nobleți lăuntrice. În realitate, tocmai o situație conflictuală, cum este cea prezentată aici, reliefează cu pregnanță tăria sentimentelor

³⁷⁵ Ca vasali, ne poruncești, / la consilieri municipali / ce-i nedrept nu poți să ceri (sp.).

³⁷⁶ Cuvântul ți-ai dat, / nu poate fi luat; / un om simplu-l ține, / dar Regele-l face / în gura sa lege / și legii i se-nclină (sp.).

promonarhice: punându-le la încercare, le exaltă, le sublimează prin sacrificiul personal.

5. REFLEXE ELISABETANE ÎN JOCUL BAROC DE LUMINI ȘI UMBRE

Aflată într-o cu totul altă conjunctură istorică decât sora ei iberică, monarhia engleză s-a văzut la rândul său reflectată cu o anumită finalitate în texte literare exemplare. Anglia lui Shakespeare, dominată de personalitatea Elisabetei I, nu este mai puțin un regat care cunoaște o anume criză dinastică inițială prin puternica contestare a legitimității suveranei sale – și prin sfâșierile lăuntrice de ordin religios, accentuate în timpul domniei surorii sale mai mari, Maria Tudor. Conflictul acut cu Maria Stuart nu s-ar mai fi soldat cu sângeroasa-i rezolvare fără un anume sentiment de insecuritate al mării suverane. Este deci nu lipsit de interes a urmări, în contextul celor prezentate în cadrul literaturii spaniole, felul în care ele apar în teatrul elisabetan, din care, în mod firesc, vom alege exemple în mod deosebit reprezentative, consfințite prin tratarea lor de către William Shakespeare.

Or teatrul lui Shakespeare, între nenumăratele-i posibile sensuri, despre care s-a repetat până la sațietate că îmbrățișează integralitatea ființei umane, se face nu mai puțin ecoul patimilor politice, contribuind în mod subtil, dar cu atât mai eficace, la înălțarea efigiei Reginei-Fecioare în ochii supușilor ei, și a regalității în general, prin diverse modalități de a răspunde, de a crea sau, cel puțin, de a întări acel cult naiv, popular, adresat regelui de către norod, sub chipul unui adevărat “uns al lui Dumnezeu”.

Și unde nu se ascund omagiile? În *Visul unei nopți de vară*, specialiștii au subliniat, într-o tiradă a lui Oberon, o

“referire omagială la Elisabeta”³⁷⁷:

Și am văzut – tu n-ai putut vedea
Pe Amor înamorat plutind sub iună,
Ținti-n vestala mândră, -nscăunată
Pe-un tron din Soare-apune, slobozind
Din tolba lui săgeata cea mai iute,
De parcă ar fi vrut ca dintr-o dată
Vreo zece mii de inimi să străpungă,
Dar am văzut săgeata-nflăcărată
Stingându-se în raza rece-a lunii.
Nevătămată a trecut fecioara,
Netulburată-n gândurile ei.

Într-o altă piesă, în care subiectul este departe de patimile politice ale momentului, dominat de dilemele existențiale ale palidului prinț de la Elsinor, Shakespeare găsește mijloacele de a reaminti cât de pernicioasă este pentru regat pieirea celui ce poartă coroana (aluzie la comploturile urzite împotriva Elisabetei, care vor sfârși prin a deveni justificare pentru decapitarea rivalei sale?):

Luat răzleț și-n parte, orice ins
Din răsputerea minții lui se cade
A se feri de rău; și mai vârtos
Acel de-a cărui propășire țin
Și-atârnă multe vieți. Când piere riga
Nu moare singur, trage ca un sorb
Tot ce-i – prin preajmă-i – roată uriașă
Proptită-n pisc pe munții cei mai nalți
Și de-ale cărei cogeamite spițe
Sunt zeci de mii de lucruri mărunțele
Legate și-mbinate; ea când cade,
Tot mărunțișul de pe ea urmează
Prăvalul vuitor. Dacă un rigă
Oftează, obșteea toate geme, strigă.

³⁷⁷ Trad. rom., *op. cit.*, p. 319, nota 1.

Este, poate, piesa *Henric al V-lea*, creația shakespeariană în care se face cel mai evident elogiul regalității. Dacă tinerețea eroului – tovarăș de șotii și petreceri al nu mai puțin nemuritorului John Falstaff – nu lăsa să se prevadă nimic bun, cu atât apare mai minunată și pilduitoare transformarea sa, o dată ajuns pe tron³⁷⁸:

El nu-i cum prevestea junețea lui.
De-abia și-a dat suflarea cea din urmă
Al său părinte, când sălbăticia,
Strunită-n el, păru și ea că-i moartă.
Da, chiar atunci, întocmai ca un înger
Veni și cuminețenia s-alunge
Pe-Adam cel păcătos, lăsându-i trupul
De sfinte duhuri plin, precum e raiul.
În veci n-a fost făcut un învățat
Așa de repede, nici îndreptarea
N-a mai sosit c-un mai năprasnic val
Curățitor de rele, nici desfrâul
Cu multele lui capete de șarpe
N-a fost descăunat mai dintr-o dată
Decât a fost la regele acesta.

Schimbarea aceasta minunată amintește, în planul creației dramatice a epocii baroce, de nu mai puțin uimitoarea transformare a lui Segismundo, din *Viața e vis*. Chiar dacă justificarea ei este diferită (eroul lui Calderón descoperă nimicnicia și deșertăciunea celor pământești, ceea ce îl împinge să năzuiască spre o purificare lăuntrică în sensul dobândirii unicei valori perene – “el bien obrar”, *facerea de bine*), rămâne un fapt că ambele transformări radicale ale personalității umane într-o desăvârșire spirituală se suprapun peste momentul de grație al investirii cu puterea suverană.

Și cine altul mai bine decât “bunul Harry”, învingătorul de la Azincourt, rege ce se bucurase de atașamentul fierbinte

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 12-13.

al supușilor săi, putea servi drept emblemă a raporturilor dorite între Coroana Angliei și popor? Ca și în piesele lui Lope de Vega, recursul la strămoșul exemplar poate fi obiectul a multiple interpretări. Lui Shakespeare nu-i este însă străină nici cealaltă manieră de a releva majestatea unsului lui Dumnezeu – prin forța contra-exemplului. Cazurile de regi-uzurpatori, de criminali care dobândesc coroana, pentru ca prăbușirea lor să fie prezentată spectatorilor cu un plus de dramatism, abundă în teatrul shakespeareian – în *Hamlet*, în *Macbeth*. Pedepsirea tiranului, readucerea la starea de normalitate după triumful temporar al răului, sunt motive deloc neglijabile în cuprinsul structurii dramatice. Totuși, nicăieri caracterul monstruos, de excepție, al unei asemenea contradicții – în termeni – monarhul de drept divin / ticălos nu este mai pronunțat decât în *Richard al III-lea*.

Analizând cu finețe nuanțele *hybris*-ului titanice în dramele lui Shakespeare, Tudor Vianu îl prezenta astfel pe erou: "Un tiran este și Richard III. Natura a fost crudă cu el. A apărut pe lume mic de stat, cocoșat, cu un picior mai scurt, cu un braț uscat. Femeile nu-l pot iubi; aude în preajma-i hohotul de râs al celor care-i arată umbra diformă, câinii îl latră. În acest înveliș, disgrățiat de natură, s-a trezit sufletul unui titan. Voința lui de putere este nemăsurată. Concepe puterea regală ca o forță a răzbunării împotriva omenirii urâtă de el. Își va așeza pe frunte coroana Angliei. Știe să obțină favoarea prințesei Ana, văduva lui Eduard, succesorul legitim pe care l-a ucis. Omoară pe fratele său, pe ducele de Clarence. Pune să fie sugrumați nepoții, doi copii, apoi îndrăznește să ceară în căsătorie pe sora lor. I se oferă coroana, pe care o primește din mâna reprezentanților bisericii și o apără vitejește împotriva lui Richard, venit cu ajutor francez să scape omenirea de un astfel de monstru"³⁷⁹.

³⁷⁹ Tudor Vianu, *Umanitatea lui Shakespeare*, în *Studii de literatură universală și comparată*, București, Ed. Academiei, 1963, p. 83.

Richard?
Henric
7

Sublinierea caracterului pronunțat de excepție, de abatere de la normă, a acestui scelerat care ajunge pe tronul Angliei, apare în însăși opțiunea dramaturgului pentru un caz patologic, marcat de diformități în egală măsură fizice și morale. Dar această alegere este totodată în conformitate cu un anume interes bizar al epocii pentru anormal (a cărui manifestare plastică genială în galeria bufonilor lui Velásquez este completată în mod simbolic cu oribila pitică din *Las Meninas*, stranie contrapondere la micuța și delicata prințesă; moment privilegiat al barocei *discordia concors*, alăturând supremul frumos și urâtul absolut). În plus, cercetările mai noi ale istoricilor au demonstrat că, într-o mare măsură, Shakespeare a exagerat trăsăturile negative ale eroului său, influențat și de poziția lui Holinshed, partizan al casei Lancaster și adversar al familiei York³⁸⁰. Desigur, Holinshed, autorul unei cronici ce preia de altminteri principalele informații după *Istoria lui Richard al III-lea* de Thomas Morus, are o oarecare răspundere în înfățișarea lui ca vinovat chiar de crime pentru care nu s-au putut găsi dovezi serioase ce l-ar putea implica (de exemplu, în asasinarea lui Clarence). Nu e mai puțin adevărat, însă, că învingătorul lui Richard la Bosworth, în 1485, nu este altul decât viitorul Henric al VII-lea, adică însuși întemeietorul dinastiei Tudor și bunicul Elisabetei! Celebra scenă a spectrelor celor uciși în ultimul act, care vin spre a-l înspăimânta pe Richard și a-l îmbărbăta pe Richmond în noaptea din ajunul bătăliei, devine un excelent prilej scenic de a readuce în conștiința spectatorilor sentimentul viu al gratitudinii față de familia regală, unind, în binecuvântări, pe gloriosul strămoș și pe preadema-i nepoată:

Fantoma (lui Henric al VI-lea):
(cătred Richmond)

³⁸⁰ Vezi Florian Nicolau, în *Note asupra piesei Richard al III-lea*, în: Shakespeare, *Opere, VII*, București, Ed. pentru Literatură și Artă, 1959, p. 7.

Sfânt și-nțelept să fii, învingător!
Henric, cel ce-a prezis că vei fi rege,
Îți ocrotește somnul: fii ferice!

.....
Fantoma (lui Clarence):
(către Richmond)

Iar tu, urmaș al casei Lancaster,
Urmașii asupriți ai casei York
Se roagă pentru tine! Și în luptă
De îngeri fii păzit! Și fii ferice!

.....
Cele două spectre (ale prinților uciși):
(către Richmond)

În pace dormi și te trezește-n pace!
Să te ferească îngerii de colții
Mistrețului! *Să naști un neam de regi!* (s.n.)
Fiii lui Eduard bine îți urează!

De asemeni, în discursul său, Richmond însuși justifică
tiranucidul, ca fapt de excepție, prin unanimitatea dorințelor
celor din ambele tabere:

(...) Ruga celor sfinți

Și-a celor asupriți ne va fi scut.
Dușmanii noștri, -afară doar de Richard,
Izbânda noastră vor, și nu pe-a lui;
Căci cine-i cel pe care îl urmează?

Un sângeros tiran, un ucigaș,
Născut în sânge, investit prin sânge.

El s-a-nălțat de alții sprijinit
Și i-a ucis pe cei ce i-au dat sprijin.

Iar, în continuare, viitorul rege face aluzie, printr-o fru-
moasă prolepsă, la prezentul contemporanilor lui Shakespeare:
Și de trudiți spre-a doborî tiranul
Dormi-veți liniștiți după aceea;

De-nvingeți pe dușmanii țării voastre,
A țării bunăstare vi-i răsplata;
Soțiile, de le salvați prin luptă,
Vă vor primi ca pe învingători,
De vă scăpați de sabie copiii,
Nepoții voștri [s.n.] vă vor răsplăti.

Astfel, victoria lui Richmond, ce pune capăt Războiului
celor două roze, care însângerase Anglia, este desăvârșită prin
căsătoria cu prințesa Elisabeta, urmașa casei York (fericită
coincidență de nume, care nu putea să scape nici dramaturgului,
nici spectatorilor):

[...] Dar iată

Că astăzi Richmond și Elisabeta,
Moștenitorii celor două ramuri,
Prin voia cerului vor stinge ura.
Urmașii lor să poată îmbogăți
Prin binefacerile păcii viitorul,
Prin zile ferice și prospere.

Și iarăși, și iarăși, amenințarea de-abia voalată, la adresa
dușmanilor reginei:

Și spada trădătorilor ce-ar vrea
Să-ntoarne iarăși vremurile aspre
Și Anglia în sânge s-o înece,
Din mâini le cadă. Cei ce prin trădare
Vor încerca să tulbure iar pacea
Acestei mândre țări să n-aibă parte
De viață și belșugul țării lor.

Mai trebuie oare să amintim că piesa era scrisă în 1592,
la numai cinci ani de la decapitarea Mariei Stuart, pe care atât
de mult se străduise s-o justifice marea regină, atât în ochii
Europei, cât și în fața propriei sale conștiințe? Putem oare
neglija valoarea, în acest context, a unor asemenea versuri, a
căror transpunere scenică le conferea o puternică forță de

persuasiune în sânul colectivității? Dacă la Quintilian distincția dintre poezie și retorică era că scopul celei dintâi rămânea "simpla plăcere" (*solam voluptatem*) și doar a doua îmbina cele trei deziderate, să învețe, să miște și să delecteze (*docere, movere, delectare*), epoci mai noi au nuanțat mult această distincție: "Poezia ca delectare, scrie Tudor Vianu, a fost o categorie constitutivă în literatura medievală; dar dacă nu se poate contesta nici intenția acesteia de a mișca și de a transmite învățături morale, de pildă în teatru, sau în producția didactică, nu e mai puțin adevărat că aceste învățături nu îmbogățeau fondul de maxime propagate de biserică și de școală, și, în genere, unanim cunoscute. Este necesar să cunoaștem aceste vechi împrejurări, pentru a înțelege bine ce a adus nou Renașterea în literatură [...]. Din acest moment, poezia nu este numai aliment al imaginației; ea devine acum instrument de cunoaștere a sufletului omenesc și a societății [...]. Drama shakespeariană apare în câmpul acestei revoluții literare"³⁸¹.

Dar intenționalitatea – explicită uneori, alteori implicită, după cum am văzut – a discursului artistic reprezintă una din trăsăturile cele mai interesante ale acestei epoci de răscruce, al cărei versant de ascensiune și lumină este numit, pe drept, cu termenul consacrat de "Renaștere" și pe care, într-o dreaptă judecată, trebuie s-o analizăm dintr-o cu totul altă perspectivă, în măsura în care semnele de criză se înmulțesc, iar orizontul mental se adumbrește în mod vădit: semne ale pătrunderii în spațiul spiritual al Barocului. În fond, după cum observa Richard Alewyn, "barocul n-a fost o epocă fericită. Dacă dăm la o parte luxul și pompa cu care-și acoperă goliciunea, ne găsim în fața unui fond sumbru de angoasă, de ură și de suferință universală"³⁸².

³⁸¹ Tudor Vianu, *Shakespeare ca poet al Renașterii*, în *Studii...*, p. 64.

³⁸² R. Alewyn, *L'Univers du baroque*, Paris, 1964, p. 62.

6. ARTA DE A CONVINGE

Studiile mai noi asupra poeziei Barocului s-au oprit îndelung tocmai asupra funcționalității sociale ale mesajului artistic. Într-un recent studiu asupra specificului discursului baroc, Giselle Mathieu-Castellani sublinia, la rândul ei, acest aspect: "Discursul baroc, dacă ne raportăm la intenționalitatea sa afișată, vrea să convingă sau să lămurească, în orice caz, să-și influențeze destinatarul, să acționeze puternic asupra lui, provocându-i adeziunea intelectuală și afectivă, pe scurt, să-și atragă, prin toate mijloacele pe care retorica de tip deliberativ sau judiciar i le pune la dispoziție, asentimentul lectorului / auditorului / spectatorului. Aceasta este trăsătura sa dominantă și modelul retoric, această artă a cuvântului eficace, această tehnică a limbajului performativ, acționând atât la nivelul suprastructurilor discursive, cât și la cel al structurii interne al operei baroce"³⁸³.

Această legătură pe care Barocul o stabilește între valoarea artistică și eficacitatea ei la nivelul transmiterii unui anume mesaj apare conjugată în mod necesar cu o readucere în prim-plan a gândirii lui Aristotel (după succesul bine-cunoscut al filosofiei platoniciene în Renaștere și în Manierism). Rațiunea acestei revalorizări a conceptului de *mimesis*, care condiționează principiul *ut pictura poesis*, este esențială pentru poeziile baroce și rezidă, după opinia lui Santiago Sebastian (a cărui lucrare *Contrarreforma y barroco – Lecturas iconográficas e iconológicas* se oprește îndelung asupra acestor aspecte), tocmai în faptul că ea "ridică probleme în jurul

³⁸³ Giselle Mathieu-Castellani, *Discours baroque, discours maniériste*, în: *Questionnement du baroque, études réunies et présentées par A. Vermeulen*, Bruxelles, Ed. Mauwelaerts, 1986, p. 58. Vezi, de asemenea articolul ei *Structures rhétoriques des Tragiques*, în *La littérature de la Renaissance*, Paris, 1984.

similitudinii și al izvorului imaginilor, și mai cu seamă în privința condiției lor etice (...). Pe de altă parte, retorica va fi o idee aristotelică fundamentală în sensul unei «arte de a convinge» prin intermediul discursului politic, dar, începând din veacul al XVI-lea, un atare procedeu va fi aplicat de asemenea artelor și apare ca fiind perfect adaptat artei baroce din secolul al XVII-lea. Retorica, văzută ca gen demonstrativ al unei gândiri politice și religioase, nu este pusă în relație doar cu textele literare, astfel încât putem vorbi și despre o retorică a arhitecturii și a artelor plastice³⁸⁴.

Am urmărit aspecte ale felului în care retorica barocă transmitea, explicit sau în mod subtil, implicat adeseori, spectatorului, un anume mesaj politic; dar, nu întâmplător, încă de la începutul studierii sale, Barocul s-a văzut adeseori definit în termeni de propagandă religioasă, ca “artă a Contra-Reformei”. Chiar dacă cercetările recente au arătat că fenomenul este departe de a putea fi limitat la sfera de influență a catolicismului, sau mai restrâns chiar, a iezuitismului, legăturile care au legat creații și creatori ai epocii de doctrina creștină merită subliniate.

Trebuie subliniat, în acest sens, impulsul pe care l-a dat utilizării artei în scopuri de propagandă doctrinară Conciliul de la Trento, după cum subliniază și Santiago Sebastian. Fără a suprapune simplificator Reforma catolică și Barocul, “există, totuși, un fapt asupra căruia nu se mai poate discuta. Conciliul de la Trento, consacrand, prin celebrul său decret din 1563, folosirea imaginilor, ca instrument de inegalabilă eficacitate în scopuri de îndoctrinare și de propagandă, a pus bazele unuia din principiile cardinale ale Barocului, în care arta înceta să mai fie concepută ca un obiect de pură delectare estetică destinat unei minorități de «connoisseurs», pentru a deveni un formi-

³⁸⁴ Santiago Sebastian, *Contrarreforma y barroco – Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza Editorial, 1881, p. 14.

dabil instrument de propagandă orientat în direcția captării maselor. Ideile care s-a dorit să fie propagate au putut fi unele sau altele, dar instrumentul era același. Se preconiza astfel cu secole mai înainte conceptul operativ al actualelor «mass-media». Cu alte cuvinte, dacă în epoca umanismului scopul artei fusese să placă, în Baroc – termen a cărui etimologie nu în van a fost derivată dintr-o formă alambicată de silogism retoric – avea să fie de a impresiona, a convinge și a decide (...). Poate că această abundență retorică să fie denominatorul comun care să amalgameze manifestările divergente și chiar contradictorii ale Barocului european, atât în țările catolice cât și în cele protestante, deopotrivă în mediile Bisericii ca și în cele ale Statului³⁸⁵. Se vede, prin urmare, că analiza codului de imagini plastice în cadrul culturii baroce conduce la concluzii convergente cu studiul mecanismelor receptării literaturii; și mai cu seamă a teatrului, alcătuit, în fond, dintr-o înșiruire de imagini animate, mai efectiv convingătoare decât varianta lor imaginară pe care o recompune, în procesul lecturii, cititorul și care presupune un antrenament mai îndelung al capacităților de reconvertire a structurii verbale în structură vizuală. De aici și necesitatea “sprijinirii” textului cu ilustrații care să “ghideze” refacerea în imaginar a complexului de imagini-cadru dorit de creatorul sau de difuzorul de text.

Între factorii care au agravat sentimentul de angoasă în care se transformă mentalitatea renașcentistă – acel “amurg al Titanilor”³⁸⁶, la care ne întoarcem ori de câte ori încercăm să definim condițiile apariției Barocului – sfâșierea produsă de Reformă în rândurile Creștinătății occidentale joacă, desigur, un rol esențial. Acea alegere între opțiunile reprezentate de Catholicism și Biserica reformată – de care depindea destinul

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 10.

³⁸⁶ Zoe Dumitrescu Bușulenga, *Renașterea, Umanismul și destinul artelor*, București, Ed. Univers, 1975, p. 248.

după moarte, atât de simplu până atunci (paradisul pentru sfinți, infernul pentru necredincioși, purgatoriul pentru creștini, pentru un interval mai lung sau mai scurt, în funcție de păcatele comise) va fi fost resimțită ca un moment de un netăgăduit dramatism.

Între interpretările date monumentalului Baldachin din Catedrala Sf. Petru, operă a neliniștitului Bernini, una, teologică, se oprește asupra alegerii coloanei răsucite: "alegerea coloanei exprimă de asemeni ceea ce este, în sensul cel mai literar, o conversiune, iar mișcarea ascendentă a monumentalului reprezintă ridicarea sufletului spre Dumnezeu după această conversiune"³⁸⁷. Importanța elementului aleatoriu în procesul mântuirii (unii sunt aleși, ceilalți nu, fără ca rațiunea umană să mai ofere soluții limpezi și universal acceptate (universal – în sensul universului mental al individului, care să justifice alegerea și – de ce nu? – să preîntâmpine eroarea) poate fi regăsită plastic într-un celebru tablou de Caravaggio, în care raza de lumină care-l învăluie pe Sf. Matei lasă de-o parte, într-un atât de baroc joc al tehnicilor clar-obscurului, o parte din personajele din tablou. O sporire a tensiunii, a încărcăturii emoționale traduce în toate registrele artei problematica alegerii individuale.

În acest sens evoluează și dipticul alcătuit de Tirso de Molina din cele două tragedii – *El Burlador de Sevilla* și *El Condenado por desconfiado* – care pune în gardă asupra pericolelor ce pândesc atât prea marea încredere în mila divină (exprimată de Don Juan în celebra-i replică: "Tan largo me lo fiáis? De aquí hay gran jornada"³⁸⁸), cât și lipsa de credit acordată de mult-prea orgoliosul ermit Paulo judecății cerești. "Foarte diferite între ele și totuși, în același timp complementare

căci, după cum s-a mai spus, prima exprimă exact ceea ce-i vezi

³⁸⁷ Ph. Goujard, *op. cit.*, p. 125.

³⁸⁸ Mai am atât de multă vreme? Până acolo, drumul e lung (sp.).

indică titlul³⁸⁹, iar ~~a doua s-ar~~ putea numi *Condamnatul pentru prea multă încredere*³⁹⁰. Între călugărul lipsit – sau părăsit! – de grația dumnezeiască și tâlharul înrăit în păcate, ultimul este cel mântuit; dar nici acest recurs la paradox nu trebuie ridicat la nivel de regulă, pare a sublinia dramaturgul, prin intermediul celeilalte drame, căci Don Juan va arde de viu în flăcările iadului, lipsindu-i acea infimă fracțiune de timp necesară căinței, pe care o imploră în van în finalul actului III.

Roma, Cetatea Eternă, se convertește în această epocă într-o "vitrină" a Contra-Reformei triumfătoare. După cum sublinia V.L. Tapié, după Conciliul de la Trento, "bisericile, deschise celor mai umili, trebuiau să fie mai frumoase decât palatele regilor. Acesta era sensul triumfalismului creștin"³⁹¹. În fond, o dată în plus, splendoarea se relevă a fi purtătoarea unui puternic potențial educativ. Rolul esențial al imaginii în Baroc reiese tocmai din fuziunea pe care acesta o realizează între ostentație și impunere. Valoarea pe care o reprezintă, sub raport social, apare din deplasarea spre sferele cele mai înalte ale puterii (fie ele laice sau religioase) a instituției mecenatului. F. Haskell se oprește îndelung asupra rolului jucat de papa Urban al VIII-lea și de familia sa, Barberini, în peisajul Romei baroce. Într-un anume sens, preferințele lor artistice aveau să contribuie la fixarea unui anume stil arhitectonic și decorativ³⁹². Chiar dacă nu ei au descoperit geniul unui Bernini sau al lui Pietro Cortona, au contribuit, prin comenzile respective, la realizarea acelor opere care glorificau totodată religia și papalitatea: "Baldachinul era – scrie F. Haskell – un formidabil

³⁸⁹ Condamnatul pentru neîncredere (sp.).

³⁹⁰ J. Rodriguez Puértolas, *op. cit.*, p. 319.

³⁹¹ V.-L. Tapié, *De la Renaissance au classicisme*, în *Actes du XI-e stage international de Tours. Renaissance, Maniérisme, Baroque*, Paris, 1972, p. 13.

³⁹² Vezi și Ph. Goujard, *op. cit.*, p. 141.

imn al gloriei martirajului lui Christos, al sfinților săi și a apostolilor, de o forță emoțională care nu-și are nicăieri egal; dar totodată, topită cu abilitate în ansamblu, astfel încât să constituie o parte esențială a structurii sale, o pasionată aducere-aminte a triumfurilor strălucitoare ale papalității și ale familiei Suveranului pontif³⁹³.

Dacă în Țările de Jos, în aceeași epocă, rolul pieței operelor de artă – văzute ca valoare de schimb – era deja fixat, abia la sfârșitul veacului al XVII-lea, o dată cu începutul declinului instituției mecenatului, un fenomen similar începe să se facă simțit în spațiul cultural catolic. Barocul rămâne marcat de o condiție specială a artistului, supus, adeseori, unei tutele mai mult sau mai puțin constrângătoare din partea protectorului. Chiar mari artiști, ca Bernini, nu erau liberi să accepte orice comandă, după dorința lor; abia moartea papei Urban al VIII-lea îi permite să accepte comenzile directe ale Companiei lui Isus.

În fond, artistul baroc, dacă, după modelul lui Michelangelo, dorea să se elibereze de sub tutela corporațiilor, nu avea altă soluție decât să accepte statutul, destul de ambiguu, de protejat al unei personalități. Protecție îmbinată deseori intim cu servitutea: adăpostit, hrănit, plătit, artistul lua loc, după bunul plac al stăpânului casei, între servitori – sau între oaspeți, asemenea pictorului Andrea Sacchi, primit în palatul cardinalului Antonio Barberini, între 1637 și 1640 să locuiască între un grădinar și bătrâna doică, ridicat la rangul de tovarăș al poezilor și scriitorilor care formau cercul prietenilor intimi ai prelatului după această dată, ca urmare a recunoașterii meritelor sale.

Între plata cotizațiilor ca membru al unei branșe recunoscute și situația ce putea oscila de la umilința de servitor la recunoașterea unui anume drept la demnitatea socială

³⁹³ F. Haskell, *op. cit.*, p. 74.

(Bernini devine cavaler, Velásquez primește ordinul Sf. Iacob), artistul baroc ezită adesea să recurgă la mecanismele tranzacțiilor comerciale. Împărțind, după cum am mai arătat și în cazul unor scriitori, valorile aristocratice ale protectorilor lor, ei aderă adeseori nu numai la exprimarea lor prin mijloacele specifice creației, ci și la manifestarea, în cadrul propriului lor trai, a normelor de conduită ori vestimentare de ostentație a unei averi fastuoase, a unei situații materiale la nivel egal cu al celor din sferele înalte ale societății vremii. Între Rembrandt și Bernini diferența de mentalitate este expresia unei rupturi între două etaje distincte ale societății occidentale.

O altă fațetă, însă, cu mult mai interesantă pentru problemele ridicate până în acest moment, este cea a funcției care derivă din statutul artistului. Modificarea care se face percepută la nivelul funcției ideologice a artistului este aceea de *producător de imagini*. Mai exact, o deplasare a actului creației dinspre explorarea lumii reale – rezervată din ce în ce mai mult actului cognitiv sub forme raționale, științifice – spre universul tot atât de fascinant al imaginarului: “Schimbarea de roluri îmi pare a fi datorată în parte promovării științelor exacte și, mai ales, descoperindu-se că știința era un mai bun mijloc de cunoaștere a realității, ea avea să conducă spre ideea unei specializări a activităților artistice și a unei autonomii crescânde a acestor activități. Artistul este din ce în ce mai puțin cel care revelează logica formei, reflectare a creației divine, și-și rezervă tot mai mult domeniul explorării imaginarului; i se va cere din ce în ce mai mult să *producă imagini*” (s.n.), observă Philippe Goujard³⁹⁴.

Or, tocmai funcția socio-ideologică a imaginii s-a schimbat: artistului baroc i se va cere să conducă într-o anume direcție cunoașterea, în planul lumii interioare. Nu întâmplător această epocă se arată profund preocupată de cunoașterea

³⁹⁴ *Op. cit.*, p. 145.

sufletului omenesc, a pasiunilor care ne conduc judecata³⁹⁵. Iezuitul P. Senault, mergând, de altfel, pe urmele lui Montaigne, susținea că "ceux qui veulent ôter les passions de l'âme lui ôtent tous ses mouvements et la rendent inutile et impuissante", căci "il n'y a pas de passion dans votre âme, qui ne puisse être utilement ménagée"³⁹⁶. Un alt iezuit, spaniol de această dată, lauda într-o scrisoare pe un coleg, mare predicator, pentru că acesta "no ciudaba en sus sermones de regalar al oido, sino de compungir el corazón"³⁹⁷.

În același secol XVII, într-o *Arte de galantería*, publicată la Lisabona, Francisco de Portugal scria: "Cea mai mare fericire din lume nu consistă în a stăpâni lumi, ci voințe", reluând o idee enunțată și în *Oracolul manual*: ceea ce trebuie obținută nu este înțelegerea, ci adeziunea afectivă căci "e puțin lucru să câștigi judecata, dacă nu câștigi voința".

Nu întâmplător, una din preocupările majore ale gânditorilor și creatorilor este cunoașterea aprofundată a acelei minunate "humaine condition", dar nu dintr-o pură și dezinteresată dorință de a ști, ci cu o motivație precisă: aceea de a acționa asupra ei. Asupra acestui fapt concordă specialiștii care au abordat cultura barocă din cele mai neașteptate unghiuri. "Astfel – precizează J.A. Maravall –, Barocul pretinde să-i conducă pe oameni, la nivel de grupuri mari, influențându-le voința, acționând asupra acesteia prin resorturi psihologice manevrate în conformitate cu o tehnică a atragerii"³⁹⁸. O idee asemănătoare o exprimă și Ph. Goujard: "Arta este o armă esențială în contraofensiva catolică, tocmai pentru că aceasta

³⁹⁵ Vezi Descartes, în *Traité des passions de l'âme*.

³⁹⁶ cei care vor să elimine pasiunile din suflet îi elimină toate mișcările și-l fac inutil și neputincios, (căci) nu există pasiune în sufletul tău care să nu poată fi folosită în mod util (fr.).

³⁹⁷ nu se preocupa, în predicile sale, să placă auzului, ci să miște sufletul (sp.). Apud J.A. Maravall, *op. cit.*, p. 171.

³⁹⁸ *Ibid.* p. 175.

înțelege să dezvolte o cultură de mase (...). Utilă și didactică, imaginea acționează totodată asupra sensului, adică asupra imaginației, considerată de-aici înainte ca un mijloc esențial de apropiere de cunoașterea lui Dumnezeu(...). Astfel înțelegem mai bine felul cum arta poate acționa asupra sensibilității și comportamentelor și, prin intermediul lor, asupra realităților sociale"³⁹⁹. Aceeași legătură între imagine / imaginar și propagandă (religioasă sau laică, după cum s-a văzut), apare și la Carlo Argan: "apărarea și revalorizarea imaginilor și a artei care le produce este marea preocupare a Barocului"⁴⁰⁰.

Apărarea și reevaluarea imaginii și, deci, a artei și a artistului? Da, desigur: însă, după cum s-a văzut, cu un scop foarte bine determinat: acela de a influența, prin această cale ce comunică în mod privilegiat cu universul de fantasmă, cu lumea imaginară din care este construită gândirea umană, de a interveni în mod programatic la nivelul relațiilor intersubiective, prin intermediul potențialului emoțional pe care-l dezvoltă esteticul.

Or, pe această cale, arta recupera, în epoca barocă, funcțiile de bază ale *magiei intersubiective*, așa cum fusese ea definită de cei mai străluciți gânditori renașcentiști, așa cum apăruse ea concentrată la Giordano Bruno, în *De vinculis in genere* și nu numai. *Marele Manipulator*, în accepția bruniană, era cel ce reușea să transforme pulsiunile încărcate afectiv în forțe de modificare a gândirii. Altfel spus, utilizarea valențelor *erosului* (în sensul său cel mai larg) în scopul dirijării voinței.

"Acțiunea magică" (rezumă I.P. Culianu) "are loc printr-un contact indirect (*virtualem* sau *potentialem*), prin sunete și figuri, care-și exercită puterea asupra simțurilor văzului și anului (*Theses de Magia*, XV, vol. III, p. 446). Trecând prin deschizăturile simțurilor, ele imprimă imaginației

³⁹⁹ Ph. Goujard, *op. cit.*, p. 147-148.

⁴⁰⁰ Apud S. Sebastian, *op. cit.*, p. 147-148.

anumite afecțiuni de atracție sau de repulsie, de plăcere sau de dezgust (*ibid.*). Dintre sunete, manipulatorul trebuie să știe că armoniile tragice provoacă mai multe pasiuni decât cele comice (*ibid.*, p. 433), fiind capabile de o mai mare acțiune asupra sufletelor bătute de îndoieli [...]. La rândul lor, figurile sunt capabile să provoace prietenia sau ura, pierzania (*pernicies*) ori disoluția (*ibid.*, p. 411) (...). Intrarea principală a tuturor operațiilor magice este fantezia (*De Magia*, III, p. 452)⁴⁰¹.

Bruno însuși, ceva mai încolo, pune în relație acțiunea manipulatorului său cu cea poetului și artistului, prin capacitatea comună de aplicare voluntară a imaginației⁴⁰². Mai mult, el subliniază că este "mai ușor să exerciți o influență durabilă asupra maselor decât asupra unui individ"⁴⁰³.

Cu alte cuvinte, conchide I.P. Culianu, la Bruno (în care, să n-o uităm, se înmănuncheau genial rezultatele unei lungi tradiții esoterice), *vinculum vinculum* este sintetizatorul receptor și producător de fantasmă, iar tratatul acestuia, *De vinculis in genere*⁴⁰⁴ "trebuie interpretat ca un manual practic al magicianului, prin care acesta învață să manipuleze diviziile în funcție de dispozițiile lor afective"⁴⁰⁵. Iar cel mai eficace *vinculum* "este, desigur, frumusețea, în sensul cel mai larg", care funcționează prin intermediul fanteziei, pătrunzând "prin poarta imaginației"⁴⁰⁶.

Dacă magul este supus la dure represalii la finele Renașterii (Culianu demonstrează cu pertință că tocmai această represiune este ceea ce marchează încheierea epocii respective, concluzie sprijinită, după cum am arătat în capitolul II, de toți cercetătorii actuali), în schimb, funcția sa în cadrul relațiilor

⁴⁰¹ I.P. Culianu, *op. cit.*, p. 137-138.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 138.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 141.

⁴⁰⁴ Despre legături în genere (lat.).

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 144.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 145.

inter-umane va fi preluată de creatorul de artă, care devine, în epoca imediat următoare, o figură-cheie a societății, noul manipulator de fantasmă, recuperând ceea ce era necesar timpului său dintr-o știință interzisă de-aici încolo ca formă de cunoaștere și acțiune de sine stătătoare.

Tocmai pentru că dispariția magului renașcentist se efectuase într-un mod brusc și chiar brutal, locul său este ocupat, canalizând în parte și energiile subiacente pe căi laterale, păstrând totuși anume caracteristici esențiale ale modelului inițial, de artistul baroc. Lui îi este menit să conducă mai departe experimentul unei acțiuni directe asupra voinței și afecțiunii umane prin intermediul unui complex de factori – între care cel estetic era dintru început prezent, fie și embrionar –, la nivel individual, dar mai cu seamă colectiv. Între creator și receptor se stabilesc contacte ce permit canalizarea unor stări emoționale, sublimarea unor pulsiiuni negative sau periculoase.

Cu o deosebire fundamentală: între divin și uman, magul se constituia într-o unitate independentă, sub raport volitiv. Poate de aceea a și fost resimțit ca un pericol potențial pentru cele două mari sisteme de control asupra societății: Statul și Biserica. Artistul, în schimb, va aspira spre independență, fiind, în fapt, precum s-a văzut, doar într-un mod foarte relativ propriul său stăpân. Simplificând oarecum, artistul baroc este, sau aspiră să fie, un Mare Manipulator – dar sensul acțiunii sale este determinat la un alt nivel decât cel al propriei sale conștiințe individuale.

CAPITOLUL IV

MAGICIANUL CA TIP LITERAR: CREAȚIE SAU CREATOR?

I. CULTURA FANTASTICĂ, ÎN VÂRTEJUL ISTORIEI

Este, poate, util să ne mai oprim, prin câteva detalii, asupra acestei adevărate plăci turnante a epocii moderne, sfârșitul Renașterii, care reprezintă, totodată, începutul Barocului. Ne aflăm desigur în fața unui fenomen deosebit de complex, ale cărui implicații de profunzime abia încep să fie puse în lumină, în contextul unui efort al ultimelor decenii, de interpretare a Renașterii nu doar din prisma culturii dominante a vremurilor noi, ci și dintr-o perspectivă care încearcă să-i regăsească propriile fundamente.

O imagine deosebit de pertinentă, care impresionează cu atât mai mult cu cât autorul ei nu înaintează, și nici nu-și propune s-o facă, dincolo de "amurgul Titanilor" renașcentiști, aparține, o dată în plus, lui Ioan Petru Culianu. Analizând raporturile dintre Reformă și Contrareformă, el conchide: "În secolul al XVII-lea asistăm la două fenomene curioase: Reforma își arată fructele, iar oamenii încep să gândească, să vorbească, să acționeze și să se îmbrace într-un fel cu totul nou, dar aceasta se petrece la fel de bine în tabăra protestantă ca și în tabăra catolică, astfel încât, deși divizarea exterioară dintre Biserici subzistă, deosebirile dintre *spiritul* Reformei protestante și acela al Reformei catolice s-au redus la niște

chestiuni mai curând neesențiale, ca administrarea împărășaniei, spovedirea păcatelor și căsătoria clerului". Această idee am văzut-o sprijinită, de altfel, de istoria evenemențială, care probează instaurarea unui echilibru european în perioada generației care atinge maturitatea în jurul lui 1590, după cum arătam la începutul capitolului precedent.

"Este vorba de un proces de *normalizare*, ce se traduce prin apariția unei noi *culturi* (s.n.) prezentând trăsături aproape unitare de la Londra la Sevilla și de la Amsterdam la Wittenberg, la Paris și la Geneva". Culianu n-o numește: greșim, însă, dacă considerăm că această "nouă cultură" ar fi Barocul? Îndoiala nu este, istoric vorbind, posibilă. Autorul însă nu insistă asupra acestei idei, ci continuă: "În chiar momentul în care confesiunile creștine ivite din Schisma Occidentului sfârșesc prin a-și accepta antagonismele profunde, aceste antagonisme se mărginesc în cele din urmă la niște chestiuni de organizare internă (...). Este momentul în care confesiunea catolică și ramurile protestante s-au apropiat, fără să-și dea seama, la maximum. Nu mai e vorba, de aici înainte, de Reformă și de Contrareformă; fără să vrea vreodată s-o recunoască, marile confesiuni din Occident nu mai duc o luptă solitară. Alături una de alta, ele construiesc un edificiu comun: cultura occidentală modernă (...). Cultura păgână a Renașterii a fost învinsă; la aceasta, catolici și protestanți au contribuit în egală măsură"⁴⁰⁷.

La catolici, totuși, fenomenul de distrugere a Renașterii fantastice⁴⁰⁸ s-a petrecut într-un mod diferit de cel preconizat de Reformă, care se mărginește să definească drept idolatru și nelegiuit caracterul fantasmelor suscitade de simțul intern.

⁴⁰⁷ I.P. Culianu, *Eros și magie ...*, p.169-270.

⁴⁰⁸ În sensul pe care îl dă I.P. Culianu acestui termen de "cultura fantasmelor", cu referire la acel "mundus imaginalis", construit pe tradiția lumii antice greco-latine într-o fuziune originală cu imaginarul medieval.

Contra-Reforma a reușit, după cum am văzut în capitolul precedent, să facă această cultură a imaginarului să-și întoarcă armele împotriva ei însăși. Prin utilizarea artei în scopul propagandei religioase, lumea imaginarului este disciplinată, canalizată în sensul dorit. În planul vieții spirituale, campionii acestei direcții sunt, indiscutabil, iezuiții.

Că Ordinul Sf. Igațiu de Loyola, fondat în 1540, a avut un rol cu totul remarcabil în această direcție, stă mărturie calificativul de "iezuit" acordat de unii cercetători, precum Fernand Braudel, barocului roman în special: "Dacă a existat o expansiune artistică și religioasă a barocului, ea s-a datorat acestor ordine, în special celui al Sfântului Ignatius. Iată pentru ce calificativul de *iezuit* ni s-ar părea mult mai potrivit decât cel de baroc, în ciuda tuturor rezervelor care s-au putut face în privința asta, să desemneze această expansiune"⁴⁰⁹.

De loc întâmplător, tot la ei se referă și I.P. Culianu subliniind, de altfel, măsura în care, în epocă, în practica Inchiziției se confundă cu acela al Iezuiților: "În practica spirituală a iezuiților, cultura fantastică a Renașterii se arată în toată forța ei (...). În cursul exercițiilor, [discipolul] trebuie să-și reprezinte chinurile atroce ale infernului, suferințele umanității înaintea încamării lui Hristos, nașterea și copilăria Domnului, predicile sale de la Ierusalim – în vreme ce Satan, din rezidența-i de la Babilon, își răspândește în lume cohortele-i de demoni –, în sfârșit, calvarul, răstignirea și resurecția lui Hristos. Nu e vorba de o simplă meditație, ci de un teatru interior cu fantasmе, în care practicantul însuși trebuie să se închipuie ca spectator (...). Exercițiile lui Loyola trag evident folos din marile realizări ale Renașterii pe planul manipulării fantasmelor"⁴¹⁰.

Însăși extinderea practicii rugăciunilor Sf. Rozariu, mai ales după 1573, când este consfințită, răspunde, în epocă,

⁴⁰⁹ F. Braudel, *op. cit.*, vol. IV, p. 218.

⁴¹⁰ I.P. Culianu, *op. cit.*, p. 268.

acestei forme active de participare afectivă a credinciosului la principalele momente ale istoriei sacre, prin obligația de-a vizualiza, în scopul aprofundării meditației asupra-le, cele cinci mistere de bucurie, cele cinci mistere de durere, cele cinci mistere de glorie. Desigur, arta, după cum am subliniat și în capitolul precedent, reprezenta un adjuvant de preț în această direcție, a cărei valoare nu a rămas neutilizată. "Căci această artă aparține adesea propagandei. Este, să zicem, cu laturile sale bune și rele, o artă dirijată. Călugării și teologii experimentați i-au solicitat pe Rubens sau Caracciolo, Domenicchino, ca și pe Ribera, Zurbaran sau Murillo, să execute tablouri compuse în spirit de ei: cu riscul de a le refuza mai târziu, dacă execuția părea defectuoasă (...). Arta este un mijloc puternic de a combate și de a instrui (...). Recenzate, însușite cu migală, temele iconografice identice străbat astfel întreaga Europă, și dacă «barocul» forțază nota, dacă are gustul morții, al suferinței, al martirajelor prezentate cu un realism viguros, dacă el ne apare abandonat pesimismului lui *desengaño*⁴¹¹ spaniol din secolul al XVII-lea, explicația constă în dorința și necesitatea de a demonstra că se află în căutarea amănuntului dramatic, care uimește și ia ochii (...). O artă teatrală, conștient teatrală. N-a servit oare iezuiților teatrul drept armă – mai ales pentru cucerirea Germaniei, într-o perioadă, să adăugăm, în care pretutindeni el își avea drepturile sale, trupele sale ambulante, în curând, scenele sale fixe?"⁴¹²

După cum se întreabă J.B. Neveu, "civilizația secolului al XVII-lea va fi fost în realitate o civilizație a teatrului, mai mult, a sărbătorilor și a mascaradei?"⁴¹³ Aceeași idee revine de

⁴¹¹ deziluzie (sp.). Termen-cheie în interpretarea tradițională a creațiilor Secolului de Aur, el este interpretat în dublu sens, ca dezamăgire, dar și în sens activ, ca ieșire de sub imperiul iluziei.

⁴¹² F. Braudel, *op. cit.*, p. 219-220.

⁴¹³ Apud Jean Louis Dumas, *Histoire de la Pensée, Philosophie et philosophe*, vol. II, *Renaissance et siècle des Lumières*, Paris, Ed. Tallandier, 1990, p. 146.

altfel la J.-L. Dumas, care subliniază în plus importanța politică a spectacolelor publice în cultura Barocului: "Baletul și caruselul au devenit ritualuri sociale, cu deghizările lor, cu coregrafia lor complicată (...). Valoarea politică a baletului este un fapt incontestabil în veacul al XVII-lea"⁴¹⁴. Să ni-l amintim pe marele Descartes scriind libretul baletului *Naissance de la Paix*, sau pe Francis Bacon preocupându-se să cizeleze o comedie-balet pentru sărbătorile prilejuite de căsătoria prințesei Elisabeta, fiica lui Iacob I al Angliei, cu Frederic al V-lea, Electorul palatin⁴¹⁵!

Nu vom mai insista asupra acestui aspect: ni se pare suficient de clar că, departe de a fi reprezentat un clivaj aboslut între Renaștere și epoca modernă, Barocul a funcționat mai curând ca un filtru selectiv! Prin intermediul său, transformate, cu sensuri chiar opuse câteodată celor originare, mascate de frica represivității sau, dimpotrivă, reformulate în sensul integrării lor într-o nouă structură specială, științele oculte ale Renașterii – și, complementar, tipul care le încarna, magicianul –, vor supraviețui, în forme aproape de nerecunoscut. Dar, la o privire mai atentă, sensul continuității lor se relevă cercetătorului: este suficientă, în fond, atât cunoașterea fenomenului (spre a-i îngădui recunoașterea), cât și justa situație ca importanță și valoare a esoterismului renașcentist în cadrul epocii, pentru a căpăta convingerea că o dispariție bruscă și totală era imposibilă. Și nici nu a fost, în realitate, posibilă.

"Renașterea – scria W.-E. Peuckert – este o renaștere a «științelor oculte» și nu, cum se spune zilnic în școli, resurecția filologiei clasice și a unui vocabular uitat. Departe de așa ceva, miza luptei sale fascinante a fost de a da viață «științelor» moarte sau căzute în uitare din pricina raționalismului scolastic. A înțelege cuvintele «Reformă» și «Renaștere» plecând de la

⁴¹⁴ *Ibid.*

⁴¹⁵ Vezi Frances A. Yates, *La lumière des Rose-Croix*, Paris, Retz, 1985, p. 20.

filologie și, poate, de la tehnica artistică și a nega toate forțele invizibile care izbucnesc sub aparențe, înseamnă să lipsim aceste cuvinte de înțelesul lor lăuntric"⁴¹⁶. Iar un specialist al anilor '90 precum Pierre A. Riffard precizează, la rândul său, măsura în care Renașterea reprezintă acel "salt calitativ" în domeniul esoterismului, datorat ingerinței marilor spirite ale vremii⁴¹⁷ într-un domeniu care, în epoca anterioară, evoluase mai ales în sfere și straturi sociale mai puțin "alese": "Esoterismul Renașterii va fi un esoterism al erudiților; esoterismul Evului Mediu fusese un esoterism popular"⁴¹⁸; de asemenea, afirmă cu precizia cercetătorului care se sprijină pe o amplă documentație (este autorul unei fastuoase antologii a esoterismului occidental, completată, de scurtă vreme, printr-o nouă lucrare, dedicată aceluiași fenomen, dar în alte spații geoculturale), "în 1600, hermetistul Giordano Bruno este ars de viu: acesta este sfârșitul Renașterii (...). Secolul al XVII-lea, și nu al XVIII-lea, cum se spune, este marea epocă a rupturii dintre esoterism și cultură (...). Secolul al XVII-lea marchează deci o cotitură în raportul esoterism – exoterism. Istoricii menționează disputa dintre Antici și Moderni, am putea menționa și disputa dintre ocult și rațional"⁴¹⁹.

⁴¹⁶ Apud I.P. Culianu, *op. cit.*, p. 245.

⁴¹⁷ Și unde *nu* ne întâlnim cu interesul pentru științele oculte?! Fenomenul a avut evident o mare amploare în rândurile oamenilor de litere, ale clericilor chiar, atâta vreme câtă o figură de talia umanistului Francisco Patrizzi (1529-1597), ale cărui lucrări se tipăreau și traduceau în secolul XVI în întreaga Europă occidentală, uneori însoțite de texte ale lui Erasmus din Rotterdam, este totodată autorul unor lucrări precum *Magia philosophica* (Hamburg, 1593) sau *Nova de universis philosophia...* (Veneția, 1593), în care se ocupă cu seriozitate de diversele curente ale gândirii ocultiste, de Zoroastru, de Hermes Trimegistul etc.

⁴¹⁸ P.A. Riffard, *op. cit.*, p. 655.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 743-744.

În fond, nu doar I.P. Culianu ci și colegul său francez doar cu puțin mai tânăr, J.P. Corsetti, autor al unei impresio-nante atât prin erudiție, cât și prin calitatea interpretărilor, *Histoire de l'ésotérisme et des sciences occultes*, apărută în 1992⁴²⁰, atrăgea atenția asupra nașterii "științei moderne" prin suprimarea deliberată a posibilităților deschise de această direcție atât de promițător reprezentată în Renaștere: "Știința «modernă» se deschide asupra unor orizonturi care exclud din capul locului acele *terrae incognitae* ale magiei naturale și ale filosofiei oculte"⁴²¹.

Iar Culianu, printr-o extrem de plastică recurgere la legea selecției naturale și la cazul "muștei aptere", scrie la rândul său: "Exact așa s-a întâmplat cu spiritul științific modern, cu spiritul experimental, ce renunță la marile postulate pentru a nu clădi decât raționamente inductive (...). Spiritul nostru științific modern s-a născut ca o muscă apteră care, în marile vârtejuri ale istoriei din secolul al XVI-lea, a avut norocul de a trece neobservată și de a nu fi eliminată de neîndurătoarea selecție naturală. Aceasta lovi atât de tare științele Renașterii, încât le răpi orice șansă de redresare"⁴²².

Să ne oprim puțin asupra acestui vârtej istoric în care au fost prinse astrologia, magia albă, magia neagră, alchimia, amestecate de-acum într-un ansamblu declarat *de plano* eretic

⁴²⁰ Prin ce curioasă coincidență, amândoi aveau să sfârșească tragic – I.P. Culianu a fost împușcat în vara lui 1991 (o crimă încă neelucidată), iar J.P. Corsetti, în 1993, se va sinucide (?) tot prin împușcare, fără motive prea bine lămurite? Avea 37 de ani! Despre ipotezele privind moartea lui I.P. Culianu, vezi: Ted Anton, *Eros, magie și asasinarea profesorului Culianu*, București, Nemira, 1997, precum și articolul nostru *Literatură și esoterism* (în *Cotidianul*, suplimentul L.A.&I., 20 mai 1996, p. 4-5; 8, reprodus și în volumul *Renaștere și modernitate*.

⁴²¹ J.P. Corsetti, *op. cit.*, p. 231.

⁴²² I.P. Culianu, *op. cit.*, p. 253.

și nelegiuit, în pofida nenumăratelor eforturi de a le departaja. Pentru a înțelege corect necesitatea de a transforma radical, sub imperiul unui climat de teroare dezlănțuită atât de forțele ecleziastice (și, am văzut că, pe acest teren, Reforma și Contra-reforma se prezintă ca un fenomen unitar), cât și de cele civile, reforma se prezintă ca un fenomen unitar, ar fi poate util să amintim, fie și fugitiv, câteva rezultate mai recente ale cercetărilor dedicate acelei isterii colective care s-a numit "vânătoarea de vrăjitoare" și care, fapt nu lipsit de semnificații, și-a cunoscut apogeul în aceeași perioadă de deteriorare a climatului renescentist și de constituire a fenomenului baroc.

Sfârșitul secolului XVI avea să vadă apariția câtorva lucrări esențiale în răspândirea / represiunea practicilor oculte. (Am insistat în capitolul II asupra ambivalenței acțiunilor Inchiziției care, prin publicarea lucrărilor de înfierare și mai cu seamă prin procesele publice, a condus la o sporire a interesului general pentru acest fenomen). Între ele se cuvin menționate tratatul lui Jean Bodin, *De la demonomanie des sorciers* (1580), *Demonologia* regelui Iacob I al Angliei (a cărui apariție în 1597 nu poate fi neglijată în contextul evoluției ideilor în literatura engleză la Marlowe, la Ben Jonson, la Shakespeare), lucrarea lui Johann Wier, tradusă în franceză în 1567, *Cinq livres de l'imposture et tromperie des diables, des enchantements et sorcelleries* sau bine-cunoscutul tratat al iezuitului Martin del Rio, tradus din latină în 1611 sub titlul *Les Controverses et recherches magiques*; la care trebuie adăugat și mai celebrul *Malleus maleficarum*, care urmează de aproape (1486) bula papei Inocențiu VIII, *Summis desiderates affectibus* (1484), și care joacă rolul unui document semioficial al bisericii; să mai adăugăm, dintre lucrările mai bine-cunoscute, *Tractatus de Haereticis et Sortilegiis*, de Paul Grillandi, publicat în 1535, sau *Déclamation contre l'Erreur execrable des Maleficiers, sorciers [...] à ce que recherche et punition d'iceux soit faicte* (1578).

S-ar putea replica faptul că vrăjitoria nu era un fenomen nou; totuși, în secolele anterioare, apăruseră 13 tratate împotriva ei (între 1320 și 1420), față de 28 în decursul celor 50 de ani ce preced *Malleus maleficarum* (1486), iar fenomenul va căpăta, posterior acestui document, o amploare nebănuită. În secolele anterioare, vrăjitoria era pedepsită în special în urma implicării ei în fapte antisociale (otrăviri, crime etc.); or, în epoca de care ne ocupăm, se crează o ecuație care o identifică, pentru judecător, cu erezia, de unde și virulența cu care apare combătută.

“De-a lungul întregului secol al XVI-lea și în prima jumătate a veacului XVII – precizează Jean Delumeau – procesele și execuțiile de vrăjitori și vrăjitoare s-au înmulțit în cele mai diferite colțuri ale Europei occidentale și centrale, *nebulnia persecuțiilor atingând paroxismul între 1560 și 1630* (s.n.)⁴²³. În spațiul german, de exemplu, în *Constitutiones saxonicae* din 1572, se decreta că orice vrăjitoare trebuia arsă pentru simplul fapt că încheiase un pact cu diavolul, “chiar dacă nu făcuse nici un rău prin arta ei”. Să nu uităm că este spațiul în care apare Faust și că, de altfel, asistăm, după cum precizează J. Delumeau, la o “diabolizare a magiei albe de către cultura conducătoare”⁴²⁴.

La aceeași concluzie va ajunge și J.-P. Corsetti: “confuzia înconjurătoare, care domnește aproape peste tot în Europa, favorizează vânătoarea de vrăjitoare, începută mai mult sau mai puțin timid la sfârșitul secolului XVI. Puterea crescândă a prinților și apăsarea dogmatismului religios se fac tot mai simțite. În aproape toate cazurile de marcă, esoterismul este pus să plătească de gândirea absolutistă, de fanatismul religios sau chiar de raționalism”⁴²⁵.

⁴²³ J. Delumeau, *La peur...*, p. 455.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 487.

⁴²⁵ J.P. Corsetti, *op. cit.*, p. 221-232.

Figura vrăjitoare capătă, în epocă, anumite trăsături specifice, fixate prin artele plastice, a căror importanță este subliniată de Eugenio Battisti, în lucrarea sa *Antirenașterea*: “Pe noi, evident, nu ne interesează asemenea cercetări decât pentru un singur aspect, acela al iconografiei, care, în afară de faptul că ne demonstrează vizual cum s-a născut și s-a alimentat mitul vrăjitoare, arată și care a fost poziția luată de artiști față de această explozie de *furor mitopoietico*. Cu o singură excepție, poate, dar probabil aceasta se datorează în parte distrugerii operelor legate sau suspectate de vrăjitorie și chiar scăzutului nivel economic al păturilor sociale care o practicau, trebuie, din păcate, să recunoaștem că artele s-au situat aproape întotdeauna – chiar în momentele de excepțională independență, fie religioasă, fie tematică și stilistică – de partea persecutorilor, sau cel puțin aproape întotdeauna, că au dat un portret al vrăjitoare neomenesc, respingător și obscen, și aceasta s-a întâmplat nu atât din cauza unei persistențe de tipuri iconografice, cât, mai ales, din cauza unei recurente serii de indicații sau schematizări literare și poetice, la care artiștii s-au arătat tot mai reverențioși”⁴²⁶.

Dacă E. Battisti subliniază cu precădere aspectul popular, de cultură tradițională al vrăjitoriei (“se cuvine să începem chiar de la vrăjitoare, care au fost, în timpul Renașterii și al epocii baroce (s.n.), punctul, poate, cel mai dramatic și chiar spectaculos al înfruntării dintre lumea cultă și lumea populară, dintre religia constituită și instanțele magico-tradiționale”⁴²⁷, idee pe care o vom regăsi amplu susținută și de Jean Delumeau⁴²⁸), el nu uită să inventarieze, cu deosebită relevanță, izvoarele antice

⁴²⁶ Eugenio Battisti, *Antirenașterea*, vol. 1, București, Ed. Meridiane, 1982, p. 190-191.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 190.

⁴²⁸ *Op. cit.*, în special cap. *Au niveau populaire: le magisme* (p. 483-490).

(trimițând la Seneca, Cicero, Plutarh, Aristotel, Virgiliu etc.), repuse în circulație "chiar în timpul Renașterii (...), apte să trezească interesul, fie al «elitelor», fie al maselor, pentru vrăjitorie, făcând-o să fie aproape pe neașteptate la modă"⁴²⁹. De asemeni, regăsim la el ideea conjugării acestei tradiții cu interesul subit al elitelor: "Ne putem întreba pe bună dreptate dacă acest fenomen ar fi avut tot atâta virulență și autoritate fără interesul prinților și curților, ca aceea de la Viena, sau al filosofilor, ca Pico della Mirandola, sau al măștrilor ca Paracelsus, convinși că bătrânele, necromanții și țigani dețin «cunoștințe fundamentale, necunoscute la școală sau disprețuite de ea în mod greșit»"⁴³⁰.

Pentru Jean Delumeau, sporirea interesului pentru Antichitate n-ar fi responsabilă decât de creșterea valului de teamă în rândurile culturii dominante față de fenomenul ocultist, în aspectele lui populare – vrăjitoria, blestemele etc. "O întrebare cu caracter mai larg: oare umanismul n-a contribuit la creșterea credinței elitelor în blestemele și liturgiile vrăjitoarelor? O mai bună cunoaștere a scriitorilor antici și tiparul au făcut ca Horațiu, Ovidiu, Petroniu, Apuleius să devină lectură curentă. Or, ele conțin numeroase descrieri de vrăjitoare, de vrăji, de ritualuri magice și de evocări ale lumii pe dos a Bacanalelor. Aceste opere antice, devenite disponibile pentru cărturari și deseori citite prin grila creștină a epocii, vor fi făcut în mod normal să crească teama și credibilitatea lumii demoniace la nivelul culturii conducătoare"⁴³¹. Decât că, după cum am văzut, integrarea elitei umaniste în cadrul acestei culturi este un fenomen extrem de discutabil. Persecuțiile la care au fost supuși adeseori esoteriștii și kabbaliștii creștini – adică tocmai cei care realizau o sinteză originală, într-un anume sens, între magia

⁴²⁹ E. Battisti, *op. cit.*, p. 319.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 113.

⁴³¹ J. Delumeau, *op. cit.*, p. 490.

antică, vrăjitoria populară și sferile înalte ale gândirii moderne – s-au accentuat permanent de-a lungul Renașterii.

Să fie aceasta cauza pentru care Spania, unde epoca Secolului de Aur este marcată de o puternică cenzură a relației transcendente, exercitată de biserica romano-catolică (în scopul asigurării unei unități de gândire, cu atât mai fragile cu cât Spania era pământul ales în care se desfășuraseră cu strălucirea bine știută nu mai puțin de trei mari religii monoteiste, vreme de secole, și unde își avusese centrul Kabbala primitivă iudaică, a cărei influență se făcuse simțită asupra lui Pico della Mirandola⁴³²), și unde nu s-a dezvoltat o ramură a esoterismului renescentist marcantă, va face o figură mai curând moderată în tabloul european al vânătorii de vrăjitoare? După expulzarea evreilor și a maurilor la sfârșitul secolului al XV-lea (1492), permanenta supraveghere la care erau supuși prin intermediul Sfintei Inchiziții creștinii noi, adică proaspeții convertiți, bănuți de cripto-iudaism sau cripto-mahomedanism, dar și cei ce păreau a le împărtăși credințele, va fi făcut imposibilă o continuare a liniei de gândire strălucit reprezentată în Evul Mediu de kabbaliștii evrei spanioli, precum Moise de Leon sau de gânditorii mauri ai Al-Andalusului. Această direcție va fi radical interzisă în secolele următoare, cu toate posibilele ei direcții colaterale – între care și esoterismul creștin, ca unul ce, în oricare alte arii de cultură europene, apărea marcat de influențe iudaice și orientale. Oricum, "de la H. C. Lea à Gustav Henningsen, toți istoricii de bună credință și-au adus omagiul Sfântului-Oficiu, care, după părerea primului, deși de regulă puțin înclinat spre indulgență, ferește totuși Spania de vântul

⁴³² Vezi Frances A. Yates, *La Lumière des Rose-Croix. L'Illuminisme rosicrucien...*, p.259, care precizează rolul în cultura Europei Centrale și Occidentale a stabilirii, după această dată, a unei puternice comunități evreiești la Praga și a importanței ei în vremea lui Rudolf al II-lea.

de nebunie ucigașă care se dezlănțuie peste tot restul Europei – catolică sau protestantă – teribila vânătoare de vrăjitoare, atât de dezonorantă în ochii posterității⁴³³.

Până și lexicul documentelor Inchiziției spaniole referitoare la procesele de vrăjitorie este revelator, printr-o minimalizare remarcabilă chiar la nivelul termenilor utilizați. Acuzații sunt considerați în genere escroci (*embustero*, *tesorero*, *fingidor*), obsceni, eretici, ghicitori (*adivino*), superstițioși (*supersticioso*, *iluso*). Michèle Escamilla-Colin se oprește îndelung asupra acestui aspect inedit: "Această bogăție insolită [de termeni] pe ansamblul documentului ne dă o idee destul de precisă despre ceea ce se înțelegea prin «vrăjitorie» sub soarele Spaniei, mai puțin favorabil, fără îndoială, decât brumele nordice, vrăjilor de orice soi. Ceea ce ne izbește din start este importanța a doi termeni: *embustero* (cu varianta sa *hipócrita*) și *supersticioso*, precum și **absența aproape totală a termenilor precum *hechicero* [vrăjitor]** (s.n.). Termenul de *sortilego* [care face vrăji] este întotdeauna temperat de adjectivul *supersticioso*⁴³⁴.

În schimb, vor fi prezente în literatura spaniolă marile tipuri literare în care se va concentra și sublima tradiția esoterică renescentistă, asemenea, de altminteri, celorlaltor arii culturale occidentale (e drept, în forme particulare, explicabile în lumina celor arătate mai sus). Această atitudine aproape indulgentă (concretizată, de altfel, în numărul scăzut de pedepse grave date pentru acuzația de vrăjitorie în Spania – pedeapsa cea mai frecventă era izgonirea din localitate: 88% din cazurile de vrăjitori-bărbați și 90,5% din femei, asociată eventual cu biciuirea în public sau cu amendă) este cu atât mai excepțională cu cât, după estimările lui Pierre Chaunu, "din 1570 până în

⁴³³ Michèle Escamilla-Colin, *Crimes et chatiments dans l'Espagne Inquisitoriale*, vol. II, Paris, Berg International, 1992, p.63.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 68-69.

1630, între 30.000 și 50.000 de ruguri au luminat Europa. Numărul ereticilor arși de-o parte sau de alta a acestui interval este infim, în comparație cu acest holocaust al sârmanilor răătăciți pe calea fatală a pactului cu Diavolul⁴³⁵.

2. FAUST ÎNAINTE DE FAUST

Să notăm aici o definiție autorizată dată vrăjitorului de către Jean Boudin, autorul *Demonomaniei Vrăjitorilor*, pomenită mai devreme: "Sorcier est celui qui, par moyens diaboliques, sciemment s'efforce de parvenir à quelque chose"⁴³⁶! Supus pedepselor celor mai variate, adeseori riscându-și viața, magul va tinde să se retragă din domeniile vieții publice în cel al "culturii subterane". Dar figura lui – și, odată cu ea, o sumă de trăsături definitorii și de idei, mai mult sau mai puțin deformate –, se vor regăsi în imaginarul colectiv al vremii, unde vor germina în forme literare și artistice. "Curențele esoterice ale Renașterii – constată J.P. Corsetti – se vor perpetua totuși, uneori sub pecetea tainei, sau se vor învălui în legendă (...). Nu este deci o întâmplare că exact în această epocă se nasc miturile subversive ale lui Faust și Don Juan"⁴³⁷. Căci recursul la magie, după opinia specialiștilor, trebuie în primul rând văzut "ca o exaltare a voinței și a personalității umane, ca o beție a orgoliului uman, neîmpăcat să se supună legilor naturii"⁴³⁸.

De aici și problema pactului cu diavolul, modalitate privilegiată în constituirea mitului faustic de a accede la esențe

⁴³⁵ Pierre Chaunu, *La civilisation de l'Europe classique*, Paris, Arthaud, 1966, p. 485-486.

⁴³⁶ Vrăjitor este cel care, prin mijloace diabolice, cu bună știință încearcă să ajungă la ceva (fr.). Apud Georges Gusdorf, *La révolution galiléenne*, vol. I, Paris, Payot, 1969, p. 175, cap. *La fin des sorcières*.

⁴³⁷ J.P. Corsetti, *op. cit.*, p. 230; 232.

⁴³⁸ J. Maxwell, *Magia*, București, Ed. Univers Enciclopedic, 1995, p. 21.

– sau, măcar, la tinerețe, frumusețe, succes⁴³⁹. Nu avem nici măcar o reprezentare autorizată a actului semnat de Faust cu Mefistofel; în schimb, Biblioteca Națională din Paris conservă și astăzi "Contractul" încheiat în 1631 între diavol și Urbain Grandier, eroul nefericitului proces al posedatelor din Loudun. Abia 100 de ani mai târziu, exact în 1737, pedeapsa capitală pentru delictul de vrăjitorie va fi, de altfel, suprimată în Franța.

Mitul lui Faust s-a constituit pe trei mari nivele. În primul rând se află figurile pre-faustice – Simon Magul, Sf. Ciprian, călugărul Théophile. Există apoi datele privitoare la existența reală (având obiect de predilecție al fanteziei populare) a unui "doctor Faustus" în spațiul german, la începutul veacului al XVI-lea (cărui i se vor atribui și lucrări, în secolul următor). În sfârșit, în câmpul literaturii, cu începere din secolul XVI, întâlnisem o sumă de lucrări care îl au ca personaj principal în mod explicit, sau implicit, sub alt nume; de asemeni, în jurul acestor creații va prolifera o întreagă literatură a epocii, care dezbate problema apelului la forțele supranaturale în scopul sporirii cunoștințelor, sau al predeterminării destinului și succesului, despre care putem de asemeni considera că ar gravita în jurul aceleiași teme.

În cultura română, un frumos și amplu studiu asupra lui Faust este datorat lui Tudor Vianu⁴⁴⁰, a cărui erudiție se desfășoară într-o analiză a mitului și a originilor lui culturale. Nedorind să ne limităm a relua demonstrația sa, ne vom mărgini să punctăm aici, pe de o parte, elemente absente, dar care ni s-au părut relevante sau, dimpotrivă, să subliniem acele concluzii care, pornind de la cu totul alte premise teoretice, le întâlnesc pe cele pe care încercăm să le conturăm aici.

⁴³⁹ Vezi și Julien Tondriau, *op. cit.*, p. 73-75.

⁴⁴⁰ Faust, în *Studii de literatură universală și comparată*, București, Ed. Academiei, 1963, p. 249-265.

Asupra lui Simon Magul, fondatorul "celui mai interesant grup de erezii gnostice"⁴⁴¹, ar fi multe de relevat, în afara actelor sale de bravadă transmise de *Faptele Apostolilor* și de *Clementine*, în care se accentuează caracterul său nelegiuit (încearcă să-i corupă cu bani pe apostoli, apoi se raliază grupării Paulienilor, adepții Sf. Pavel, împotriva Petrianiilor, adepții Sf. Petru) și recursul la puterile magice (legenda conform căreia, în fața lui Nero, încearcă să practice levitația, dar se prăbușește la un cuvânt al Sf. Apostol Petru). În ciclul de legende gnostice *Recognitiones* apare motivul unirii sale cu Elena, regina Spartei, și al apariției unui copil din această legătură, motiv ce va fi preluat de cărțile populare germane despre Faust și transmis până la Goethe. După Alexandrian, Simon Magicianul s-a născut la Ghitte, în Alexandria; contemporan cu Christos, a fost numit de Ireneu "tatăl tuturor ereticilor" (*Simone patre omnium hereticorum*); în *Omiliile* atribuite papei Clement I apar confesiunile unui așa-zis prieten din copilărie, Aquila, care îi rezumă astfel puterile magice: "Face ca statuile să meargă; se tăvălește în foc fără să se ardă; uneori chiar zboară; preface pietrele în pâini; se preschimbă în șarpe, în capră; se arată cu două chipuri; se transformă în aur; deschide fără cheie ușile încuiate; îndoiaie fierul; face să apară fantomele cele mai diferite (s.n., întrucât această trăsătură de «creator de imagini» se va regăsi în diferite înfățișări literare ale tipului magicianului, utilizată mai cu seamă pentru potențialul ei scenic); la ordinul lui, mobilele dintr-o casă se prezintă de la sine pentru a-l servi, fără să poți vedea cine le pune în mișcare"⁴⁴². Doctrina lui ne este transmisă de lucrarea intitulată *Megale Apophasis*, Marea Revelație, care declară drept rădăcină a tuturor lucrurilor "focul divin generator a șase principii": Spirit și Gândire, Voce și

⁴⁴¹ J. Maxwell, *op. cit.*, p. 121. Vezi și: Ioan Petru Culianu, *Gnozele dualiste ale Occidentului*, București, Ed. Nemira, 1995.

⁴⁴² Alexandrian, *op. cit.*, p. 38.

Nume, Rațiune și Reflecție. Un rol esențial în Creație îl joacă Marea Gândire, Ennoia, care devine Mamă universală, printr-o unire zămislitoare cu îngerii. Aceștia făuresc lumea, se îndrăgostesc de ea și o rețin pe pământ, împiedicând-o să urce înapoi în ceruri. Reîncarnându-se de-a lungul veacurilor în trupuri de femeie, Ennoia este descoperită de Simon într-o prostituată din Tyr (așa cum, peste veacuri, Guillaume Postel o va recunoaște în maica Joanna) și o anunță ca "Prima Gândire a lui Dumnezeu" și reîntrupare a Elenei din Troia (de unde, probabil, și episodul narat în *Recognitiones*). Ceea ce constituie marea îndrăzneală a gnozei simoniene este ideea fără precedent de a pune la baza creației, ca Mare Gândire dumnezeiască, un principiu feminin, și încă și o femeie în exercițiul sexualității ei, diferită, să zicem, atât de feciorelnica Atena, zeița înțelepciunii, cât și de cortegiul feminin creștin care, după modelul marianic, sunt reprezentate *neprihănite*. Mitul faustic va reține această dublă condiționare a magului – atracție simultană spre forțele supranaturale și spre principiul feminin, văzută nu ca esență incoruptibilă, ci ca o concretizare a sexualității – în dubla ei funcționalitate, de izvor de plăceri și de reproducere.

Plină de contradicții nu lipsite de interes este și istoria sfântului Ciprian, constituită din simbioza a două trunchiuri diferite de legende. Prima, cu surse în predicile lui Grigorie din Nazians și în *Acta Sanctorum*, grupează două narațiuni distincte – *Confessio seu penitentia Cypriani* și *Conversio Sanctae Justinae Virgini et Sancti Ciprio Episo*, pe de o parte, și martiriul celor doi sfinți (în timpul împăratului Decius), în *Faptele Sfinților*. În sfârșit, *Legenda Aurea* de Simeon Metaphrastes narează în felul său povestea celor doi martiri creștini. În realitate, Ciprian din Antiohia, mag al primelor secole creștine, despre care tradiția ne spune că fusese inițiat în misterele zeilor greci, devenise cetățean atenian și călătorise la Memfis, în Caldeea și mai apoi în Antiohia, unde devenise

faimos prin practicarea magiei, este pur și simplu "confundat" cu Sf. Părinte Caecilius Ciprianus, episcop al Cartaginei⁴⁴³. În fond, din suprapunerea acestor două figuri, mitologia creștină compune o istorie moralizatoare, aceea a convertirii unui păgân ajuns pe culmile cunoașterii în afara Revelației, care se leapădă de "vanitățile" ei, creștinându-se. Un rol remarcabil în această conversiune îl joacă – din nou! – figura feminină centrală (aici, fecioara Justina), care, prin rezistența ei datorată credinței în Christos, nu numai că se opune cu succes forțelor demonice, dar le smulge și sufletul lui Ciprian.

Merită reproduse câteva afirmații din *Confessio*: chiar dacă este, evident, un fals, nu sunt mai puțin sugestive pentru definirea personajului: "Aceasta este căința lui Ciprian Magul, care a devenit creștin (...). Mai înainte de a fi împlinit vârsta de șapte ani, mă consacram deja misterelor lui Mithra (...). M-am inițiat în tainele Imaginii (...). *Nimic nu mi-a rămas ascuns din tot ce există pe pământ și în aer, în mare și în lumea subpământeană*"⁴⁴⁴ (s.n.). Fragmentul ne permite să relevăm obsesia cunoașterii totale, idee pe care o vom regăsi în toate variantele literare ale mitului faustic. Astfel, în continuarea la cartea populară germană despre Dr. Faust, apărută în 1593 și atribuită lui Christoph Wagner (și care va constitui "materialul brut al poemului lui Goethe"⁴⁴⁵), se pune accentul pe "pasiunea cunoașterii, foarte puternică în sufletul lui Faust": "a dobândit aripi de vultur și a vrut să cerceteze toate temeiurile aerului și ale pământului"⁴⁴⁶.

De asemeni, la Marlowe, Faust îi cere lui Mefistofel, care-i întinde o carte: "Îți mulțumesc, Mefisto; dar aș ține să

⁴⁴³ Vezi Angel Valbuena Briones, în: Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1959, studiul asupra dramei *El mágico prodigioso*, p. 801.

⁴⁴⁴ Apud Alexandrian, *op. cit.*, p. 38.

⁴⁴⁵ T. Vianu, *Faust*, p. 253.

⁴⁴⁶ *Ibid.*

am o carte cu tot felul de vrăji și incantații, ca să chem duhurile ori de câte ori am poftă (...). Apoi vreau o carte care să cuprindă toate semnele și planetele cerului, ca să le cunosc mișcările și așezarea (...). Mai vreau o carte, și cu asta am isprăvit – în care să găsesc toate plantele, ierburile și pomii de pe pământ”⁴⁴⁷. Greșim însă oare amintindu-ne de acest deziderat al științei universale ca fiind unul din elementele constitutive ale Renașterii, în toată splendoarei ei? Rabelais, ale cărui cărți aparent bufone despre Gargantua și Pantagruel ascund mai multe sensuri decât se lasă întrezărite la o primă lectură, nu va relua aproape cuvânt de cuvânt ultima afirmație din acest citat din confesiunea Sf. Ciprian, în faimoasa scrisoare a lui Gargantua (*Pantagruel*, cap. VII), “l’hymne le plus vibrant au renouveau de la culture”⁴⁴⁸, “manifeste d’une Renaissance s’envirant des splendeurs qu’elle apporte”⁴⁴⁹? Cercetările cele mai recente interpretează râsul rabelaisian adesea ca pe o precauție împotriva acuzațiilor de erezie⁴⁵⁰, de altfel...

Un alt precursor al lui Faust, medieval de această dată, al cărui nume este invocat adesea de comparatiști, este călugărul Teofil. El ar fi trăit în secolul al VI-lea, în Cilicia, unde ar fi semnat un pact cu diavolul, pentru a se răzbuna pe cei ce-l lipsiseră de postul ocupat în mănăstire (era econom!), dar se căiește la vreme pentru a reuși anularea contractului. O splendidă miniatură din secolul al XIII-lea, ilustrând *Psaltirea* de la Ingeburge, din Danemarca, ni-l prezintă întinzând mâinile amândouă Necuratului, care i le strânge cu o mână, cu cealaltă fluturând pactul (scris în latinește), prin care Teofil declară:

⁴⁴⁷ În traducerea lui Leon Levițchi, în: Christopher Marlowe, *Tragica istorie a Doctorului Faust*, București, Univers, 1988.

⁴⁴⁸ Madelaine Lazard, *Rabelais, l’humaniste*, Paris, Hachette, 1993, p. 163.

⁴⁴⁹ Lucien Febvre, apud M. Lazard, *ibid.*

⁴⁵⁰ *Ibid.*

“Ego sum homo tuus”. O mantie roșie, zvârlită la pământ între cei doi, oferă o pată de culoare ce sugerează discret, posibilitatea focului etern – Infernul. Dar faima literară a călugărului este datorată remarcabilului poet medieval Rutbeuf, în secolul al XIII-lea, care, în *Miracle de Théophile*, prefigurează anumite motive faustice. În afară de pact, motivat, de altfel, de răzbunare și nu de setea de cunoaștere, distincție esențială, apare conturată și figura feminină, salvatoare – aici, însăși Fecioara Maria, a cărei intervenție directă este hotărâtoare.

Această prezență permite reconstituirea unei interesante familii de personaje feminine, al căror rol este de a combate forțele răului și de a se opune damnațiunii personajului central – de la Margareta lui Goethe la Justina lui Calderón, până la frumoasa fată din popor care îi rezistă lui Faust, din versiunea Pfitzer, apărută la 1674, și din care se va fi inspirat Goethe pentru prima parte (se știe că împrumutase la Weimar această carte de la bibliotecă, pentru luni de zile). A include, la un capăt al seriei, figura Fecioarei, iar la calălalt, pe cea a Elenei (ale cărei sensuri mistice în gnoza simoniană le-am prezentat mai sus) poate constitui un interesant punct de plecare în interpretarea acestui personaj în diferitele sale variante. Cu atât mai interesantă se poate releva această paralelă între cele două prototipuri feminine fundamentale (fecioara pură și întruparea însăși a feminității glorioase), cu cât Elena este practic prezentă, în diferite ipostaze, într-o sumă de variante, ca un ideal de frumusețe și dumnezeiască plăcere. În prima din cărțile populare, cea apărută în 1587, Elena este invocată prin vrăjile lui Faust la un banchet studentesc, la dorința unui tânăr (tot astfel Trithemius, la curtea împăratului Maximilian, se spune că o făcuse să apară pe soția acestuia, decedată la acea dată, Marie de Bourgogne); la fel, Faust al lui Marlowe, în scena a 13-a, o cheamă pe aceeași Elena să-și facă apariția; aici, însă, episodul copilului rezultat din această însoțire, nu mai este

prezent; rămâne doar "farmecul nespus" al prezenței ei: "Îmi dai cu sărutarea ta eternitatea", exclamă eroul. Problema "aparitiilor" datorate magiei este un element scenic central, care poate apărea conjugat sau, dimpotrivă, disjunct de cel al prezenței mitice Elena.

Oricum, el este parte integrantă a altui aspect esențial în definirea eroului faustic: legăturile sale cu magia și, în cadrul lor, pactul cu Diavolul. *Faust*, scrie Tudor Vianu, "era drama unui învățat din epoca Reformei lui Luther, căruia știința vremii nemaifiindu-i îndestulătoare, încearcă practicile zadarnice ale magiei și încheie, în cele din urmă, un pact cu spiritul răului, cu Mefisto, legându-se cu prețul sufletului său pentru a obține fericirea cu voluptate, știință și putere"⁴⁵¹. Prin aceasta, Faust se lasă însă definit mai curând ca un practicant al goeției (al cărei nume provine de la grecescul *goē*, urlet, din pricina strigătelor care însoțeau în vechime invocațiile prin care se încerca forțarea locuitorilor lumii invizibile de a răspunde la apelul unui muritor). Ori goeția a fost o activitate de magicieni și nu de vrăjitori, așa cum o remarcase și Jacques d'Autun⁴⁵². "Magicienii pretind a avea o profesie cu mult mai nobilă decât cea a vrăjitorilor, deoarece ei se laudă că au o putere absolută asupra demonilor și că le comandă ca niște stăpâni servitorilor lor"⁴⁵³.

De altfel, trebuie să reamintim faptul că, în epocă, se considera o erezie a susține că Diavolul *nu* avea nici o putere. Când, în 1694, pastorul olandez Balthasar Bekker a publicat la Amsterdam *Lumea fermecată*, în care susținea caracterul alegoric al reprezentărilor despre Diavol, el a devenit obiectul

⁴⁵¹ T. Vianu, *op. cit.*, p. 249.

⁴⁵² Autor al unei lucrări intitulată *L'incrédulité savante et la crédulité ignorante au sujet des magiciens et des sorciers*, Lyon, Jean Molin, 1671.

⁴⁵³ Apud Alexandrian, *op. cit.*, p. 308.

persecuției generale și, în primul rând, religioase. "Credința în goeție – arată Alexandrian – n-a fost deci credința unui număr mic de extravaganti, ci, dimpotrivă, o credință generală, impusă juridic, iar cei care o practicau îndrăzneau să facă niște lucruri pe care magistrații înșiși îi învățaseră să le considere drept eficace (...). Goeția a intrat atât de mult în obiceiuri încât Henric al III-lea a practicat-o și el împreună cu favoriții, până când a și fost bănuț de a-și fi luat ca servitor un demon numit Terragon"⁴⁵⁴. În paranteză fie spus, în lucrarea sa *De Prestigiis* din 1568, Jean Wier ne asigură de existența a nu mai puțin de 7.405.926 diavoli, împărțiți în 1111 legiuni și aflați sub comanda a 72 de prinți infernali⁴⁵⁵! Posibilitatea prezenței reale printre ei a acestor monștri era un *dat* al universului mental al oamenilor acelei vremi. "Când Widman a publicat, în 1587, la Frankfurt, povestea lui Faust, iar istoriograful lui Henric al IV-lea, Palma Cayet, a tradus-o în 1598, episoadele au fost considerate ca adevărate"⁴⁵⁶. De altfel, ritualul de invocare descris în carte este conform practicilor omologate din lucrările de strictă specialitate...

Să vedem ce informații ne rezervă tradiția despre Dr. Faust, ca persoană reală. El apare menționat într-o scrisoare a lui Trithemius, cunoscutul autor al *Steganographiei*, din 20 august 1507, și trimisă matematicianului Virdung. Aici, Faust este prezentat ca un fost profesor al școlii din Kreutznach, care, în călătoriile sale, se autointitula "prinț al necromancienilor" și se declara în stare să producă miracole. Totuși, aflându-se amândoi la un moment dat într-o pensiune din Gelnhausen (Hesse), Faust fugise din fața reputatului învățat și ocultist benedictin, fără să îndrăznească să-l înfrunte⁴⁵⁷. În 1546,

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 309; p. 312.

⁴⁵⁵ Cf. J. Tondriau, *op. cit.*, p. 75.

⁴⁵⁶ Alexandrian, *op. cit.*, p. 312.

⁴⁵⁷ Alexandrian, *ibid.*, p. 138; T. Vianu, *op. cit.*, p. 253.

An...
folos...
statul
vorbil!
(2011.10.1)

numele lui Faust reappare în corespondența dintre eruditul Joachim Camerarius și consilierul Daniel Stüber din Würzburg. Câțiva ani mai devreme, Philipp von Hutten declara fratelui său, într-o scrisoare, a-l fi consultat cu privire la expediția pe care urma să o facă în Venezuela, mai mult, că prezicerile lui Faust se adevăraseră⁴⁵⁸.

Născut probabil prin 1480, în satul Knittlingen, și mort înainte de 1550, lucrările de specialitate îl includ, în general, printre șarlatanii-magicieni (*scholastici vagantes*). Folosea și o variantă latinizată a numelui său, Georg Sabellicus. După Melancthon (al cărui adevărat nume era Philip Schwarzerd), unul dintre marii umaniști ai epocii, prieten cu Cornelius Agrippa von Nettesheim (maestrul acestuia din urmă fusese chiar Johann von Heidenberg, zis Trithemius), Faust era întotdeauna însoțit de diavol sub forma unui câine cu păr lung și ochi roșii⁴⁵⁹. Acest fapt ne amintește însă de relatările lui Paul Jove despre Cornelius Agrippa însuși, care, în timpul șederii sale în Franța, era însoțit "de un imens câine roșu, căruia îi spunea în franceză *Monsieur* și care era cu siguranță Diavolul"⁴⁶⁰. Acest detaliu vine să confirme imaginea-șablon care se constituie deja în epocă (Agrippa lăsase în urmă o faimă de "prinț al magicienilor", datorată în bună măsură amplului său tratat despre magie, *De occulta Philosophie libri tres*, apărută într-o primă formă în 1510⁴⁶¹, apoi în variantă definitivă în 1531, la Bonn) și în care faptele reale erau reinterpretate, răstălmăcite chiar, în conformitate cu modelul mental pre-existent: căci Agrippa avea, în același timp, și o cățe, pe care o chema... *Mademoiselle*, lucru pe care Paul Jove "uită" să-l adauge!

⁴⁵⁸ T. Vianu, *ibid.*

⁴⁵⁹ P.A. Riffard, *op. cit.*, p. 681.

⁴⁶⁰ Apud Alexandrian, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁶¹ Această lucrare avea să-l inspire pe Dürer, în compunerea celebrei sale *Melancolii I*. Vezi J.P. Corsetti, *op. cit.*, p. 220-221.

Câteva lucrări de magie apar atribuite Dr. Johann Faust de către "autoritățile" în domeniu, fără o respectare prea riguroasă, de altfel, a corelării cronologice. Astfel este *Hollenzwang* (Stăpânirea Iadului), despre care aflăm că ar fi fost tipărită în timpul pontificatului lui Alexandru al VI-lea (1492-1593). Or este îndeobște admis că Faust nu și-ar fi început cariera ocultă înainte de 1525⁴⁶²; un exemplar, nedat, găsit în secolul XIX, era împodobit, pe pagina de titlu, cu un fantezist portret al celebrului "*Magus Maximus* din Kundlingen or Knittlingen"⁴⁶³. O altă carte de magie neagră, atribuită lui Faust prin tradiție, este tipărită la Passau, cu data de 1407, când tiparul nu fusese încă inventat, și cu vreo 100 de ani înainte de nașterea autorului; ea "conține un cerc foarte curios, în care crucea apare ca parte dintr-o foarte ireligioasă emblemă, compusă probabil astfel ca să-l decepționeze pe diavol", după cum comentează, nu fără maliție, Kurt Seligmann⁴⁶⁴! În sfârșit, un alt tratat de magie neagră, apărut la Amsterdam, în 1692 (intitulat *Marele și Puternicul Spirit al Mării*), ne explică, în numele lui Faust, modul său de a trata cu demonul Beelzebub (sic!), care i-a trimis un spirit drept servitor, pe Mephistopheles, fapt în perfectă concordanță cu toate sursele literare; tratatul descrie figurile magice (cerc, triunghi) și invocațiile care duc la stăpânirea diavolilor de către magician, în care se amestecă formulele pioase și cele sacrilege.

3. MAGICIANUL ȘI CARTEA

Să revenim la eroul literar. "Imaginea savantului doctor – remarcă Didier Souiller – s-a impus brusc la sfârșitul secolului

⁴⁶² Kurt Seligmann, *Magic, Supernaturalism and Religion*, New York, Pantheon Books, 1973, p. 201.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 202.

⁴⁶⁴ *Ibid.*

XVI și a cunoscut un succes imediat, care ne arată că trezea o simpatie, sau măcar o fascinație, generală⁴⁶⁵. "Expresia perfectă a Reformei – scrie, la rândul său, I.P. Culianu – este legenda lui Faust, în care se acumulează toate cele trăsături ideologice despre care am produs deja câteva mărturii: cenzura imaginarului, culpabilitatea intrinsecă a naturii și a principalului ei instrument – femeia și, în sfârșit, masculinizarea acesteia"⁴⁶⁶.

Primele variante sunt cele două cărți populare, așa-numitul *Volksbuch*, tipărit de Johann Spiess la Frankfurt în 1587, "al cărui compilator ar putea fi un anume Andreas Frei, director al colegiului clasic din Speyer, *Historia von D. Johann Fausten...*", și o altă lucrare anonimă, fără an, numită în mod curent *Faustbuch* (spre a o distinge de prima⁴⁶⁷). I.P. Culianu susține că numele însuși ar trebui pus în legătură mai puțin cu ciudatul personaj descris mai înainte, cât cu Simon Magul, care ar fi fost supranumit în unele surse *Faustus*⁴⁶⁸; mai probabil însă asistăm la conjugarea mai multor tradiții culte. În spațiul german, *Volksbuch* a cunoscut o continuare, apărută în 1594, pe care am amintit-o; dar, în epocă, marele succes al acestei "cărți populare" a venit în urma traducerii și adaptărilor cunoscute în străinătate.

În Anglia, încă din 1588 apare o *Baladă asupra vieții și morții doctorului Faust, marele vrăjitor*, care precede cu puțin o traducere-adaptare în engleză, apărută la Frankfurt în 1592, sursă probabilă a tragediei lui Christopher Marlowe, *Tragical history of life and death of doctor Faustus*, în ciuda unor probleme legate de datarea acesteia (unii istorici avansează ca an al creației sale 1588, însă prima reprezentare are loc în 1594, fiind publicată abia în 1604, după moartea autorului). În aceeași perioadă, în Anglia, Robert Greene asocia și el numele lui Faust

⁴⁶⁵ D. Souiller, *op. cit.*, p. 75.

⁴⁶⁶ I.P. Culianu, *Eros și magie în Renaștere*, p. 294.

⁴⁶⁷ *Ibid.*

⁴⁶⁸ Vezi I.P. Culianu, nota 21, p. 423.

și cel al lui Roger Bacon într-o piesă satirică, *Friar Bacon and Friar Bungay*. De altfel, după o perioadă de relativ liberalism, spațiul cultural englez intra și el, la finele veacului, în concertul general ostil ocultismului, care se dezlănțuise pe continent și care urmărea în fond lichidarea culturii păgâne a Renașterii⁴⁶⁹.

Piesa lui Marlowe, departe de a fi rodul unei simple atracții pentru un subiect bizar, se încadrează într-o temă mai generală, care a generat în Anglia un adevărat "război al cărților"⁴⁷⁰. În prefața la traducerile sale din Marlowe, Leon Levițchi schițează în linii mari atât motivul cât și evoluția acestei ample dezbateri, a cărei miză apare cu claritate a fi esoterismul, ca vârf al aisbergului reprezentat de cultura renescentistă, o *cultură a cărții* prin excelență, a setei absolute de cunoaștere. Frontul anti-ocultist englez se inspiră în poziția sa direct din varianta germană a legendei. Aici (mai exact, în varianta lui Christoph Wagner din 1593) Faust declara: "Mi-am propus să cercetez elementele și deoarece, după darurile care mi-au fost hărăzite de sus, n-am găsit în mintea mea îndemânarea trebuincioasă și nici n-am putut-o învăța de la oameni, am ales și m-am dat în puterea spiritului infernal, pentru ca acesta să-mi vestească și să mă instruiască în știința dorită", atitudine sancționată de autor: "Această lepădare de credință nu este altceva decât trufie, deznădejde și blestem (...). Deci cine vrea să se înalțe prea sus, acela se prăbușește adânc"⁴⁷¹. Nu altfel de dorințe îl străfulgeră pe Faust al lui Marlowe, în scena I:

Atât ne-nvață logica – dispute?

Minuni mai mari nu are la-ndemână?

N-o mai citi: e-o țintă ce-ai atins,

⁴⁶⁹ Vezi F.A. Yates, *op. cit.*, p. 43.

⁴⁷⁰ Leon Levițchi, *Prefață*, în: Christopher Marlowe, *op. cit.* Tema este reluată și analizată pe larg în studiul cu același titlu din: *Studies in Eighteenth-Century and Romantic Literature* (coord. Ioan Aurel Preda), București, Editura Universității, 1994.

⁴⁷¹ Apud T. Vianu, *op. cit.*, p. 255.

năzuind spre "o carte mai măreață pentru Faust".

Tot despre cărți vorbesc, la rândul lor, îngerii: cel bun, îndemnându-l să renunțe la vanitatea cunoașterii pământenă ("Aruncă, Faust, blestemata carte"), cale posibilă spre damnare, și îngerul cel rău, îndemnându-l pe drumul deschis de titanii Renașterii: Învață, Faust, arta ce cuprinde:

A firii nesecatei bogății,

Fii pe pământ ca Jupiter în ceruri

Peste stihii poruncitor stăpân.

Nu întâmplător, Marlowe îi îndreaptă năzuințele personalului său spre una din cele mai promițătoare direcții ale veacului XVI – magia – și spre acea figură strălucită care a fost Agrippa din Nettesheim, pe care am văzut-o atât de legată de geneza mitului în Germania:

Faust: Magia, dragii mei, m-a cucerit,

(...) voi-fi-nțelept

Precum Agrippa, ale cărei umbre

I-au așternut Europa la picioare.

Reluarea cu mai puțin înalte preocupări și mai mult din considerente practice, vizând succesul imediat, în clasa de jos, a practicilor magice, ca imitație și degradare a esoterismului celor învățați, este înfățișată de Marlowe în figura lui Robin hangiul, care declară ritos: "Strașnic: am furat o carte de magie a doctorului Faust: mă gândesc să caut într-înșă niște cercuri care să-mi prindă bine"... în cucerirea "tuturor fetelor din parohia noastră"! (Scena 8).

Cartea este deci văzută ca mijloc privilegiat al damnării. În scena finală, Faust exclamă: "Sunt gata să-mi ard cărțile", iar Corul trage învățămintele cuvenite:

Tăiat e ramul ce putea să crească

Și să dea rod; cununa lui Apolo,

Ce-altădată l-a încins pe cărturar,

L-a prefăcut în scrum. Plecat e Faust,

Priviți la prăbușirea lui grozavă,

Temei pentru-nțelepți de minunare

În fața tainelor oprite, care

Îndeamnă dârzul cuget să-ndrăznească

Și să înfrunte pronia cerească!

Pentru că, în fond, tocmai aceasta era problema: are omul dreptul să cunoască "tainele oprite" și să intervină activ în linia destinului? Marlowe, ostil aici ocultismului (deși cunoașterea remarcabilă a problematicii în cauză lasă să se înțeleagă cel puțin un interes deloc neglijabil), dă răspunsul cunoscut, prin care se opune în mod vădit liniei neoplatoniste care se manifestase în literatura elisabetană, ilustrat în mod magistral, între alții, de Edmund Spencer, prin poemul neterminat *The Faerie Queene* (compus probabil între 1590 și 1596), imn și omagiu adus reginei. Frances Yates îl comentează astfel: "*Regina Zânelor* este un mare poem magic al Renașterii, pătruns de cea mai albă dintre magiile albe, kabbalistic-creștin și neoplatonician, bântuit de Merlin (nume folosit uneori de Dee), bunul mag (...). Din punctul de vedere al filosofiei oculte în epoca elisabetană, s-ar părea că lumea lui John Dee, cercul lui Sidney, al lui Spencer, al lui Raleigh și al *Reginei Zânelor* va fi fost o lume diametral opusă celei a *Doctorului Faust* de Marlowe. Sau, mai precis, *Faust* pare a fi o încercare de a scufunda Kabbala creștină elisabetană într-o vânătoare de vrăjitoare"⁴⁷².

Acestei poziții ostile esoterismului renescentist i se vor opune, într-un fertil dialog al creațiilor dramatice, în teatrul englez, însuși Shakespeare și, într-un anume sens, neașteptat dar evident, Claderón de la Barca, în tabăra Contra-Reformei. Despre William Shakespeare, nu putem să nu recunoaștem, alături de J.-P. Corsetti, că "totul, sau aproape totul, s-a zis deja (...). Că se va fi preocupat de filosofie ocultă, precum o demonstrează personajul lui Prospero din *Furtuna* (jucată în

⁴⁷² Apud J.P. Corsetti, *op. cit.*, p. 228.

1611 și publicată în 1612), de Kabbală, după cum se vede în *Neguțătorul din Veneția* (1600), de magie și de feerie, așa cum apare în mai multe piese, demonstrația nici nu mai trebuie făcută⁴⁷³. Să ne oprim totuși o clipă asupra rolului cărții în construcția profilului magicianului: în contrast cu Faust, Prospero este salvat de cărțile ce închid în paginile lor taine, la ceasul de cumpănă pământească:

Prin mila proriei cerești
Un inimos napolitan, Gonzalo,
Însărcinat cu surghiunirea noastră,
Ne-a dat ceva merinde, apă dulce,
Unelte, haine, rufe, ce de-atunci
Ne-au fost de mult folos; și, cum știa
Că țin atât de mult la cărți, mi-a dat
Din propria-mi bibliotecă **tomuri** (s.n.),
Ce-mi sunt mai scumpe ca ducatul⁴⁷⁴.
În fond, Prospero se folosește de toate resursele magiei:
de la "darul prevestirii", la care face aluzie puțin mai târziu, la
stăpânirea forțelor naturii și a ființelor supra- sau subumane
(Ariel, Caliban); dar și a celor de-o seamă cu el, prin practica
hipnozei, de exemplu:

Destul!

Ți-e somn, simți o plăcută toropeală;
Te lasă-n voia ei – nu poți altfel.

(Miranda adoarme).

El se vădește de altfel un bun discipol al tehnicii
manipulării bruniene, și când ridică stavile între Miranda și
Ferdinand, spre a-i apropia, și când trezește căința în Alonso
și complicității săi, grație reverberațiilor stârnite în văzduh de Ariel:

E groaznic, groaznic!

Părea că-mi spune despre asta valul;

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 229.

⁴⁷⁴ În trad. lui Leon Levițchi, în: Shakespeare, *ed. cit.*, p.1510-1511.

Că vântul mi-o șoptește și că-n tunet
Cumplitul și profundul bas de orgă,
Cuvântul "Prospero" se-auzea
Ca un ison al mârșăviei mele,
dar și recunoștința ce le frânge definitiv cerbicia, printr-un bine
construit *happy-end*.

În actul V, în scena I, Prospero apare chiar "în veșmântul
său magic", spre a declara solemn:

Se-apropie de pârgh lucrarea noastră,

Sunt ascultat de duhuri; vraja prinde;

Iar timpul mă slujește.

O dată scopul atins, însă, Prospero se leapădă de forțele
sale, nu fără a le mai aminti odată cu îndreptățită trufie:

(...) Prin voi,

Puteri plăpânde, soarele de-amiază

L-am stins, am slobozit turbatul vânt

Și marea verde-am încleștat cu-azurul.

Aprins-am tunetul temut și surd,

Crăpând stejarul mândru al lui Joe

Chiar cu săgeata lui; din temelii

Clintit-am promontorii; pini și cedri

Am smuls din rădăcini; la glasul meu

Căscatu-s-au mormintele și morții

Prin arta-mi s-au trezit. Ci iată – acum

Mă lepăd de magie. Mai cer doar –

Și asta chiar acum, un cânt ceresc

Ca să-mi sfârșesc asupra-le lucrarea,

Prin vrăji de sus; apoi bagheta-mi frâng

Și-o-ngeț la câțiva stânjeni sub pământ,

Iar cartea mai afund am s-o înec

Decât s-a-ncumetat vreodată plumbul (s.n.).

Ceea ce atrage atenția este finalul moralizator, întoarcerea
lui Prospero la dreapta credință, întru salvarea sufletului său.

Mai curând decât o concesie făcută puternicelor forțe anti-esoterice deja în acțiune la momentul reprezentării piesei, acest monolog al lui Prospero din *Epilog* este merit să sublinieze caracterul funciarmente bun al eroului, și deci șansa lui de a se mântui – semn că îndelunga-i practică vrăjitoarească nu implica obligativitatea damnării: idee ce se încadrează într-un meritoriu, deși sortit eșecului, efort al mai multor gânditori ai epocii de a departaja caracterul sacrileg al magiei negre, demoniace, de tainele superioare ale magiei albe, theurgia. Monologul se desfășoară printr-o dublă respirație lirică: pe de o parte, o tristețe de sfârșit de lume, demnă prefigurare a despărțirii de insulă a altui naufragiat englez de universal renume, încă mai dureroasă pentru acest Robinson magician, pentru care insula sa – spațiul închis prin excelență – reprezenta și zona de protecție în care desfășurarea forțelor sale era permisă; pe de altă parte însă, într-o compensare clipei de melancolie intervine voința de reintegrare în spațiul epocii sale, esențialmente creștină și, totodată, ostilă artei în care excelase:

Vrăjile s-au destrămat.

Am rămas neajutorat

Și stingher. Ei, și acum –

Stau aici, sau plec la drum

Înspre Neapol? (...)

(...) Nu mai doresc

Să chem duhuri, să vrăjesc.

Dacă n-o să mă închin,

Voi muri în mare chin.

Rugăciunea-ntrece chiar

Al milostivirii har!

Este evident că, în figura lui Prospero, Shakespeare transfigurase poetic însăși esența idealului renesanțist al specialistului în științe oculte, care unește atotputernicia cu indiferența față de patimile josnice, capabil de iubire, de gene-

rozitate, de iertare. Esențială rămâne însă îmbinarea calităților umane cu stăpânirea forțelor oculte, care pune în valoare puterea de a renunța la posibila răzbunare. Oricum, momentele în care se recurge în piesă la reprezentarea scenică a fenomenelor supranaturale se înscriu perfect în tendința Barocului de a valorifica măcar în domeniu estetic moștenirea epocii anterioare: "Când încearcă să studieze și să reprezinte un fenomen supranatural, anume autori din epoca barocă se dovedesc încă moștenitori ai umanismului și ai Renașterii (...). Recursul la științele oculte, la magie, la alchimie, rămâne frecvent", observa Henriette Lucius într-o teză de doctorat asupra evoluției literaturii "vizionare" în Franța, în lumina semanticii⁴⁷⁵.

Legătura simbolică dintre cărți și magician își găsește expresia și la alte nivele ale vieții culturale. Într-o recentă lucrare asupra lui Rubens, Dan Grigorescu menționează această relație printr-un exemplu elocvent: "O istorie ciudată au lucrările pe care i le-a comandat Balthazar Moretus pentru casa ce adăpostea imprimeria fondată de bunicul său, faimosul tipograf Christophe Plantin. Mai întâi, trei tablouri, înfățișându-i pe cei trei magi – Melchior, Balthazar, Gaspar. Era obiceiul în familia Plantin-Moerentorf (latinizat Moretus) ca primilor trei băieți din fiecare generație să li se dea numele celor trei magi, care deveniseră, astfel, ocrotitorii tipografiei"⁴⁷⁶. Ne mărginim să subliniem că obiceiul era totuși destul de recent (din moment ce gloriosul bunic se numea Christophe!), deci nu putea acoperi decât ultimele două generații; aflându-ne cu puțin înainte de 1620, greșim suprapunându-le peste epoca de care ne ocupăm, ca semn al vremurilor?

⁴⁷⁵ Henriette Lucius, *La littérature visionnaire en France du début du XVI-e au début du XIX-e siècle. Etude de sémantique et de littérature*, Basel, Presses Universitaires, 1970, p. 99.

⁴⁷⁶ Dan Grigorescu, *Rubens și misterioasele lui călătorii*, București, Ed. Gramar, 1995, p. 114.

Aproximativ din aceeași epocă (mijlocul veacului al XVII-lea) datează și seria de lucrări inspirate din Rembrandt – pictor la care, ca și la Rubens⁴⁷⁷, istoricii de artă au pus în evidență puternice tendințe baroce⁴⁷⁸ – de tema *Învățatului în camera de lucru*. Cele mai vechi (două ulei pe panel, un desen), datate în jurul lui 1633, reprezintă un bătrân într-o încăpere neliniștitoare, unde sunt de-abia schițate obiecte simbolice. Interesantă este lumina puternică ce pătrunde, în cele două tablouri în ulei, pe fereastră, și care va juca un rol aparte în cea din urmă tratare a subiectului, în gravura numită în mod curent “Doctorul Faust”, datând din 1652. De această dată, lumina ferestrei se continuă (se concentrează?) într-o apariție al cărei contur este schițat prin prelungirile razelor, dar care se clarifică într-un disc central, perfect rotund, ce poartă în centru, în cruce, simbolul cristic INRI și pe circumferință două rânduri de inscripții misterioase, dintre care se deslușește, în partea inferioară cu capul în jos, cuvântul ADAM, exact sub inițiala “I”, corespunzând numelui lui Iisus. Bătrânul, sprijinindu-se de un pupitru de scris, în jurul căruia se ghicesc omniprezentele cărți, apare iluminat, prin mijloace picturale, în sens metaforic, de curioasa prezență pe care o ghicim diafană în transparența razelor.

Zece ani mai târziu, în 1663, are loc în Spania prima reprezentare a piesei lui Calderón de la Barca, *El Mágico prodigioso*, a cărei apartenență la ciclul faustic nici nu se mai cere demonstrată. Reține însă atenția ipoteza propusă de I.P.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 89.

⁴⁷⁸ Vezi, de exemplu, Jakob Rosenberg, *Rembrandt – viața și opera*, București, Ed. Meridiane, 1976, vol. I, p. 55, vol. II, p. 24, p. 72; Georg Simmel, *Rembrandt*, București, Ed. Meridiane, 1978, p. 149-150, în care autorul stabilește chiar o relație între concepția despre formă rembrandtiană și filosofia lui Giordano Bruno, care “dă expresie sentimentului de bază al barocului”; sau Pascala Bonafoux, *Rembrandt, le clair, l’obscur*, Paris, Gallimard, 1990, p. 150-153.

Culianu privind relația dintre varianta spaniolă și cea germano-engleză a mitului. “În afara concluziei, structura lui Faust din *Volksbuch* este oarecum similară, iar adaptarea-i pentru teatru, expurgată de nenumăratele-i digresiuni moralizatoare ale versiunii în proză, seamănă probabil și mai mult cu legenda lui Ciprian și a Justinei: este vorba despre un magician care recurge la pactul cu diavolul ca să obțină, între altele, favorurile unei tinere fete și simulacrul frumoasei Elena din Troia. Să ne închipuim că cineva ar fi avut prilejul să asiste la o reprezentație teatrală, cu *Faust* în engleză ori în olandeză, fără să înțeleagă o boabă. Ar fi luat-o drept o versiune pesimistă a legendei lui Ciprian, în care magicianul, în loc s-o urmeze pe Justina în martiriu, ar fi fost damnat. Se pare că aceasta a fost cazul lui Calderón însuși⁴⁷⁹. Argumentele lui Culianu nu sunt lipsite de greutate: Calderón s-ar fi aflat în Țările de Jos în anii 1623-1625, perioadă în care sunt semnalate în acea regiune trupe engleze de teatru; în plus, într-o primă versiune a piesei sale, numele Justinei înainte de botez este Faustina⁴⁸⁰. Tema pactului cu diavolul fusese deja tratată în teatrul spaniol, în *El esclavo del demonio* și *El amparo de los hombres* de Mira de Amescua. Chiar și apariția simulacrlui eroinei, creat prin forțe necurate, era prezentă în prima din aceste piese! De altfel, Henriette Lucius remarca și ea recurența motivului în epocă (și, nu mai puțin, cauza lui socială): “pactul cu diavolul: barocul este marea epocă a proceselor de vrăjitorie⁴⁸¹”.

Dacă pentru I.P. Culianu interesul acestei lucrări rezidă în moralismul impus de Reformă/Contra-Reformă față de senzualismul Renașterii, în ceea ce ne privește, ni se pare tot atât de interesant să subliniem poziția neașteptată exprimată de Calderón în favoarea cărților (și pe care I.P. Culianu nu

⁴⁷⁹ I.P. Culianu, *op. cit.*, p. 296.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 297.

⁴⁸¹ Henriette Lucius, *op. cit.*, p. 100.

pare s-o sesizeze). După cum preciza Angel Valbuena Prat, "ceea ce este universal în fondul de idei din *Magicianul uluitor* este teza că gândirea, studiul îi conduc pe oameni la adevăr, într-o autentică apologie a intelectualului. Asta și este Ciprian: un intelectual al secolului baroc, un spirit neliniștit de întrebări, care tocmai din cauza acestei stări de nemulțumire față de ideile preexistente urmărește o rațiune mai înaltă"⁴⁸².

Mai mult, Ciprian apare la începutul piesei într-o stare de grație, de împăcare cu Divinitatea ("Pensar que hay un Dios/ Suma bondad, suma gracia..."⁴⁸³), tocmai ca urmare a cufundării sale în lectură! De aceea Demonul își va propune ca mijloc de a-l împinge pe calea pierzaniei tocmai smulgerea sa din mijlocul cărților:

Pues tanto su estudio alcanza,
Yo haré que el estudio olvida⁴⁸⁴

și atragerea lui într-o aventură amoroasă (ce e drept, având ca obiect "una rara beldad"⁴⁸⁵). Ciprian nu-și va închina viața magiei în scopul amplificării sferei lui de cunoaștere, ci numai pentru atingerea idealului erotic (diferență esențială față de Faust). Demonul i-o promite în mod explicit:

Te enseñaré una ciencia
Con que podrás a tu mando
traer la mujer que adoras⁴⁸⁶.

Doar el, nu și Ciprian, va săvârși pe scenă fapte supranaturale (mută un munte, deschide o stâncă în miezul căreia se

⁴⁸² Angel Valbuena Briones, *op. cit.*, p. 810.

⁴⁸³ Să te gândești că există un Dumnezeu, / Supremă bunătate, grație supremă... (sp.).

⁴⁸⁴ Păi, dacă prin studiu așa departe-ajunge, / Eu îl voi face studiul să și-l uite (sp.).

⁴⁸⁵ o rară frumusețe (sp.).

⁴⁸⁶ Am să te învăț o știință / cu care să aduci în puterea ta / femeia pe care o adori (sp.).

zărește Justina dormind). "I-ar fi fost de altfel dificil lui Calderón – observă Morel Fatio – să aducă pe scenă un tip de magician conform datelor din *Confessio...* Științele oculte au jucat un rol puțin important în sânul civilizației spaniole în epoca poetului nostru, și chiar mai devreme (...). Practicile magicienilor și vrăjitorilor spanioli, relatate de Pedro Ciruelo în a sa *Reprobación de la superstición y hechicerías* (1540), par destul de anodine în comparație cu ce se făcea în Germania și în Spania în aceeași epocă. Procesele de vrăjitorie au fost de asemeni mai puțin frecvente în Spania decât în cele două țări din nord"⁴⁸⁷.

Trebuie deci să acceptăm că, în contextul unei cenzuri cu mult mai inflexibile în Peninsula Iberică, publicațiile cu caracter ocultist fiind mult mai rare, și amploarea fenomenului, și represiunea lui au atins valori mult mai mici decât în restul Europei Occidentale. În acest context, nici condamnarea fără drept de apel a culturii cărții, ca purtătoare potențială de erezie, nu se va mai săvârși în aceeași termeni. Mitul lui Faust în varianta sa spaniolă comportă deci o privire mult mai binevoitoare spre cărturar (a cărui cufundare în lectură apare chiar ca stavilă împotriva răului, nuanță exact contrară celei preconizate de autorii germani sau englezi), în schimb, aspectele legate de magia erotică sunt puse într-o lumină neașteptată. Am văzut că ele erau prezente și la Marlowe, și în *Volksbuch*; dar la Calderón ele devin precumpănitoare. Sufletul nu se mai vinde diavolului pentru cunoaștere, ci pentru cucerirea unei femei, ceea ce transformă *El mágico prodigioso* într-o verigă de legătura între mitul lui Faust și celălalt mit care a bântuit Europa barocă – mitul lui Don Juan.

Evident, literatura concentrată în jurul figurii magicianului (sub diversele lui întrupări) este infinit mai bogată. Ne mulțumim să reamintim că, aproape în același timp în care

⁴⁸⁷ Apud A. Valbuena Briones, *ibid.*

Shakespeare scria *Furtuna*, Ben Jonson, prin eroii săi, escrocii Subtle și Faca, din piesa *Alchimistul*, lua în deriziune această ramură esențială a științelor oculte; nu astfel proceda, de altfel, Calderón, în comedia *El Astrólogo fingido* (1631), preluată de d'Ouille (*Jodelect l'astrologue*, în 1640) și de Thomas Corneille, care va realiza o variantă franceză (*La feint Astrologue*, în 1651)⁴⁸⁸. De altfel, Calderón va compune, spre sfârșitul vieții (în 1680), *Hado y divisa de Leonardo y Martisa*, în care se pot recunoaște motive shakespeariane din *Furtuna* (în figura magului Argante, care-l invocă prin cuvinte misterioase pe spiritul Megera), dar și din capodopera sa, *La vida es sueño*, întrucât Argante o izolează pe Marfisa de oameni din pricina unei preziceri astrologice funeste. De altfel, motivul păcatului de a voi să cunoști viitorul, de tradiție antică, capătă noi valențe în epoca barocă, în contextul condamnării divinației.

Recursul funest la vrăjitorie și la prezicerile care, în realitate, modelează viitorul, se regăsește magistral și în *Macbeth*; pentru a nu mai aminti de atmosfera de mister și teroare pe care o crează Lope de Vega în *El Caballero de Olmedo*, în care recursul eroului la "tantas hechicerías"⁴⁸⁹ este aspru sancționat.

Căci, după cum remarca Santiago Sebastián, "Barocul încă moștenește puternica tradiție a umanismului în ceea ce privește interpretarea magică a Naturii, după care Înțeleptul sau alchimistul este un mag capabil să-i dezvăluie misterele, nu doar lucrând cu cuptoare și alambicuri, ci și, totodată, grație puterii contemplative a minții sale"⁴⁹⁰. Este epoca în care

⁴⁸⁸ Al Ciorănescu, *Le Masque et le visage – Du baroque espagnol au classicisme français*, Genève, Oroz, 1983, p. 310.

⁴⁸⁹ atâtea vrăjitorii (sp.).

⁴⁹⁰ S. Sebastián, *op. cit.*, p. 25. Despre exersarea unor puteri supranaturale de către Fabia în cuprinsul piesei *El Caballero de*

stăpână este Circe, marea magiciană, a cărei omniprezență în peisajul mental al artei baroce a făcut obiectul preocupărilor lui Jean Rousset, "prezentă în mod constant pe scenele și în serbările Franței și Europei"⁴⁹¹, simbol ala metamorfozei, dar, nu mai puțin, reminiscență artistică a unei preocupări obsedante pentru vrăjitorie. Iată de ce o întreagă campanie de discreditare trebuia purtată împotriva ei.

Poate că de aici derivă tocmai una din notele cele mai specifice acestei epoci. Această întrepătrundere organică între două paradigme mentale de semn contrar – gândirea raționalistă și cea magică – face parte integrantă din profilul omului baroc. "Sigur că gândirea Renașterii nu e moartă – subliniază J.A. Maravall –, dar ea este abătută de pe drumul ei și supusă unui control energic, și de aici provine un fond de confuză inspirație mecanicistă în concepția asupra naturii – de loc incompatibil cu puternice supraviețuiri ale viziunii magice"⁴⁹².

Ceea ce va fi accentuat desigur o anume neliniște ontologică, o reconstruire a conceptului de existență grefat pe ideea de iluzie cosmică, deloc incompatibil cu recuperarea, în straturile profunde ale conștiinței colectivității, a acestor forme ale gândirii magice. "Prima parte a secolului XVII a crezut, mai mult ca oricare epocă, în faptul că iluzia constituie esența însăși a omului", constată Georges Forestier, într-o recentă lucrare dedicată teatrului francez în Renaștere și Baroc, în care se analizează efectele acestui mod de gândire ce se întinde "de la «Que sais-je?»⁴⁹³ al lui Montaigne la *Viața e vis*, de Calderón, până la eforturile lui Pascal, în a doua jumătate a secolului, de a combate aceste idei «pyroniene», acest curent de gândire

Olmedo, vezi și Laura Ana Leo de Belmont, *El concepto de la vida en el teatro de Lope de Vega, W. Shakespeare, Calderón de la Barca*, Mendoza, 1984, p. 45.

⁴⁹¹ J. Rousset, *Circe et le Paon...*, p. 16.

⁴⁹² J.A. Maravall, *op. cit.*, p. 468.

⁴⁹³ Ce știi eu? (fr.).

rătăcită, fără să mai poată fi întotdeauna posibil să ne dăm seama când e vorba de o viziune a lumii, când o ipoteză raționalistă sub formă de respingere, când o simplă recuperare estetică”⁴⁹⁴.

4. DESPRE SEDUCĂTORI

Motivul “teatrului în teatru”, al “lumii ca o scenă” devine una din formele privilegiate de exprimare a acestei trăiri, beneficiind, în epocă, de valoarea de seducție în plan literar/teatral a artificului plastic numit “trompe l’oeil”, prin care nimic nu *este ce pare a fi*: “el devine prototipul unei utilizări malefice a aparențelor. Un joc care, în secolul al XVI-lea, capătă dimensiuni fantastice și sfârșește prin a șterge limitele dintre pictură, sculptură, arhitectură. În picturile murale și în plafourile Renașterii și ale Barocului, pictura și sculptura se confundă”⁴⁹⁵. Iar seducția devine, pentru Giselle Mathieu-Castellani, “unul din modurile de a influența de care dispune un locutor pentru a se înstăpâni asupra alocutorului, atunci când preferă, precum Montaigne, căii demonstrative și argumentative (*probare*), cărările oblice ale persuasiunii prin captarea senzuală (*conciliare/delectare*) și emotivă (*movere*)”⁴⁹⁶, deci când apelează la acel mod de scriitură pe care l-am văzut mai devreme ca perfect adecvat intenționalității autorului baroc.

Nu este deci întâmplător că figura Seducătorului se va regăsi între marile teme ale Barocului literar. Contrar opiniei lui Didier Souiller⁴⁹⁷, nu pare probabil că apariția *Burlador-*

⁴⁹⁴ Georges Forestier, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680)*, Genève, Droz, p. 529.

⁴⁹⁵ Jean Baudrillard, *De la séduction*, Paris, Ed. Galilée, 1979, p. 92.

⁴⁹⁶ Giselle Mathieu-Castellani, *Montaigne – L'écriture de l'essai*, Paris, P.U.F., 1988, p. 256.

⁴⁹⁷ D. Souiller, *op. cit.*, p. 78-79.

ului lui Tirso să poată fi explicată printr-o inventariere a eroilor care-și desfășoară faptele de vitejie în câmpul senzualității, precum, la Shakespeare, Bertram (*Totul e bine când se sfârșește cu bine*), Diomede (*Troilus și Cresida*), sau încă și mai puțin, căpitanul ce-o necinstește pe fiica *Primarului din Zalamea*, ori eroii comediilor lui Corneille (Alcidon în *La Veuve*, Florame în *La Suivante* sau Alidor în *La Place Royale*). De altfel, originile mitului lui Don Juan au mai fost căutate, de alți cercetători, în străfundurile istoriei culturale, depistându-se legende mai mult sau mai puțin paralele în tradițiile chineze, caldeene, celtice sau grecești⁴⁹⁸. Ceea ce trezește însă interesul la eroul lui Tirso de Molina – și ceea ce va reține atenția lui Molière – este mai puțin, poate, aspectul strict erotic, cât caracterul *nelegiuit* al comportamentului eroului, care va sfârși, tocmai din această pricină, în flăcările iadului (precum Faust, în variantele nordice).

“Un destin implacabil apasă asupra seducției. Pentru religie, ea a fost strategia diavolului, indiferent dacă era vrăjitoarească sau amoroasă”, susține Jean Baudrillard⁴⁹⁹. Dar, mai cu seamă în epoca la care ne referim, ea putea fi *totodată* vrăjitoarească și amoroasă. Ne aflăm, în realitate, în miezul însuși al alianței dintre Eros și Magie, mai precis al opoziției violente manifestate față de orice acțiune ce trimitea, fie și indirect, la practicile magiei erotice, la “transmiterea fantasmelor de la emițător la receptor”⁵⁰⁰. Ne referim la influențarea prin mijloacele unei persuasiunii desfășurate doar foarte parțial prin

⁴⁹⁸ Vezi Juan Bargalló, *Don Juan, la mise en page d'un mythe?*, în *Don Juan: Tirso, Molière, Pouchkine, Lenau. Analyse et synthèses sur un mythe littéraire*, José-Manuel Losada-Goya și Pierre Brunel (coord.), Paris, Klincksieck, 1993, p. 35, unde se dă o bogată bibliografie pe această temă.

⁴⁹⁹ J. Baudrillard, *op. cit.*, p. 9.

⁵⁰⁰ I.P. Culianu, *op. cit.*, p. 302.

forme licite, care apela mai cu seamă la exploatarea lumii imaginarului fantastic, sau mai precis a înseși naturii umane complexe, cu părțile ei conștiente, dar mai ales sub- și inconștiente.

Marea cenzură a imaginarului – produs al Reformei, atât celei protestante cât și celei catolice – nu putea trece indiferentă pe lângă principala poartă deschisă interesului celor mulți în domeniul practicilor oculte – capacitatea de a influența afectivitatea, prin diverse forme de magie. Cu atât mai mult cu cât comportamentul erotic libertin (sau, pur și simplu, liber) este sancționat, la rândul său, prin prisma unui cod moral care devine tot mai rigid, pe măsură ce Renașterea pierde teren în fața forțelor Bisericii. Deja I.P. Culianu determina forța elementelor unui “moralism exhaustiv” în legenda lui Faust⁵⁰¹; mitul lui Don Juan apare, în egală măsură, ca rezultat al atitudinii critice față de permisivitatea Renașterii față de aspectul natural, deci licit, al voluptății, dar și în raport cu actul de seducție erotică văzut într-o posibilă relație cu formele de acțiune oferite de magie.

În cartea a II-a a *Demonologiei* lui Iacob I era bine precizată și această fațetă a vrăjitoriei: “Sorceresses can make men and women love or hate one another”⁵⁰²; un document spaniol din epocă preciza: “În anul 1640 am văzut procesul unui om acuzat de martori de a fi încercat să obțină favorurile unui mare număr de femei și, cum acestea nu consimțeau, de a le fi înțepat în așa fel încât, simțind o mare durere, după oarecare vreme ele se trezeau posedate, făcând și zicând lucruri extraordinare; (...) răul pe care-l făcu în acest mod a fost așa de mare încât în scurtă vreme s-au aflat posedate mai mult de

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 293-303.

⁵⁰² Vrăjitoarele îi pot face pe bărbați și pe femei să se iubească sau să se urască unul pe altul (engl.). Apud K. Seligmann, *op. cit.*, p.193.

șaiszeci de femei dintr-un sat cu cincizeci de case, aproape toate femei frumoase și fete tinere de la doisprezece la douăzeci de ani (s.n.)”⁵⁰³. În fond, regăsim datele fundamentale ale afacerii Posedateleor din Loudun din 1630. În ambele cazuri apar conjugate practica seducerii cu cea a pactului cu Diavolul, care asigură succesul. Iubirea diabolică, antiteză a erotismului mistic⁵⁰⁴, se desfășoară cu atâta amploare tocmai pentru că spațiul mental al epocii îi este propice. “S-a spus în mod spiritual – constată Eugenio Battisti – că vrăjitoria renascentistă este, chiar la modul deformat, un act de omagiu adus femeii: devine adică o prerogativă, o artă aproape exclusiv feminină. Și nu sunt oare cele o sută de tratate despre iubire ale vremii un adevărat omagiu adus magiei ademenitoare care făcea ravagii în timpul acela în poeme și chiar în pictură, ca să nu mai spunem în societate și la curți?”⁵⁰⁵. Era firesc să apară un personaj care să concentreze, alături de temele omniprezente baroce – inconstanța, deghizarea –, și preocuparea obsesivă pentru erotism văzut ca o “capcană a diavolului”. Chiar dacă recursul la practicile magiei nu este prezent în textul nici uneia din variantele lui Don Juan, spaniole, italiene, franceze, în mod explicit, el rămâne subiacent atât prin sublinierea comportamentului de “manipulator” al eroului (el trezește cu bună știință pasiuni în care nu se implică decât la un nivel superficial), cât și prin evidențierea, în toate variantele, a unei laturi sacrilege a comportamentului său.

S-a vorbit, în cazul lui Don Juan, de “o nevoie de supralicitare fără sfârșit; care duce spre sfidarea ultimă: Dumnezeu, după tată și Rege; în această perspectivă, femeile nu sunt decât mijlocul unei afirmări orgolioase ale acestui Eu solitar”⁵⁰⁶. În

⁵⁰³ Apud M. Escamilla Collin, *op. cit.*, vol. II, p. 69.

⁵⁰⁴ Cf. Jacques Solé, *L'Amour en Occident à l'époque moderne*, Paris, Albin Michel, 1976, p. 132.

⁵⁰⁵ E. Battisti, *op. cit.*, p. 190.

⁵⁰⁶ D. Souiller, *op. cit.*, p. 81.

lipsa unei justificări logice pentru gravitatea pedepsei finale⁵⁰⁷, un specialist de primă mărime precum José-Manuel Losada-Goya decelează la nivelul construcției personajului lui Tirso de Molina “cel mai grav dintre păcate, orgoliul – *superbia vitae* – mult mai grav decât cel al luxurii, pe care există tendința de a-l considera drept cel mai grav delict donjuanesco”⁵⁰⁸. El scoate de asemeni în evidență paradoxul aparent conform căruia pedeapsa finală vine pentru singura faptă pe care Don Juan n-a apucat s-o comită – seducerea fiicei Comandorului, doña Ana – dar pe care a realizat-o la nivelul intenției:

D. Juan: A tu hija no ofendí

que vio mis engaños antes.

D. Gon.: No importa, que ya pusiste
tu intento⁵⁰⁹.

Dintre toate faptele reprobabile care se petrec realmente în piesă – seduceri cât se poate de reale, dar eroul dându-se drept altcineva, sau obținând consimțământul prin promisiuni false de căsătorie –, Don Juan se vede înghițit, în fond, de flăcările Iadului, pentru unica femeie pe care nu reușise s-o posede! Un mod subtil de a atrage atenția că adevărata sa vină era la nivelul imaginarului, nu al faptei – și, totodată, o repetare a situației din *El Mágico prodigioso*, în care, spre deosebire de confrății săi de dincolo de Pirinei, Faustul spaniol nu capătă cu adevărat femeia pentru care-și vânduse sufletul Diavolului. Este orgoliul păcatul capital al lui Don Juan? Dacă da, atunci el este exprimat într-un mod ciudat de alambicat și de greu de

⁵⁰⁷ Păcatul al șaselea este, totuși, în general, considerat ca păcat venal sau lesne-iertător, nu mortal, precum cele ce se raportează la aspecte majore ale credinței.

⁵⁰⁸ În studiul său *Péché et punition dans l'Abuseur de Seville*, în *Don Juan: Tirso, Molière, Pouchkine, Lenau*, p. 8.

⁵⁰⁹ Pe fiica ta n-am ofensat-o, / căci mi-a descoperit șiretlicurile mai înainte. // Nu contează, căci aceasta fusese / intenția ta (sp.).

sesizat, în comparație cu piesa-soră, *El Condenado por desconfiado*, în care realmente orgoliul eroului se face simțit la fiecare pas. Nu, la Don Juan orgoliul – real, fără îndoială – nu este decât o fațetă a păcatului său. De altfel, subtil-teologica explicație a comentatorului spaniol – Don Juan nu e pedepsit pentru *păcatele* sale (în principiu, toate păcatele pot fi iertate, adaugă chiar el⁵¹⁰), ci pentru că nu se căiește (dovadă ultimă a orgoliului) se vede contrazisă de însuși textul piesei:

D. Juan: Deja que llame
quien me confiese y absuelva⁵¹¹.

Comentatorul trece foarte ușor peste acest moment și nu oferă nici o explicație pentru acest fapt deosebit de grav – păcătosului i se refuză șansa de a se lepăda de păcate. Evident, altul trebuia să fie totuși motivul, decât cel enunțat mai sus.

Alți comentatori pun în evidență o relație într-un anume sens privilegiată între Don Juan și Cer⁵¹². Într-adevăr, la Tirso de Molina, Don Pedro afirmă despre Seducător: “...al cielo se atreve”⁵¹³, iar la Molière, eroul o spune el însuși: “Va, va, c’est une affaire entre le Ciel est moi, et nous démêlerons bien ensemble, sans que tu t’en mettes en peine”⁵¹⁴, ceea ce ridică problema deosebit de interesantă, din punctul nostru de vedere, al caracterului nelegiuit al seducției donjuanești. Într-adevăr, pentru Daniel-Henri Pageaux, personajul nostru “diabolizează seducția, o face supranaturală”, mitului lui Don Juan “i se precizează contururi satanice”, eroul însuși “apare în chip de

⁵¹⁰ *Op. cit.*, p. 21.

⁵¹¹ Lasă-mă să chem / pe cineva să mă spovedească și să-mi dea iertare (sp.).

⁵¹² Claude-Gilbert Dubois, *Constance et instabilité dans Don Juan de Molière: «Machines désirantes»*, în: *Don Juan: Tirso, Molière, Pouchkine, Lenau*, p. 60.

⁵¹³ ...sfidează cerul (sp.).

⁵¹⁴ Du-te, du-te, aceasta-i o treabă între Cer și mine, și ne descurcăm foarte bine împreună, fără să te mai ostenești și tu (fr.).

prieten al tenebrelor⁵¹⁵ – e drept, fără să ni se explice prin ce mijloace o realizează.

Ce urmărește în fond Don Juan? Să seducă, iar aceasta se realizează prin discursul său (automatizat, prin urmare de o maximă eficiență și de un minim efort creator – adevărate formule rituale⁵¹⁶). Să aplice, deci, în ultimă instanță, magia erotică (bruniană, sau în oricare alta din variantele ei omologate): să obțină controlul asupra unei persoane. În cazul lui concret, Erosul este limitat la sensul de plăcere fizică oferită de posibilitățile dragostei; nimic mai mult, dar este, oare, așa de puțin? Don Juan nici măcar nu vrea să fie iubit cu adevărat: îi e de-ajuns să cucerească. Însă pentru aceasta, ce amplu repertoriu de mijloace pune în luptă! De la travestirea (pentru a beneficia de avantajul de a fi confundat cu rivalul care-i fusese preferat) la promisiuni de căsătorie; toate, însă, bine secondate de o eficace retorică amoroasă:

Amor es rey
que iguala con justa ley
la seda con la sayal⁵¹⁷.

Sau:

Posible es, mi bien, que ignores
mi amoroso proceder?
Hoy prendes con tus cabellos
mi alma⁵¹⁸.

Pentru ce vine deci acel “justo castigo del cielo”⁵¹⁹?
Numai pentru comiterea păcatului trupesc? Nelegiuirea lui Don

⁵¹⁵ Daniel-Henri Pageaux, *El Burlador de Seville – Anatomie & Mythification d'un séducteur*, în: *Don Juan: Tirso, Molière, Pouchkine, Lenau*, p. 25; 23.

⁵¹⁶ Fenomen mai ales vizibil în piesa lui Molière.

⁵¹⁷ Iubirea-i rege / ce egalizează, cu dreaptă lege / mătasea și pânza aspră (sp.).

⁵¹⁸ Se poate, dragostea mea, să nu vezi / cât sunt de îndrăgostit? / Azi îmi legi cu părul tău / sufletul (sp.).

⁵¹⁹ dreaptă pedeapsă a cerului (sp.).

Juan – cea care provoacă mânia cerului, exprimată plastic prin însuflețirea statuii de piatră, rezidă tocmai în aspectul *cantitativ* al traiectoriei sale erotice, asemănător, am văzut, cu cel al acelor care recurgeau la practici diavolești spre a-și asigura succesul amoros. Acest mort care revine sub formă pietrificată spre a-l pedepsi face legătura cu un grup de legende – comentate de J. Rousset în lucrarea sa dedicată mitului lui Don Juan⁵²⁰ – în care elementul erotic este însă cel mai adesea absent. Ele sunt în schimb concentrate asupra sacrilegiului celui ce tulbură odihna morților. Sudarea acestui episod supranatural la tema Seducătorului pedepsit suplinește, în fond, posibila dispariție a altui element – recursul la forțe necurate, care ar fi fost mai firesc și mai bine motivat, atât de logica acțiunii, cât și de profilul Seducătorului. Sfidarea ordinii prestabilite (întrupate simbolice în dubla încremenire a Morții și a Pietrei, materia ideală de înscriere a Legilor⁵²¹) motivează, desigur, pedeapsa finală (cât de superficial, am văzut din eforturile de a găsi și alte explicații!). Ea pare însă mai curând menită să ofere un motiv vizibil, în cadrul acțiunii prezentate spectatorului, care să explice termenul de *necredincios*, de ateu (care însoțește numele lui Don Juan în unele variante, ca *L'Empio Punito*, 1669, chiar din titlu) și mai cu seamă mânia Cerului – pe care simpla abatere de la codul moral nu o putea explica. În fața acestor întrebări fără răspuns, eroul devine rând pe rând obiectul unor interpretări alchimiste⁵²², mistice⁵²³, apare aseme-

⁵²⁰ Jean Rousset, *Le Mythe de Don Juan*, Paris, R. Colin, 1978, p. 109-112.

⁵²¹ Pentru interpretarea simbolică a Statuii de Piatră în *Don Juan*, vezi C. G. Dubois, *op. cit.*, p. 61.

⁵²² Vezi Jean-Marie Apostolides, *Don Juan alchimiste: l'or et le feu*, în *Le Prince sacrifié. Théâtre et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Ed. de Minuit, 1985, p. 161-173.

⁵²³ Camille Dumoulié, în studiul său *La volonté de jouissance*, în *Don Juan: Tirso, Molière, Pouchkine, Lenau*, p. 107, trimite la

nea unui cavaler al Graalului în căutarea Frumuseții⁵²⁴ – asumându-și o infinitate de roluri în fața principalului său spectator – Posteritatea.

Pentru Jean Rousset este evident aspectul teatral al eroului⁵²⁵, întrucât comportamentul său este motivat de prezența unui spectator intradiegetic, pe care ține să-l captiveze. La această opinie se raliază și Dolores Toma: “În raport cu ceilalți, Don Juan se comportă ca un Actor. Cu o suplețe a spiritului și a manierelor stupefiantă, el știe să intre în jocul celorlalți și să-i seducă⁵²⁶. Dar, prin intervenția sa deliberată în fiecare moment al acțiunii (toate opțiunile îi aparțin, inclusiv actul de bravadă final, de a însoți statuia Comandorului în lăcașul ei; în plus, prin cuvintele și faptele sale, el influențează direct faptele celorlalți), Don Juan este mai mult decât un simplu actor: el intervine ca un participant activ în definitivarea tramei. “Oare *el Burlador*, nu este teatru însuși, plăcerea de teatru venind să justifice teatrul donjuanesc al plăcerii” – se întreabă Camille Dumoulié⁵²⁷. Pentru spectatorul din sală (sau pentru cititor), în limitele pactului ficțional, Don Juan este autorul propriei sale tragedii, chiar dacă forța divină intervine în final, ca o întrupare a supra-eului cenzor.

erezia medievală a *Liberului Spirit*, care s-ar fi prelungit până în veacul al XVII-lea, ai cărei adepți trăiau “într-o promiscuitate sexuală din principiu”. Nu aduce însă nici o dovadă că ea ar fi fost activă în Spania lui Tirso de Molina. De asemeni, Michel de Certeau, în *La fable mystique* (Paris, Gallimard, 1982, p. 12), interpretează mitul lui Don Juan ca pe o nostalgie a pierderii treptate a “lui Dumnezeu, ca Unic obiect al iubirii”. Nu rezultă însă de aici cum derivă caracterul nelegiuit al căutărilor lui Don Juan, evident totuși prin pedeapsa finală.

⁵²⁴ Pentru Stendhal, în *Croniques italiennes* sau în *Mémoires d'un touriste*. Vezi și: Alexandre Stroev, *Les Aventuriers des Lumières*, Paris, P.U.F., 1997, p. 154-158.

⁵²⁵ *Op. cit.*, p. 82-95.

⁵²⁶ Dolores Toma, *Du baroque au classicisme*, p. 171.

⁵²⁷ *Op. cit.*, p. 113.

Încă și mai evidentă apare reflectarea parțială a Autorului în statutul Magicianului. În ambele variante, Faust sau Ciprian, acesta se lasă cucerit de magie tocmai pentru că ea îi permite un rol activ, posibilitatea de a interveni, de a determina cursul întâmplărilor, dincolo de capacitățile firești ale oamenilor. Dar realitatea aparițiilor provocate prin forțe oculte rămâne instabilă, atât în cazul lui Faust, incapabil s-o rețină pe Elena, cât și al lui Ciprian, care nu obține decât un spectru cu aparența Justinei, metamorfozat în brațele sale într-un schelet (minunată metaforă, în fapt, pentru spațiul imaginar în care se desfășoară forțele creatoare ale artei). Am menționat cum toate variantele scenice ale magicianului exploatează detaliul (trimitând la biografiile “magilor” renaștentiști) producerii *aparițiilor*, prin puterea vrăjilor lor, a fantasmelor vizuale. Asemenea artistului, Faust, Prospero, Ciprian sau Argante crează iluzii vizuale spectatorilor din afara scenei, dar și dinlăuntru ei; nu altfel procedau vrăjitorii ce apăreau în *Orlando innamorato*, în *Orlando furioso*, sau în *Astreea*, sau cei de care se teme Don Quijote că i-ar tulbura percepțiile vizuale.

Doar că această calitate de a crea imagini este privilegiul artei. Identificarea Magului cu Artistul se realizează, poate, în forma cea mai clară în cunoscuta piesă a lui Pierre Corneille, *Illusion comique*, construită integral pe capacitatea creatoare de iluzii vizuale și auditive a magului. “S-a spus deja – precizează Dolores Toma – că în *Illusion comique* (“comique” însemnând aici teatrală), magicianul era *dublul dramaturgului* (s.n.), iar grota în interiorul căreia se desfășura acțiunea din planul 1 și din planul 3 era metafora teatrului, a scenei (...). Magicianul “qui d'un mot renverse la Nature”⁵²⁸ este, evident, un personaj baroc: el dă viață “spectrelor” și face să existe ceea ce nu există; arta sa este mai puternică decât “natura” și decât realitatea. El este o ipostază a dramaturgului, a creatorului

⁵²⁸ care, cu un cuvânt, răstoarnă Natura (fr.).

baroc, în general”⁵²⁹. “Magicianul – precizează Marc Fumaroli – capabil să creeze, prin puterile sale, situații tragice, dar și să le rezolve ca prin farmec, este deci nu doar emblema pastorală, ci este emblema noului teatru”⁵³⁰.

În contextul epocii baroce, principala modalitate de a recupera moștenirea esoterică a Renașterii rămâne în domeniul estetic. Acest fapt este prezent însă nu numai în Occident, ci își face simțită prezența și în spațiul centro- și est-european. Deloc străini de “cărți cetitoare de stele (...), în care oamenii nebuni vrăjindu cred”, “pe reprezentanții Barocului românesc și ai celui est-european, în genere, i-au atras deopotrivă mecanismele subtile ale încifrării, «încețoșările» de ranguri și dificultăți variate, în stare – toate – să creeze lumi «esoterice». (...) Cantemir (...) pare să fi fost un cunoscător adânc al acelor “științe ale descifrării dintr-un Orient fabulos”, afirmă Dan Horia Mazilu⁵³¹.

“De ce este barocă utilizarea acestor elemente esoterice?” reia el întrebarea lui Dragoș Moldoveanu, al cărui studiu *L'ésotérisme baroque dans la composition de l'Histoire Hiéroglyphique* i-a oferit unele elemente în demonstrația sa. “Pentru că – ar fi unul din răspunsuri – alegerea conceptelor, simbolurilor și emblemelor este făcută din perspectivă

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 64-65.

⁵³⁰ Marc Fumaroli, *Notice* în: Corneille, *L'illusion comique*, Paris, Larousse, 1991, p. 22.

⁵³¹ D.H. Mazilu, *Recitind literatura română veche*, I, București, Ed. Universității, 1995, p. 367. Vezi capitolele: 62. *Oracular, hermeneutică, esoterism*, 63. *Vechile “cărți de prevestire” intră în “calendare” sau circulă împreună cu acestea*, 64. *“Prognosticoanele” și mancia politică*, 65. *Simboluri, hermeneutică, preziceri. Cărțile ciudate ale lui Nicolae Milescu. Dosoftei: “Acrostihul sibilinic” și 66. Dimitrie Cantemir și propunerile sale pentru o “lectură magică”. Occultism și divinație.*

estetică”⁵³². “Afirmarea lor pe tărâmul artei semnifică în același timp translația pe al doilea plan a funcției lor originare; or, această mutație funcțională este tocmai opera esteticii baroce”, conchide Dragoș Moldoveanu⁵³³. Această explicație este însă fericit completată de Dan Horia Mazilu, care analizează recursul la lecturile – și integrările compoziționale – din temele și scrierile ocultiste, prin prisma nevoii de “compensații baroce, desigur – căutate în spațiul «ascunsului» – pentru starea de criză, de insecuritate în care viețuia societatea românească”⁵³⁴, motivație pe care am regăsit-o de altfel și la nivelul culturii occidentale.

Departate de a fi un simplu artificiu ornamental (dar pe deplin justificabilă din rațiuni pur estetice), legătura care se crează între lectura esoterică a moștenirii renascentiste și cultura barocă atinge centrul motor al însuși actului creator, în specificitatea lui istoric determinată. Magicianul nu dispare complet, în meandrele “vânătorii de vrăjitoare”, care marchează granița dintre Renaștere și Baroc. Transformat în motiv literar, el tinde să-și recreeze în spațiul ficțional statutul său determinant: acela de creator, devenind astfel o proiecție a celui care-l recompună în imaginar: artistul însuși.

București, august 1994 – iunie, 1995
Reims, ianuarie 1998

⁵³² *Ibid.*, p. 378.

⁵³³ Apud D.H. Mazilu, *op. cit.*, p. 377.

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 361.

BIBLIOGRAFIE

- Adam, Antoine, *L'Âge classique, I, 1624-1660*, Paris, Arthaud, 1968.
- Alexandrian, *Istoria filosofiei oculte*, București, Ed. Humanitas, 1994.
- Alborg, Juan Luis, *Historia de la literatura española*, vol. 1-2, Madrid, Ed. Gredos, 1975.
- Arbore, Grigore, *Forma ca viziune*, București, Ed. Meridiane, 1984.
- Assunto, Rosario, *Universul ca spectacol. Arta și filosofia Europei baroce*, București, Ed. Meridiane, 1983.
- Anton, Ted, *Eros, magie și asasinarea profesorului Culianu*, București, Ed. Nemira, 1997.
- Auerbach, Erich, *Mimesis*, București, E.L.U., 1967.
- Avermaete, Roger, *Rubens și epoca sa*, București, Ed. Meridiane, 1972.
- Bargalló, Juan, *Don Juan, la mise en page d'un mythe?*, în: *Don Juan Tiso, Molière, Pouchkine, Lenau. Analyse et synthèses sur un mythe littéraire*, José-Manuel Losada-Goya și Pierre Brunel (coord.), Paris, Klincksieck, 1993.
- Barrière, Pierre, *La Vie intellectuelle en France du XVI^e siècle à l'époque contemporaine*, Paris, Albin Michel, 1974.
- Battisti, Eugenio, *Antirenașterea*, vol. 1-2, București, Ed. Meridiane, 1982.
- Baudrillard, Jean, *De la séduction*, Paris, Ed. Galilée, 1979.

STATUTUL ARTISTULUI ÎN EPOCĂ BAROCĂ

217

- Bonafoux, Pascal, *Rembrandt – le clair, l'obscur*, Paris, Gallimard, 1990.
- Braudel, Fernand, *Mediterrana și lumea mediteraneană în epoca lui Filip al II-lea*, vol. 1-6, București, Ed. Meridiane, 1985.
- Bréhier, Émile, *Histoire de la philosophie*, vol. I, Paris, P.U.F., 1967.
- Brody, Jules, *Montaigne et la citation génétique*, în: *Paragraphes 9, Les voies de l'invention aux XVI^e et XVII^e siècles – Études génétiques*, Université de Montréal, 1993.
- Buci-Glucksmann, Christine, *La folie du voir. De l'esthétique baroque*, Paris, Ed. Galilée, 1986.
- Burckhardt, Jacob, *Civilizația Renașterii în Italia*, vol. I-II, București, Ed. pentru Literatură, 1965.
- Casaldueiro, Juan, *Introducción la: Tirso de Molina. El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*, Madrid, Ed. Cátedra, 1987.
- Călinescu, George, *Impresii asupra literaturii spaniole. Clasicism, romantism, baroc*, București, E.L.U., 1965.
- Certeau, Michel de, *La fable mystique*, Paris, Gallimard, 1982.
- Chaunu, Pierre, *La Civilisation de l'Europe classique*, Paris, Arthaud, 1966.
- Ciorănescu, Al., *Barocul sau descoperirea dramei*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1988.
- Ciorănescu, Al., *Le Masque et le Visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Genève, Droz, 1983.
- Coronada de Gilbert, Angeles, *La innovación teatral del Barroco*, Madrid, Ed. Cincel, 1981.
- Corsetti, Jean-Paul, *Histoire de l'ésotérisme et des sciences occultes*, Paris, Larousse, 1992.
- Croce, Benedetto, *Storia dell'età barocca in Italia*, Bari, 1925.
- Culianu, Ioan Petru, *Eros și magie în Renaștere. 1484*, București, Ed. Nemira, 1994.

Culianu, Ioan Petru, *Călătorii în lumea de dincolo*, București, Ed. Nemira, 1994.

Culianu, Ioan Petru, *Religie și putere*, București, Ed. Nemira, 1996.

Culianu, Ioan Petru, *Gnozele dualiste ale Occidentului*, București, Ed. Nemira, 1995.

Curtius, Ernst Robert, *Literatura europeană și Evul Mediu latin*, București, Ed. Univers, 1970.

Dauge, Yves Albert, *L'Esotérisme: pour quoi faire?* Paris, Dervy-livre, 1986.

Dauphiné, James, *Ésoterisme et littérature: étude de symbolique en littérature française et comparé du Moyen Âge à nos jours*, Nice, C.E.M., 1987.

Defourmeaux, Marcelin, *Viața de fiecare zi în Spania secolului de aur*, București, Ed. Eminescu, 1981.

Delon, Francis, *Mozart franc-maçon*, în "Bulletin de l'Association Française du Temple de Salomon", nr. 6, 1992.

Delon, Francis, *La première référence explicite au mythe du Temple de Salomon comme source du métier*, în "Bulletin de l'Association Française du temple de Salomon", nr. 7, 1992.

Delon, Francis, *Elias Ashmole (1617-1692), amateur d'antiquités, astrologue, alchimiste et franc-maçon*, în "Bulletin de l'Association Française du Temple de Salomon", nr. 8, 1992.

Délumeau, Jean, *La Civilisation de la Renaissance*, Paris, Arthaud, 1967.

Délumeau, Jean, *La Peur en Occident*, Paris, Fayard, 1978.

Demogeot, Jean, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1857.

Díaz-Plaja, Guillermo, *Hacia un concepto de la literatura española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1986.

D'Ors, Eugenio, *Trei ore în muzeul Prado. Barocul*, București, Ed. Meridiane, 1971.

Drimba, Ovidiu, *Istoria literaturii universale*, vol. 1-2, București, Ed. Didactică și Pedagogică, 1970.

Drimba, Ovidiu, *Istoria culturii și civilizației*, vol. 4, București, Ed. Științifică, 1994.

Dubois, Claude-Gilbert, *Le baroque – profondeurs de l'apparence*, Paris, Larousse, 1973.

Dubois, Claude-Gilbert, *Constance et instabilité dans Don Juan de Molière: «Machines désirantes»*, în: *Don Juan: Tirso, Molière, Pouchkine, Lenau. Analyse et synthèses sur un mythe littéraire*, José-Manuel Losada-Goya și Pierre Brunel (coord.), Paris, Klincksieck, 1993.

Dumas, Jean Louis, *Histoire de la pensée. Philosophies et philosophes*, vol. 2, *Renaissance et siècle des Lumières*, Paris, Taillandier, 1990.

Dumitrescu-Buşulenga, Zoe, *Renașterea, umanismul și destinul artelor*, București, Ed. Univers, 1975.

Dumoulié, Camille, *La volonté de jouissance*, în: *Don Juan: Tirso, Molière, Pouchkine, Lenau. Analyse et synthèses sur un mythe littéraire*, José-Manuel Losada-Goya și Pierre Brunel (coord.), Paris, Klincksieck, 1993.

Dușu, Alexandru, *Humanisme, Baroque, Lumières: l'exemple roumain*, Bucarest, Editura Științifică și Enciclopedică, 1984.

Eco, Umberto, *Pendulul lui Foucault*, Constanța, Ed. Pontica, 1991.

Eco, Umberto, *Limitele interpretării*, Constanța, Ed. Pontica, 1996.

Eco, Umberto, *La recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*, Paris, Seuil, 1997.

Eliade, Mircea, *Alchimişti și făurari*, București, Humanitas, 1996.

Eliade, Mircea, *Ocultism, vrăjitorie și mode culturale*, București, Humanitas, 1997.

Escamilla-Colin, Michèle, *Crimes et châtements dans l'Espagne inquisitoriale*, vol. 1-2, Paris, Berg International, 1992.

Faivre, Antoine, *Accès à l'ésotérisme occidental*, Paris, Gallimard, 1986.

Faivre, Antoine, *L'ésotérisme*, Paris, P.U.F., 1992.

Faure, Élie, *L'Esprit des formes*, vol.1-2, Paris, J.-J. Pauvert, 1966.

Febvre, L., *Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle*, Paris, A. Michel, 1968.

Ferguson, W.K., *La Renaissance dans la pensée historique*, Paris, Payot, 1950.

Fernandez, Dominique, *Le Banquet des anges – L'Europe baroque de Rome à Prague*, Paris, Plon, 1984.

Fernández Álvarez, Manuel, *La sociedad española en el Siglo de Oro*, vol. 1-2, Madrid, Ed.Gredos, 1989.

Forestier, Georges, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680)*, Genève, Droz, 1988.

Foucault, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.

Foucault, Michel, *Cuvintele și lucrurile*, București, Humanitas, 1996.

Fumaroli, Marc, *Notice*, în: Pierre Corneille, *L'Illusion comique*, Paris, Larousse, 1991.

Gaignebet, Claude, *A plus hault sens: l'ésotérisme spirituel et charnel de Rabelais*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1986.

Genette, Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, 1966.

Georgescu, Paul Alexandru, *Bosquejo de una teoría general del Barroco*, în "Colloques", nr. 2, București, T.U.B., 1978.

Gombrich, E.H., *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.

Goujard, Philippe, *Sensibilité et société: quelques réflexions à propos du baroque*, în "Cahiers d'histoire", nr.49, Paris, I.R.M., 1992.

Grigorescu, Dan, *Rubens și misterioasele lui călătorii*, București, Ed. Gramar, 1995.

Gusdorf, Georges, *La Révolution galiléenne*, vol. 1-2, Paris, Payot, 1969.

Hazard, Paul, *La crise de la conscience européenne (1680-1715)*, vol.1-2, Paris, Boivin, 1935.

Hatzfeld, Helmut, *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Ed.Gredos, 1966.

Hăulică, Cristina, *Textul ca intertextualitate*, București, Ed. Eminescu, 1981.

Hocke, Gustav René, *Manierismul în literatură*, București, Ed.Univers, 1977.

Ion, Angela (coord.), *Histoire de la littérature française*, vol.1-2, București, T.U.B., 1981.

Jeanson, Francis, *Montaigne par lui-même*, Paris, Seuil, 1971.

Khaitzine, Richard, *La langue des oiseaux: quand ésotérisme et littérature se rencontrent*, Paris, Éd. Dervy, 1996

Lazard, Madelaine, *Michel de Montaigne*, Paris, Fayard, 1992.

Lazard, Madelaine, *Rabelais l'humaniste*, Paris, Hachette, 1993.

Levițchi, Leon, *Prefață la: Christopher Marlowe, Teatru*, București, Ed.Univers, 1988.

Losada-Goya, José-Manuel și Brunel, Pierre (coord.), *Don Juan: Tirso, Molière, Pouchkine, Lenau. Analyses et synthèses sur un mythe littéraire*, Paris, Klincksieck, 1993.

Lucius, Henriette, *La Littérature visionnaire en France du début du XVI^e au début du XIX^e. Étude de sémantique et de littérature*, Université de Bâle, 1970.

Machado, Antonio, *Barocul literar spaniol*, în: *Eseiștii spanioli*, București, Ed.Univers, 1982.

Marañon, Gregorio, *El Greco și Toledo*, București, Ed. Meridiane, 1977.

Maravall, José Antonio, *Reformismo social-agarario en la crisis del siglo XVII – tierra, trabajo y salario según Pedro de Valencia*, în "Bulletin hispanique", nr. 1-2, Bordeaux, 1970.

Maravall, José Antonio, *La cultura del Barroco – análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ed. Ariel, 1985.

Maravall, José Antonio, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Ed. Critica, 1990.

Marino, Adrian, *Dicționar de idei literare*, București, Ed. Eminescu, 1973.

Martin, John Rupert, *Barocul*, București, Ed. Meridiane, 1982.

Mathieu-Castellani, Giselle, *Discours baroque, discours maniériste*, în: A. Vermeylen (coord.), *Questionnement du baroque*, Bruxelles, Éd. Nauwelaerts, 1986.

Mathieu-Castellani, Giselle, *Montaigne – L'écriture de l'essai*, Paris, P.U.F., 1988.

Maxwell, J., *Magia*, București, Ed. Univers Enciclopedic, 1995.

Mazilu, Dan Horia, *Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea*, București, Ed. Minerva, 1976.

Mazilu, Dan Horia, *Proza oratorică în literatura română veche, partea a II-a, Renașterea. Barocul*, București, Ed. Minerva, 1987.

Mazilu, Dan Horia, *Recitind literatura română veche, vol. I*, București, Ed. Universității, 1995.

Mazilu, Dan Horia, *Barocul românesc în context european*, București, Ed. Minerva, 1997.

Ménager, Daniel, *Introduction à la vie littéraire du XVI^e siècle*, Paris, Ed. Bordas, 1968.

Menéndez-Pidal, Ramón, *Estudios literarios*, Madrid, Espasa-Calpe, 1957.

Mihăilă, Ileana, *Le discours philosophique chez Michel de Montaigne*, în "Analele Universității București", București, T.U.B., 1984.

Mihăilă, Ileana, *L'Espagne dans la vie et dans l'oeuvre de Victor Hugo*, în: Victor Hugo, coord. Angela Ion, București, T.U.B., 1985.

Mihăilă, Ileana, *Montaigne printre contemporanii noștri*, în "Limbile moderne în școală", I/1986.

Mihăilă, Ileana, *Contributions à l'étude du baroque*, în "Cahiers roumains d'études littéraires", Ed. Univers, 1986.

Mihăilă, Ileana, *De la Renaissance au Baroque ou le Crépuscule des Titans*, în "Synthesis", București, Ed. Academiei, XXII/1994, p. 69-78.

Mihăilă, Ileana, *Projections du mage renaissant dans le théâtre baroque*, în "Nouvelles tendances en littérature comparée, II", Szeged-Amiens, 1996, p. 61-68.

Mihăilă, Ileana, *Renaștere și modernitate. Studii de literatură română și comparată*, București, Ed. Roza Vânturilor, 1998 (în curs de apariție).

Muchembled, Robert, *Magia și vrăjitoria în Europa*, București, Ed. Humanitas, 1997.

Munteanu, Romul, *Clasicism și baroc în cultura europeană a secolului al XVII-lea*, București, Ed. Univers, vol. I, 1981, vol. II, 1983, vol. III, 1985.

Nataf, André, *Maeștrii ocultismului*, București, Ed. Enciclopedică, 1995.

Oțetea, Andrei, *Renașterea*, București, Ed. Științifică, 1964.

Pandelescu, Silvia, *Éléments baroques dans la littérature de la Renaissance*, în "Colloques", nr. 2, București, T.U.B., 1978.

Papu, Edgar, *Călătoriile Renașterii și noile structuri literare*, București, E.L.U., 1967.

Papu, Edgar, *Barocul ca tip de existență*, vol. 1-2, București, Ed. Minerva, 1977.

Păcurariu, Dimitrie, *Scriitori și direcții literare, II*, București, Ed. Albatros, 1984.

- Pfandl, Ludwig, *Historia de la literatura española en la Edad de Oro*, Barcelona, Ed. G. Gili, 1968.
- Poulet, Georges, *Metamorfozele cercului*, București, Ed. Univers, 1987.
- Preda, Ioan Aurel, *Studies in Eighteenth-Century and Romantic Literature*, București, Editura Universității, 1994.
- Raymond, Marcel, *Baroque et Renaissance poétique*, Paris, J. Corti, 1964.
- Riffard, Pierre A., *L'Ésotérisme*, Paris, R. Laffont, 1990.
- Rivière, Jean M., *Istoria doctinelor esoterice*, București, Symposium, 1996.
- Rodríguez Puértolas, Julio (coord.), Blanco Aguinaga, Carlos, Zavala, Iris M., *Historia social de la Literatura española*, vol. I, Madrid, Ed. Castalia, 1979.
- Rosenberg, Jakob, *Rembrandt – viața și opera*, vol. 1-2, București, Ed. Meridiane, 1976.
- Rousset, Jean, *La littérature baroque en France – Circé et le Paon*, Paris, J. Corti, 1954.
- Rousset, Jean, *L'Intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII^e siècle*, Paris, J. Corti, 1968.
- Rousset, Jean, *Le mythe de Don Juan*, Paris, A. Colin, 1978.
- Sabatier, Robert, *La poésie du XVI^e siècle*, Paris, A. Michel, 1975.
- Salicetti, Claude, *Humanisme, franc-maçonnerie et spiritualité*, Paris, P.U.F., 1997.
- Saraiva, José Antonio, *Istoria literaturii portugheze*, București, Ed. Univers, 1979.
- Sebastián, Santiago, *Contrarrefoma y barroco – Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza Editorial, 1981.
- Seligman, Kurt, *Magic, Supernaturalism and Religion*, New York, Pantheon Books (Random House), 1973.
- Shearman, John, *Manierismul*, București, Ed. Meridiane, 1983.

- Simmel, George, *Rembrandt*, București, Ed. Meridiane, 1978.
- Solé, Jacques, *L'Amour en Occident à l'époque moderne*, Paris, Albin Michel, 1976.
- Souiller, Didier, *La littérature baroque en Europe*, Paris, P.U.F., 1988.
- Stroev, Alexandre, *Les aventuriers des Lumières: hommes de lettres et citoyens du monde*, în: *Victor Hugo et l'Europe de la pensée*, Paris, Nizet, 1995.
- Stroev, Alexandre, *Aventuriers en Russie: masques et rôles sociaux*, în: *L'Homme des Lumières de Paris à Pétersburg*, Neapole, Vivarium, 1995.
- Stroev, Alexandre, *Les aventuriers des Lumières*, Paris, P.U.F., 1997.
- Strowski, Fortunat, *Montaigne, sa vie publique et privée*, Paris, Éd. de la Nouvelle Revue Critique, 1938.
- Stoichiță, Victor Ieronim, *Pontorno și manierismul*, București, Ed. Meridiane, 1978.
- Suárez Miramón, Ana, *La renovación poética del Barroco*, Madrid, Cincel, 1981.
- Tamain, Guy, *La Nouvelle École Française d'Histoire de la Franc-Maçonnerie*, în "Bulletin de l'Association Française du Temple de Salomon", nr. 7, 1992.
- Tapié, V.-L., *De la Renaissance au classicisme*, în: *Actes du XI^e stage international de Tours. Renaissance, Maniérisme, Baroque*, Paris, 1972.
- Toma, Dolores, *Cyrano de Bergerac – un model al Barocului*, București, Ed. Univers, 1982.
- Toma, Dolores, *Du baroque au classicisme*, București, Ed. Babel – Ed. Universității București, 1993.
- Tondriau, Julien, *L'Occultisme*, Verviers, Éd. Gérard & Co, col. Marabout Université, 1964.

Underhill, Evelyn, *Mistica*, Cluj, Apostrof, 1995.

Valbuena Briones, Angel, *Estudios introductivos* în: Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1959.

Valbuena Briones, Angel, *Historia de la literatura hispano-americana*, în: A. Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, vol. VI, Barcelona, Ed. G.Gili, 1968.

Valbuena Prat, Angel, *Historia de la literatura española*, vol. II, Barcelona, Ed. G.Gili, 1968.

Varela Jácome, Benito, *La prosa barroca en el siglo XVII*, Madrid, Cincel, 1981.

Velculescu, Cătălina, *Între scriere și oralitate*, București, Ed. Minerva, 1988.

Vianu, Tudor, *Studii de literatură universală și comparată*, București, Ed. Academiei, 1963.

Villey, Pierre, *Montaigne devant la postérité*, Paris, Boivin, 1935.

Wellek, R., Warren, A., *Teoria literaturii*, București, E.L.U., 1967.

Wellek, René, *Conceptele criticii*, București, Ed. Univers, 1970.

Wölfflin, Heinrich, *Principii fundamentale ale istoriei artei*, București, Ed. Meridiane, 1968.

Yates, Frances A., *L'Art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1966.

Yates, Frances Amelia, *La lumière des Rose-Croix. L'illumination rosicrucien*, Paris, Retz, 1985.

Yates, Frances A., *Giordano Bruno et la tradition hermétique*, Paris, Dervy-Livres, 1988.

CUPRINS

Introducere / 5

Capitolul I: De la Renaștere la Baroc sau vârsta de aur a esoterismului

1. Cele două fețe ale Renașterii / 19
2. Câteva din izvoare / 24
3. Primii reprezentanți / 30
4. Despre filosofi și eternul feminin / 42
5. Începutul sfârșitului sau politica ușilor închise / 47

Capitolul II: Literatura într-o epocă de criză

1. Istoria unui cuvânt / 59
2. Barocul, în oglinzile mișcătoare ale criticii / 68
3. Câteva elemente ale universului baroc / 72
4. Căutarea sinelui / 86

Capitolul III: Statutul ideologic și social al artistului baroc

1. Profilul unei epoci de tranziție / 98
2. Acești oameni triști / 113
3. Jocurile artei și ale puterii / 121
4. Funcția paradoxală a criticii. Modelul spaniol / 129
5. Reflexe elisabetane în jocul baroc de lumini și umbre / 147

6. Arta de a convinge / 155

Capitolul IV: Magicianul ca tip literar: creație sau creator?

1. Cultura fantastică, în vârtejul istoriei / 166
2. Faust înainte de Faust / 179
3. Magicianul și Cartea / 189
4. Despre Seducători / 204

Bibliografie / 216

Reluând într-o vastă sinteză cele mai importante contribuții europene cu privire la Baroc (și la faza intermediară între Renaștere și Baroc), Ileana Mihăilă reține tocmai acele elemente care susțin punctul său de vedere nou, frapant și convingător, despre artistul timpului propus spre analiză.

Într-adevăr, pornind de la aserțiunea că arta barocă s-a construit în jurul conceptului de persuasiune, domnia-sa vede și demonstrează, în artistul merit să miște, să atragă adeviziunea publicului, existența "succesorului camuflat al magicianului renascentist". Cunoscând foarte bine ambele laturi ale omului Renașterii, atât cea solară cât și cea saturniană, nocturnă, Ileana Mihăilă desfășoară o demonstrație extrem de densă și convingătoare despre modul în care artistul preia mare parte din patrimoniul ocult al magicianului din Renaștere, investindu-se, prin mutații multiple, cu atributele aceluia. Și întreaga demonstrație culminează cu analiza, plină de acribie critică, a două tipuri literare esențiale structurate în acel răstimp ciudat, Faust și Don Juan. Lectura întreprinsă în această nouă lumină a celor două personaje capătă valențe și conotații cu totul speciale, care dau cărții o prospețime de tinerească originalitate.

ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA

ISBN 973 - 9003 - 71 - 0