

MANIERISM ȘI ASIANISM

DE

TUDOR VIANU

Într-o comunicare anterioară consacrată analizei lucrării lui Auerbach: *Mimesis*, o întinsă cercetare asupra dezvoltării realismului în literatura Occidentului, făceam observația că istoria acestui curent literar ar fi trebuit să se însoțească cu aceea a curentelor antirealiste, deoarece, în creația literară, ca și în doctrinele privitoare la ea, realismul și-a precizat de mai multe ori pozițiile luptînd împotriva momentelor contrarii lui. În sprijinul acestei afirmații citam realismul clasic francez al secolului al XVII-lea, triumfător asupra barochismului de la începutul aceluiași secol, sau realismul critic, ca un curent literar al secolului al XIX-lea, în reacție față de academismul postclasic. « O istorie a realismului, notam în amintita comunicare, nu se poate scrie decît în legătură cu o istorie a antirealismului, și faptul de a fi omis această conexiune, alcătuiește unul din neajunsurile cărții lui Auerbach ».

Fără a fi întîmpinat, de la data comunicării, o istorie a realismului, concepută cum mi se pare necesar, lecturi recente mi-au adus o istorie a antirealismului în lucrarea lui Gustav René Hocke, *Manierismus in der Literatur*, 1959. Autorul dăduse mai înainte o cercetare asupra manierismului în artele plastice sub titlul: *Die Welt als Labyrinth*, față de care lucrarea adusă aici în discuție alcătuiește o continuare și o întregire. Ambele lucrări se leagă cu interesul și cu prețuirea deosebită arătate în culturile burgheze formelor decadente de artă apărute în faza finală a Renașterii, în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, apoi la începutul secolului al XVII-lea, adică în epoca dintre Renaștere și Baroc, cînd se afirmă opera unor artiști ca pictorii Parmigianino, Pontorno, Rosso, Bronzino, Allori, Salviati, dar și mai însemnații Tintoretto și Greco, pe lîngă care trebuie să mai amintim pe sculptorii Gianbologna, Danti, Rossi, Cellini, ș.a. Caracterizarea întregului curent s-a făcut, opunîndu-l îndrumării clasice din epoca Renașterii culminante, care dăduse pe Raffael, pe Leonardo, pe Dürer. Spicuiesc o astfel de caracterizare în cartea lui E. Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, 1924, p. 41—42: « Arta specific « manieristică » deformează și înmlădie formele echilibrate și general-valabile ale clasicismului în interesul unei expresii mai intensive, încît nu sînt ceva rar (în acest curent) corpuri de zece ori mai lungi decît înălțimea capului și care se îndoaie, ca bătute de vînt, ca și cînd n-ar avea oase sau articulații. Tot astfel construcția plăcută și clară a spațiului din epoca de înflorire a Renașterii, rezultată dintr-o gîndire rațional-perspectivică, cedează locul unui fel propriu al compoziției, prin care figurile sînt comprimate, aproape ca în evul mediu, într-un singur plan, adeseori « nesuferit de aglomerat... ». De asemeni în teoria artei, începînd

de la jumătatea secolului și legându-se cu judecata negativă a lui Michelangelo despre doctrina proporțiilor, a lui Dürer, apare o vie și foarte conștientă critică față de încercările mai vechi de a raționaliza plăsmuirea artistică prin metode științifice și, mai ales, matematice. Astfel dacă Leonardo se silea să determine mișcările corpului după legile forței și ale rezistenței, dacă Piero della Francesca și Dürer căutau să stabilească raccourci-urile pe căile geometriei, și toți acești teoreticieni erau de acord că proporțiile corpului omenesc în stare de repaus pot fi stabilite cu ajutorul matematicii, acum (în epoca manierismului), întîmpinăm idealul așa-zisei « figura serpentinată », care, proporționată și mișcată în mod irațional, a fost comparată cu o flacăară alungată de vînt ». Panofsky dă apoi, în continuarea expunerii sale, citate din teoreticienii curentului, de pildă din Federico Zuccari, dar nu descrie toate consecințele iraționalismului manieristic, uneori mult mai departe împinse și mult mai uimitoare decît acele semnalate de el.

Manierismul a fost un concept stabilit și studiat, mai întîi, în legătură cu artele plastice, dar după cum s-a întîmplat și cu alte concepte artistice, de pildă cu barocul și chiar cu realismul, el a fost întrebuițat apoi și în legătură cu fenomenele literare. În aceasta constă, în primul rînd, interesul cărții lui Hocke, apoi în faptul că acest autor dispunînd de multe referințe la creația și teoriile literare ale Renașterii tîrzii, pe care izbuteste să le pună în legătură cu fapte literare ulterioare și chiar contemporane, el ajunge să stabilească o serie istorică foarte întinsă, ale cărei prime etape le identifică în asianismul antichității.

Această orientare a oratoriei și artei literare a celor vechi, în legătură cu orientarea opusă, cu aticismul, a fost studiată încă din antichitate. Cercetarea lui E. Norden, *Die antike Kunstprosa*, 1909, a grupat, pentru timpul nostru, toate măturile referitoare la cele două mari stiluri ale oratoriei și prozei din secolul al VI-lea î.e.n. pînă în epoca Renașterii. Rezultatele cercetării lui Norden au făcut binecunoscute originile și caracteristicile celor două curente. Pare deci o constatare asigurată astăzi, faptul că atunci cînd prin campaniile lui Alexandra în Asia, cetățile ioniene au început din nou a lua parte la viața culturală a grecilor, ceva din procedeele de stil ale grecilor din Asia Mică au trecut în arta oratorilor din alte puncte ale lumii grecești. În locul măsurii în expresie, așa de caracteristică pentru vechea oratorie ateniană, s-a ivit o elocință caracterizată prin abundență, prin intensificarea expresiei emoției, prin efecte ritmic-muzicale, prin antiteze, jocuri de cuvinte și stil bombastic. Împotriva acestei direcții se produce reacția aticismului, care își recunoaște modelele în scriitorii și oratorii greci ai secolului al V-lea și al IV-lea, un Tucidide, Lisias, Demostene, și recomandă norma măsurii, a clarității, a stilului clasic. Originea oratoriei asianice este atribuită lui Hegesias din Magnesia, reprezentantului unui stil foarte înflorit, de la începutul epocii elenistice, despre care Cicero a spus odată că cine îl cunoaște știe ce este nerozia (Norden, 134). Împotriva lipsei de firească și a umflăturii asianice se produce o reacție încă din secolul al II-lea î.e.n., care triumfă în secolul I și continuă în veacul următor cu unii retori greci, dar mai cu seamă cu oratori latini ca Iulius Caesar, M. Iunius Brutus, Herodes Atticus ș.a.

Paralelismul asianism-aticism nu este, de altfel, o construcție a filologiei mai noi. El este binecunoscut și vechilor autori, care au dat de asemeni caracterizări excelente ale celor două curente. Astfel, Cicero, după ce observă lipsa elocinței în Argos, Corint și Teba, sărăcia ei lăconică în Sparta, apariția ei în Atena, adaugă în *Brutus* (XIII, 51): « Îndată ce a ieșit din Pireu și elocința a fost dusă în afară, (această artă) a parcurs toate insulele și a călătorit prin întreaga Asie, astfel încît în contact cu moravuri deosebite a dobîndit un lustru străin, a pierdut puritatea vorbirii pe care o avea în Atica și ceea ce s-ar putea numi sănătatea ei, făcînd-o a nu mai ști să vorbească cu naturalețe. Așa se născură oratorii asiatici (*Asiatici oratores*), a căror repezițiune și abundență nu sînt de disprețuit, dar al căror stil este lipsit de concizie și prea îmbelșugat (*Hinc Asiatici oratores, non contentendi quidem non celeritate nec copia, sed parum pressi et nimis redundantes*). În altă parte a lui *Brutus* (XCV, 325), vorbind despre elocința lui Hor-

tensius, Cicero face următoarele distincții: « Elocința lui era de genul asiatic, acela care se potrivește mai mult cu vârsta tânără decît cu bătrînețea. Genurile elocinței asiatice sînt două: unul este sentențios și plin de trăsături spirituale (*sententiosum et argutum*) și gîndurile nu sînt atît grave și severe, pe cît concentrate și grațioase (*sententiis non tam grauibus et severis quam concinnis et uenustis*). Există și un alt gen care este mai puțin remarcabil prin bogăția cugetării cît și prin ușurința și vioiciunea frazei, un gen care domină astăzi în toată Asia și în care nu numai că fraza este curgătoare, dar, prin expresiile întrebuintate, este împodobită și elegantă (*Aliud autem genus est non tam sententiis frequentatum quam uerbis uolucres atque incitatum, quale est nunc Asia tota, nec flumine solum orationis, sed etiam exornato et facelo genere uerborum*) ».

Idei noi asupra originii asianismului și a caracterizării lui în raport cu aticismul găsim la Quintilian. Acest autor dă, la rîndul lui, o explicație a ivirii asianismului ținînd seama atît de condițiile lingvistice speciale ale locului apariției cît și de genul propriu al popoarelor în mijlocul cărora s-a născut, apoi o apreciere a fenomenului derivată din reacția aticistă a epocii. În *De institutione oratoria* (XII, 10) Quintilian scrie: « De multă vreme se distinge între două feluri de stil, unul strîns și plin (*pressi et integri*), celălalt umflat și gol (*inflati et inanes*), unul neavînd nimic de prisos, celălalt fiind lipsit de gust și măsură (*iudicium et modus*). Unii autori, printre care și Santora, atribuie această diferență faptului că limba greacă introducîndu-se încetul cu încetul în orașele Asiei, învecinate cu Grecia, locuitorii lor năzuiră la gloria elocinței mai înainte de a stăpîni bine această limbă, astfel încît, neputînd exprima un mare număr din gîndurile lor prin cuvîntul propriu, au fost obligați să recurgă la circumlocuții, și obiceiul acesta prinse rădăcini printre ei. În ce mă privește, aș atribui mai degrabă această deosebire genului (*naturae*) însuși al celor ce vorbeau și ascultau: fiindcă aticii, popor lustruit și fin (*limati... et emuncti*), nu puteau suferi ceea ce este umflat sau prea îmbelșugat (*inane aut redundans*), în timp ce asiaticii, mai vanitoși și mai declamatori (*tumidior... atque iactantior*), au dat în chip natural acest caracter și elocinței lor ». În altă parte (VI, 2), Quintilian ne dă o caracterizare a stilurilor prin categorii psihologice: « După cum ne învață cei vechi, scrie Quintilian, există două feluri de stări ale sentimentului: unul pe care grecii îl numeau πάθος, un cuvînt pe care-l traducem prin *affectum*, celălalt, numit de greci ήθος, tradus de noi prin *mores*, de unde partea filozofiei numită *morală*, ήθική. Totuși, considerînd lucrurile după natura lor, mi se pare că nu înțelegem *mores* în general ci numai o anumită proprietate a lor; căci cuvîntul *mores* desemnează toate stările sufletului (*omnes habitus mentis*), și unii scriitori mai circumspecți au preferat să exprime printr-o perifrază ceea ce grecii înțelegeau prin ήθος și πάθος, decît să le traducă literar. Au preferat să desemneze prin numele de sentimente vii, vehemente, ceea ce grecii numesc πάθος, și sub acela de sentimente dulci și moderate ceea ce ei numesc ήθος ». Pentru a obține expresia unor sentimente vehemente, Quintilian recomandă folosirea acelor reprezentări ale imaginației, capabile să trezească acele simțiri: « Ceea ce grecii numesc φαντασται noi numim *uisiones*: prin aceste imagini ale lucrurilor absente, lucrurile care nu sînt de față pot izbi sufletul nostru, ca și cum le-am avea sub ochi. Cine le va închipui bine pe acestea, va izbui să provoace pasiunile ».

Pornind mai cu seamă de la acest din urmă text, dar sprijinindu-se pe o anumită pregătire a cercetării anterioare, Hocke suprapune perechii de concepte: *atic-asianic*, noua pereche: *mimesis-phantasia*. Justificarea acestei suprapunerii se găsește în autorii vechi, deși doctrina artei ca imitație a lucrurilor reale, *mimesis*, a fost foarte generală în antichitate și, după cum rezultă din analiza textelor, chiar imaginile fanteziei, prin care se pot obține pasiunile violente ale oratoriei asianice, erau pentru vechii autori, și chiar pentru Quintilian, « copii ale lucrurilor ». În evoluția esteticii antice, a apărut însă un moment în care creația artistică n-a mai fost înfățișată ca fiind orientată de imitația lucrurilor reale, ci de viziunile fanteziei, de ceea ce Plotin

numea *forma internă*, ἔνδοξ εἶδος. Ideile lui Plotin s-au bucurat de o lungă posteritate; ele au inspirat pe unii din autorii de tratate de estetică din epoca Renașterii timpurii, unde conceptul plotinian al « formei interne » apare în varianta *disegno interno*, *disegno fantastico*, *imitazione fantastica*. Se pare că Shakespeare însuși a fost atins de aceste idei, când scrie în « Visul unei nopți de vară » V, 1:

Inchipuirea cea gravidă naște
Necunoscute lucruri, plâsmuește
Poetice avânturi, dă un nume
Nimicului din aer, loc în spațiu.

Abandonarea normei imitației și mutarea creației artistice pe terenul fanteziei a deschis drumul unui curent antirealist, ale cărui origini pot fi recunoscute în asianismul antic cu îndreptățirea că expresia artistică dobândește, în acest curent, o independență față de lucrurile reale, o abundență și un mod al ei propriu de a prolifera sau de a se restrânge care depășesc sau rămân în urma nevoilor reflectării realității. Fenomenul a fost cunoscut și descris de Quintilian, care observă în *op. cit.*, VIII, 2: « Unii autori păcătuiesc printr-o nefericită abundență de termeni inutili. Temându-se a vorbi ca toată lumea, și ademeniți de o zadarnică aparență a frumuseții, se învârtesc cu o locvacitate copioasă în jurul lucrurilor pe care nu vor să le exprime. Apoi, unind această serie de cuvinte cu o altă și pe aceasta cu o a treia, dau perioadelor lor o întindere pentru care nu există răsuflare îndestulătoare. Sînt și alții care își propun să fie obscuri, și acest defect nu este nou, căci citesc în Tit-Liviu că, în vremea lui, exista un profesor care recomanda elevilor să întunece (*obscurare*) ceea ce aveau de spus... de unde a rezultat acest elogiu extraordinar: Cu atît mai bine, nu înțeleg nimic (*Tanto melior; ne ego quidem intellexi*) ». Quintilian descrie apoi alte procedee ale obscurității, precum excesul concizunii, alterarea cuvintelor, echivocul. Plăcerea pentru acest fel al oratoriei trebuie să fi fost destul de mare în Roma imperială. Quintilian o compară (II, 5) cu predilecția unora pentru monștri, pentru corpurile rău făcute sau pentru figurile fardate și epilate, ca și cum, adaugă scriitorul, « frumusețea corpurilor ar putea să ia naștere din corupția moravurilor » (*ut pulchritudo corporis venire uideatur ex malis moribus*). Atingem o dată cu aceasta și o vedere asupra cauzalității sociale a exceselor asianice, artă acordată cu preferințele unui public corupt, cum în Roma imperială exista fără îndoială.

După ce a suprapus dualității *alic-asianic* pe aceea desemnată prin termenii *mimesis-phantasia*, în care recunoaște temelia teoretică a opoziției anterioare, Hocke ajunge la a treia pereche de concepte dezvoltătoare a celor precedente: *clasicism-manierism*. Clasicismul ar fi deci arta dezvoltată din aticism și întemeiată pe mimesis, în timp ce manierismul ar fi arta pornită din asianism și fundată pe fantezie. Dar în timp ce clasicism și manierism au fost, în cercetările mai vechi de istoria artei, concepte istorice, legate adică de o perioadă anumită din dezvoltarea creației artistice și determinate de condițiile sociale proprii perioadelor respective, aceeași polaritate desemnează, la Hocke, două direcții constante ale artei în Europa, deci două tipuri estetice ale acesteia. Transformarea, în sens tipologic, a opoziției clasicism-manierism nu-i aparține, de altfel, lui Hocke. Această transformare se produsese mai de mult în estetica și istoria artei. Astfel, clasicismul care a desemnat, pe rînd, fie arhitectura lui Palladio cu prelungirile ei în Franța sec. XVII și în alte părți, fie arta constituită, prin reacție față de rococoul sec. al XVIII-lea și sub influențe antice, la sfîrșitul aceluși secol și la începutul celui următor, fie producția literară paralelă cu aceste manifestări ale artelor plastice, aceeași noțiune ajunge să desemneze o categorie estetică mult mai generală. În acest din urmă sens clasicismul a putut fi recunoscut în epocile cele mai diferite și adjectivul corespunzător, *clasic*, a putut fi legat de formele de artă cele mai variate.

Aceeași a fost și evoluția cuvintului *manierism* și a etimonului acestuia: *manieră*. Acest din urmă termen a fost semnalat încă din veacul al XVI-lea și cu un înțeles peiorativ în culegerea de biografii de artiști a lui Vasari. Nuanța peiorativă nu este absentă, dar e mai puțin accentuată în celebrul articol al lui Goethe: *Über einfache Nachahmung der Natur, Manier und Stil*, apărut în *Teutscher Merkur* al lui Wieland din 1778—1789. Goethe stabilește aici o scară de valori între simpla imitație a naturii în operele picturii, redarea obiectelor printr-o prismă subiectivă și prezentarea lor într-un fel care să arate esența lor. Operele care procedează în acest din urmă fel au, după Goethe, *stil*: cele amintite mai înainte manifestă numai *manieră*. Goethe nu dă, în articolul său, exemple pentru a ilustra ce anume opere trece sub categoria *manierei*, dar dezvoltările sale sînt suficiente pentru a arăta că nuanța corboritoare cu care cuvîntul a fost folosit mai întîi s-a neutralizat în cea mai mare măsură. *Maniera* nu este, pentru Goethe, un neajuns categoric, ci numai o treaptă pe care operele care posedă adevăratul stil o depășesc: « Stilul, ni se spune, este gradul cel mai înalt la care arta poate ajunge, deopotrivă cu nivelul supremelor eforturi omenești. Dar el nu poate fi atins decît după ce arta a lăsat în urmă etapa imitației naturii, după ce ea și-a făurit un limbaj general de forme și după ce, prin studiul adînc și precis al obiectelor, a izbutit să cunoască însușirile lucrurilor, să cuprindă și să poată imita seria formelor caracteristice ale naturii întregi. După cum simpla imitație se întemeiază pe sentimentul existenței liniștite și a prezentului îmbrățișat cu simpatie, după cum « maniera » cuprinde aparențele lumii cu o sensibilitate vie și mobilă, tot astfel stilul se dezvoltă din temeiurile cunoașterii, din esența lucrurilor, întrucît ne este îngăduit a cunoaște în forme vizibile și pipăibile ».

Evoluția mai nouă a termenilor « manieră » — « manierism », în istoria artei, a îndepărtat în fine orice nuanță peiorativă însoțitoare, ajungînd să desemneze două lucruri: 1) curentul artistic intercalat între Renaștere și Baroc, adică anumite opere ale artelor plastice din arta occidentală la sfîrșitul secolului al XVI-lea, 2) un anumit tip artistic, revenit de mai multe ori în istoria artei. Atestările acestor două înțelesuri sînt foarte numeroase în scrierile de estetică și istoria artei de după cel de-al doilea război mondial, mai cu seamă în Germania. Alegem, printre acestea, ca unul care se plasează către începutul evoluției semantice semnalate aici, articolul Margaretei Hörner *Manierismus* din *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1924. Margareta Hörner începe prin a aminti cazul « barocului » care după ce a fost întrebuițat cu un răsunset dezaprobat, și-a pierdut acest răsunset, ajungînd să denumească, fără nici o judecată de valoare în acompaniament, arta plastică a occidentului european în epoca contrareformei și a absolutismului, apoi una din direcțiile revenite de mai multe ori în arta europeană, deci unul din tipurile ei, vizibil în momente așa de felurite ca începuturile elenismului (trecerea de la secolul al V-lea către al IV-lea i.e.n.), arta medievală a secolului al XIV-lea, în fine aceea care apare în a doua jumătate a secolului al XVI-lea. Marg. Hörner se aplică apoi să grupeze elementele comune unor manifestări artistice atît de deosebite, ca d.p. trecerea de la linearitate la picturalitate, de la compozițiile plane la cele profunde, de la simetrie la asimetrie, de la simplitate la complexitate etc. Astfel de evoluții polare s-au petrecut de mai multe ori în istoria artei, și această împrejurare legitimează transformarea conceptului istoric al « manierismului » într-un concept tipologic. Transformarea nu se produsese încă deplin în 1924, dar era pe cale să se producă. « Nu este exclus, scrie Marg. Hörner, ca schimbarea de înțeles, executată de « baroc », să se repete în același sens cu un alt termen, întrebuițat altădată numai în judecăți de valoare, cu termenul « manierism ». Este manierat tot ce depășește firescul și așteptatul (*das Natürliche und Zuerwartende*), dar nu numai ca o exagerare asemănătoare cu a barocului, ci însoțită de o treptată solidificare a formelor, în care se concentrează schimbările obținute mai înainte ».

Aceeași transformare în înțelesul cuvintului « manierism » s-a produs și în domeniul studiilor literare. Procesul a fost favorizat de o anumită metodă folosită în mișcarea științifică de după

al doilea război mondial, pe care o amintesc în treacăt aici. Cînd, prin publicarea lucrării istoricului artei H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915, s-a obținut un grad mai mare de precizie în caracterizarea artei Renașterii culminante și a barocului, ca și a trecerii de la una din acele epoci la cealaltă, unii istorici literari au încercat să aplice conceptele lui Wölfflin și în producția literară. Acestui îndemn i se datorește în mare parte, opera lui O. Walzel, *Gehalt und Gestalt*, 1921. I se datorește apoi lui Walzel faptul că unele noțiuni, cum ar fi « barocul », întrebuițat mai înainte numai pentru opere ale artelor plastice, au început a fi folosite și pentru opere ale literaturii. Aceeași extindere de înțeles, precum și transformarea conceptului istoric într-unul tipologic, s-a produs și pentru cuvîntul « manierism ». Procesul a ajuns la ținta lui în lucrarea lui E. R. Curtius, care în *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 1948, p. 275, scrie: « Clasicismul lui Raffael și Fidas este pentru noi natura potențată la idealitate. Desigur, încercarea de a circumscrie conceptual esența mării arte rămîne un simplu expedient. Dar amintita formulă atinge ceea ce este « clasic » în Sofocle și Virgil, în Racine și Goethe. Arta clasică în acest sens foarte înalt apare numai în scurte epoci de înflorire. Chiar în epoca tîrzie a lui Raffael, istoria artei găsește sămînța curentului numit manierism, interpretat ca o degenerare a clasicismului. O « manieră » artificioasă, care se poate manifesta în forme felurite, proliferază și se revarsă asupra clasicismului. Gustul individual poate valorifica, precum dorește, această transformare. Cine preferă pe Tintoretto lui Raffael poate să invoce bunele lui motive. Nu putem să decidem aici dacă termenul « manierism » a fost bine ales pentru a denumi o epocă în istoria artei. Dar noi trebuie să-l întrebuițăm, fiindcă umple o lacună a terminologiei literare. În acest scop trebuie însă să-l golim de conținutul lui de istoria artei și să-l extindem atît de mult pentru a ajunge să denumească toate tendințele literare opuse clasicismului, fie ele preclasice, postclasice sau contemporane cu un anumit clasicism. Înțeles în acest sens, manierismul este o constantă a literaturii europene ».

După aceste precizări metodice, Curtius trece la enumerarea procedeelor formei literare a manierismului, printre care hyperbaton, adică dislocarea topică și sintactică, circumlocuția (sau perifraza), annominatio (sau paronomasia, adică acumularea formelor flexionare ale aceluiași cuvînt, a derivatelor lui sau a unor cuvinte cu sunete apropiate), metafora manieristică (adică aceea de un gust îndoielnic, ca de pildă hidropisie pentru umflătura în manifestările spiritului), apoi așa-zisele « jocuri lipogramatice » (adică alegerea cuvintelor în care lipsește un anumit sunet sau a acelora unde același sunet revine în fiecare cuvînt, ca în cunoscutul vers al lui Ennius: *O Tite, tute, Tati, tibi tanta, tyrane, tulisti*), în fine poeziile ale căror versuri sînt astfel grupate încît întocmesc o anumită figură, de pildă a unei aripi, a unui ou, a unei securi etc. (adică ceea ce grecii numeau un *teknopaegnon*) sau așa-zisele *logoddedali* (adică poeziile în care fiecare vers începe și sfîrșește cu un cuvînt monosilabic sau în care cuvîntul final al fiecărui vers se repetă la începutul celui următor) ș.a. Astfel de procedee sînt identificate de Curtius în cea mai veche antichitate greacă, apoi în perioada alexandrină, apoi în secolul al IV-lea al epocii imperiale, la Roma, apoi în evul mediu, apoi în « secolul de aur » spaniol, în barocul german și în alte momente. Revenirea aceluiași procedee la intervale atît de mari îl îndreptățește pe Curtius să dea un sens tipologic noțiunii de manierism. Dar Curtius nu-și pune niciodată problema căror împrejurări li se datorește revenirea aceluiași procedee și care sînt condițiile sociale care explică revenirea lor de fiecare dată. Ca mai toată știința literară burgheză, nici cercetarea lui Curtius nu-și pune vreodată problema cauzalității literare și, lucrarea sa nu se ridică niciodată dincolo de nivelul pozitivist al investigației faptelor și al descrierii lor.

După cum se vede, aproape toate elementele cărții lui Hocke au fost găsite înaintea lui. Ceea ce acest cercetător adaugă este înmulțirea referințelor la literatura contemporană decadentă, expresionistă, dadaistă, suprarealistă etc., astfel încît linia pornită din asianismul antic

ajunsă în manierismul sec. al XVI-lea și mai târziu, este continuată de Hocke pînă la producția literară cea mai nouă din țările capitaliste. Nici Hocke nu-și pune problema explicației sociale a fenomenului studiat de el. Se mulțumește a-l pune în legătură cu o anumită constantă a spiritului european, cu ceea ce i se pare a fi un anumit tip al acestuia, așa-numitul *homo absconditus*, a cărui revenire neîncetată o semnalează cu o satisfacție evidentă. Ba chiar, descoperirea revenirii periodice a acestui « homo absconditus » i se pare lui Hocke un act de igienă spirituală, pe care îl formulează astfel, în considerații al căror accent politic nu poate scăpa nimănui: « Se vorbește astăzi, scrie Hocke, de o renaștere a conștiinței istorice. Acesta ar fi un simptom important pentru renașterea Europei în noua ei năzuință către unite. Pentru extinderea conștiinței spiritului european poate juca un rol hotărîtor tradiția « ermetică » (*verborgene*), dacă vrem să depășim retorica europeană clasicistă ». Ce este această « retorică europeană clasicistă » nu este greu de înțeles. Este retorica democrației burgheze, inspirată de antichitate în declarațiile ei liberale. O figură reprezentativă a acestei retorici a creat Thomas Mann în personajul lui Settembrini din romanul « Der Zauberberg », continuator al ideologiei și frazeologiei revoluției franceze. Dar tendințele lui Hocke devin încă mai clare, atunci cînd declară ceva mai departe: « Dacă intelectualul modern european n-a dispărut încă în curentul civilizației de mase tehnificate (*im Malstrom der technisierten Massengesellschaft*), dacă mai este reprezentantul unui mediu spiritual creator, atunci ea căuta absolutul și mîntuirea din problematica lui neurotică în operele artiștilor, a poezilor și a compozitorilor », a celor care întruchiează tendința absconsă a literaturii europene. Dar o dată cu aceasta ajungem la problema sensului social al actualității dobîndite de curentul manierismului în cercetarea burgheză mai nouă. Atingerea acestei ultime probleme va completa referatul de față.

Ne vom întreba deci care sînt motivele interesului arătat de istoricii burghezi ai artei manierismului ca tip estetic, dar mai cu seamă formei lui oarecum exenplare din secolul al XVI-lea? În legătură cu această din urmă parte a întrebării pe care o punem s-au ivit discuții, vrednice a fi amintite aici. Este vorba de discuțiile suscitade de problema periodizării Renașterii. Începutul, culminarea și sfîrșitul acestei mari mișcări de cultură, în care se naște spiritul modern, au fost legate de date diferite, după tendințele diferiților savanți care și-au pus problema. Unii din acești savanți, începînd cu Bayle și Voltaire, recunosc începuturile Renașterii la mijlocul secolului al XV-lea, cînd prin emigrația învățaților greci în Italia, după căderea Constantinopolului sub stăpînirea turcească, se produce acea înviorare a studiilor clasice cu numeroase repercusiuni asupra dezvoltării culturii, precum ivirea spiritului critic, apropierea de natură în arte și în științe, slăbirea dogmatismului religios, înflorirea individualismului. Cercetările mai noi au arătat însă că studiul vechilor culturi ajunseser la termenul lui încă de la sfîrșitul veacului al XIV-lea, cînd cunoștințele despre literatura grecilor și romanilor atinseser aproape toate rezultatele de care dispunem și noi. Este concluzia unei cercetări ca aceea a lui G. Voigt în *Die Wiederbelebung des Klassischen Allertums*, o operă de la sfîrșitul veacului trecut. Pe de altă parte unele fapte literare, ca polemica antiscolastică și lirica lui Petrarca, proza satirică a lui Boccaccio, figura unor umaniști ca Collucio Salutati sau Niccolo Niccoli, lupta politică împotriva baronilor feudali a lui Colo di Rienzi, ca și entuziasmul lui civic alimentat de inițierea lui antică, toate aceste fapte îndreptățesc îndeajuns așezarea începuturilor Renașterii la mijlocul secolului al XIV-lea. Tot atunci se produsese dezvoltarea comunelor italiene și a burgheziei lor în comerțul cu răsăritul, pe drumul deschis de cruciade, deci ascensiunea unei clase sociale a cărei expresie de cultură este tocmai Renașterea, adică mișcarea care putea oferi burgheziei vremii cadrul de libertăți spirituale necesare întreprinderilor ei. Renașterea a fost o revoluție, o mișcare de răsturnare a vechilor poziții spirituale. Caracterul acesta a fost recunoscut de istoricii mai vechi ai culturii, de pildă de Jacob Burckhardt în renumita lui lucrare, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, 1859. Istoricii burghezi mai noi au manifestat însă tendința de a

tăgădui caracterul de revoluție culturală al Renașterii, susținând că mai toate însușirile atribuite ei apăruseră încă din secolele evului mediu, de pildă din secolul al XII-lea francez, și că, prin urmare, ele au fost un rod al culturii precumpănitor religioase a acestei perioade istorice. Această tendință de a împinge prea adânc în trecut originile Renașterii, foarte generală la un moment dat, și-a găsit criticul ei în istoricul Renașterii V. N. Lazarev care, în articolul *Împotriva falsificării istoriei Renașterii* (tradus din limba rusă împreună cu alte studii, în volumul « Împotriva artei și esteticii burgheze », 1952), a grupat, în chip convingător, toate argumentele menite să anuleze teza despre originile medievale ale Renașterii. Pare în adevăr absurd să susții că spiritul științific modern nu începe cu Leonardo și Galilei, ci cu Occam și Buridan și că umanismul se manifestă încă din secolul al XII-lea, când nu poate fi semnalată în această epocă nici acțiunea de descoperire a vechilor manuscrise, așa de caracteristică pentru umaniștii secolului al XIV-lea și al XV-lea, nici metodele moderne de studiere a vechilor manuscrise pentru a restabili forma lor autentică, adică toate acele lucrări ale filologiei în care ia naștere spiritul investigației critice cu rezultate pentru dezvoltarea tuturor științelor. Faptul de a fi pus în lumină toate aceste erori ale interpretării istorice, și altele multe, este un bun câștigat, de care nu ne mai putem lipsi.

Dar, împreună cu încercarea tendențioasă de a împinge în evul mediu începuturile Renașterii, a apărut și încercarea de a amputa Renașterea de unul din secolele ei, de secolul al XVI-lea, mai ales de a doua jumătate a acestui secol, atribuită de unii istorici, precum am văzut, unui alt curent, curentului « manierismului ». Este adevărat că opere manieristice apar în acest răstimp ca o manifestare a antirealismului pe care-l aduce cu sine recrudescența feudală, semnalată adeseori de istoricii Italiei, ca un rezultat al decadentei manufacturilor și al întoarcerii către pământ, fenomene apărute îndată ce Italia a trebuit să cedeze întâietatea ei economică Spaniei sau țărilor din nordul Europei, unde, după epoca marilor călătorii, se mută centrele afacerilor europene. Manierismul a fost însă numai unul din aspectele artei europene a secolului al XVI-lea. Protestînd împotriva anexării întregului acest secol pe seama manierismului, istoricul de artă sovietic M. V. Alpatov în studiul *În apărarea Renașterii* (apărut, ca și cercetarea lui Lazarev, în volumul amintit) are dreptate să amintească faptul că secolul al XVI-lea nu este numai secolul manierismului dar și al școlii venețiene, al lui Tintoretto, al lui Veronese, apoi ai lui Michelangelo, al lui Daniele da Volterra și al altor mari maestri, a căror artă nu poate fi de loc redusă la formulele artificioase ale manierismului. Putem adăuga că, și în literatură, secolul al XVI-lea este acela în care apar marile creații ale lui Torquato Tasso și Ariosto, ale lui Rabelais, Ronsard și Montaigne sau ale lui Cervantes și Shakespeare, care nu pot fi cu nici un preț atașate curentului de absconditate al manierismului. Acest curent nu produce numele cele mai însemnate ale secolului, printre care nu putem trece nici pe Gongora, nici pe Marino, nici pe John Lily, autori manieriști fără îndoială, dar nu autorii cei mai mari ai veacului lor. Înțelegerea lui Shakespeare ca un autor baroc sau chiar manierist, întâmpinată în unele lucrări ale criticii shakespeareene mai noi, trezește multe obiecții. Pe unele din ele le-am formulat în studiul *Shakespeare ca poet al Renașterii* (din volumul « Studii de literatură universală și comparată », 1960), unde am căutat a arăta că prin teme și forme literare, dar mai cu seamă prin rostul pe care l-a dat poeziei și prin spiritul filozofic al operei lui, Shakespeare este fără îndoială un poet reprezentativ al Renașterii, cel mai de seamă al curentului întreg. Infiltrații manieristice, eufuistice, există fără îndoială în opera shakespeareană, dar mai cu seamă în faza din tinerețea poetului. Studiul acestei opere în dezvoltarea ei a arătat onora dintre criticii shakespeareeni, tendința de eliminare a manierismului eufuistic și acea îndrumare către adevărul expresiei, caracteristică pentru fazele mai noi ale creației shakespeareene.

Cît despre înțelegerea « manierismului » ca un stil autonom, deopotrivă de îndreptățit cu toate marile stiluri ale artei, trebuie să spunem că acest mod al prețuirii n-a fost adus decît

de nevoia de a impune formele actuale ale decadenței artistice, justificate, după unele păreri, dacă i se găsesc strămoși și o continuitate aproape neîntreruptă de-a lungul secolelor. În realitate, « manierismul » modern, ca și strămoșul lui îndepărtat, « asianismul » antic, au fost fenomene resimțite, încă din epocile respective, ca niște aspecte ale degenerării și corupției expresiei. Și după cum existența « asianismului » a produs în vechime reacțiunea « aticistă », tot astfel astăzi, în țările socialiste, se produce o reacție în sensul apărării simplității, a clarității, a proprietății expresiei, deci o mișcare neoaticistă, după cum, prin preferința arătată realismului, o întoarcere către estetica mimesis-ului. Sînt fenomene pe care trebuie să le reținem ca pe unele din cele mai interesante în actuala mișcare literară a lumii.
