

Manierism și baroc în literatura dramatică: de la rigoare clasică la exuberanță

Silvia Cristina UDREA

Școala Doctorală de Studii Filologice, Iași, România
cristinaudrea031@gmail.com

Abstract: The transition from classical ideals and rigors to the promotion of the individual and his sensibility, bears the signs of Mannerism, culminating in the Baroque. Among these trends, baroque stands out as a new and revolutionary attitude, positioning itself against the classical idea of beauty, balance and perfection. If Mannerism marks the beginning of distancing from classical ideals, through Baroque drama will experience a reinvention, a reconstruction. It is the historical moment through which new horizons of theater are set.

Keywords: *Mannerism, Baroque, Trauerspiel, sensibility, labyrinth.*

În epoca modernă, rigoarea clasică nu mai este o opțiune pentru creație, artistul poziționându-se mai degrabă în opoziție față de aceasta. Negăsindu-și fundalul pe care să se poată realiza, tragedia clasică intră în declin în epoca modernă, pentru a fi continuată de drama barocă, de drama burgheză și de cea romantică. De altfel, în tragedia clasică își găsește sorgintea drama și melodrama, specii caracteristice societății moderne prin accentul pus pe trăirile interioare ale individului și, nu mai puțin, pe triumful emoției, al imaginației, al sensibilității.

Pentru a înțelege modul în care tragedia nu mai corespunde realităților sociale moderne, e important să aruncăm o privire asupra momentului care declanșează schimbarea. Declinul tragediei începe într-o perioadă de tranziție dintre Renaștere și baroc, resimțindu-se nevoia de îndepărtare de la regulile clasice, pentru a muta accentul pe sensibilitate, pe apropierea de realitatea socială. Perioada aceasta de tranziție corespunde manierismului, fiind un curent ce se situează cronologic între perioada de maximă afirmare a Renașterii și începuturile barocului și clasicismului.

Manierismul vine ca o anticipare a barocului, pregătindu-i *terenul* de desfășurare. Concret, manierismul se definește printr-o „distanțare față de orice modele, care erau cu precădere clasice (antice, renascentiste) și căutarea unor modalități de realizare a unui stil propriu de expresie” (Munteanu 1981: 56). Cu alte cuvinte, manierismul apare din nevoia de individualizare, de exprimare a propriilor idei produse ale propriei imaginații, separându-se de concepția rigidă clasică a imitației.

În această direcție, Friedrich Hegel, în *Prelegeri de estetică*, va considera maniera ca o perspectivă personală a fiecărui scriitor, o particularitate care se va

desfășura ca atare în opera de artă și care nu trebuie confundată cu originalitatea acesteia, deoarece „maniera se referă numai la singularitățile particulare și, prin aceasta, întâmplătoare ale artistului, particularități care, în loc să se manifeste în obiect ca atare și în reprezentarea lui ideală, se afirmă ieșind la iveală în producerea operei de artă” (Hegel 1966: 296-297). Filozoful german consideră maniera o modalitate subiectivă de a aborda opera de artă, care, utilizată în exces, ar contravine principiilor estetice ale operei. În plus, maniera este în defavoarea autorului, fiind „tot ce poate fi mai rău pentru un artist” (Hegel 1966: 297), datorită limitării orizontului la sfera subiectivă, acționând ideatic într-un univers, firește, restrâns.

Un punct de vedere important în direcția manierismului îi aparține lui Gustave René Hocke (1908–1985), care își va formula teoria în cadrul a două volume: *Lumea ca labirint* (1957) și *Manierismul în literatură* (1959). Scriitor, eseist și istoric german, Hocke este recunoscut pentru misiunea sa de a reabilita manierismul ca fenomen estetic și cultural. Conform studiilor sale, manierismul nu s-ar defini ca un curent literar, ci, mai curând, ca o stare psihologică definitorie pentru perioadele marcate de criză și de tranziție culturală. Definiția pe care o oferă manierismului străbate tocmai aceste granițe temporale fixate de istoria literară și culturală, spunând că acesta este „întotdeauna rezultatul unor tensiuni polare față de spirit, față de societate, față de propriul eu”¹, unde acest *întotdeauna* fărâmițează ideea de timp precis de desfășurare. Definindu-l drept o „estetică a crizei”, Hocke va observa cum acesta revine în secolul al XIX-lea prin poezia simbolistă reprezentată de Baudelaire și Lautréamont, dar și în suprarealismul secolului al XX-lea, prin James Joyce, Kafka, Proust și alții (Hocke 1977: 100).

Instabilitatea culturală pe care o definește manierismul se va traduce printr-un stil excesiv, încărcat cu metafore, cu simboluri oculte, cu suprapuneri de sensuri și discurs fragmentat. Hocke vede lumea manieristă ca pe un labirint al semnelor și interpretărilor. Acest drum este descoperit prin arta combinatorie la care manieriștii au aderat în urma înțelegerii acesteia ca fiind tocmai profund labirintică. Se produce fenomenul de modificare al paradigmei, în sensul în care „arta combinatorie ca instrument al cunoașterii unor relații raționale este transformată într-un instrument de creare a unor raporturi iraționale”, înțelegând astfel atracția pe care manieriștii au resimțit-o față de „caracterul ei labirintic”, negăsindu-și o cale de scăpare, ci, dimpotrivă, devenind „intricat mai profund, până la infinit” (Hocke 1977: 88-89).

Documentând manierismul, criticul literar român Romul Munteanu (1926–2011), va încerca să ne ofere o listă completă a trăsăturilor manierismului în literatură. Considerându-l un arhetip, datorită situației sale la confluența dintre două epoci importante, manierismul va împrumuta trăsături atât renaștentiste, cât și baroce. Din acest considerent, acest curent de tranziție nu poate fi considerat de sine stătător, pentru că scriitorul este atras de șocul care se produce

¹ Explicația lui este mai complexă, remarcând faptul că de-a lungul istoriei, manierismul, în contextul tensiunilor menționate deja, „devine expresia legitimă a acestei problematice, modul de exprimare încordat al problematicei omului «modern» - în opoziție cu felul de exprimare destins al omului încă legat de tradiție, conservator în cel mai bun sens al cuvântului, care - în urma celor mai cumplite zguduiri chiar - își regăsește mereu certitudinea existențială.” (Hocke 1977: 100).

în urma confluenței dintre real și imaginar. În această direcție, limbajul este relevant pentru că susține întâlnirea aceasta dintre stiluri și categorii literare și estetice. Se constată, deopotrivă, predilecția pentru o stilizare excesivă, prin abundența simbolurilor și a vocabulelor cu sensuri multiple, tocmai pentru a susține starea de ambiguitate (Munteanu 1981: 66-68).

Barocul se poziționează ca o continuare a manierismului, situându-se, din punct de vedere cronologic, între sfârșitul secolului al XVI-lea și jumătatea secolului al XVIII-lea, apărut ca o reacție împotriva servilismului față de rigorile clasice pe care le manifesta epoca Renașterii. Definirea barocului a cunoscut un drum sinuos, fiind un mod nou de existență și de manifestare în artă, în general. Având o etimologie provenind fie din portugheză (cu referire la perlele imperfecte „*barrocas*”), fie din spaniolă („*barrueco*” însemnând o stâncă gigantică), fie din italiană („*baroccho*” cu sensul neobișnuit de fraudă fiscală), esența termenului, în accepțiune figurată, este de lucru bizar, extravagant, imperfect, neregulat, iar noțiunile în această direcție pot continua (Marino 1973: 225-226). Pornind de la aceste noțiuni care contravin ideii clasice de frumos, de echilibrat, perfect, barocul se impune ca o atitudine nouă și revoluționară în același timp. Extrapolând definiția terminologică, barocul ar fi de fapt, un mod de exprimare pentru „sentimentul universal al contradicțiilor vieții, polaritatea, conflictul tendințelor antagonice, divergente, creator de contraste, opoziții și oscilații continuu” (Marino 1973: 228). E o expresie a tensiunilor sociale care apar concomitent cu cele de ordin politic.

Încercând să dea o explicație și o definiție termenului, René Wellek consideră că, în general, conceptele folosite pentru curente literare nu pot primi o definiție categorică și exigentă. Barocul ar defini, mai curând, „o mișcare europeană generală, ale cărei convenții și al cărei stil literar pot fi caracterizate destul de exact și care poate fi încadrată în limite cronologice destul de înguste, și anume, de la ultimele decenii ale secolului al XVI-lea până la mijlocul secolului al XVIII-lea.” (Wellek 1970: 97).

Perioada aceasta va determina apariția anumitor trăsături comune ale scriitorilor din diferite țări europene, coexistând cu trăsături pe care le vom identifica mai târziu ca fiind romantice. Accentul pe care îl pune Wellek privitor la trăsături exclusiv baroce ține tocmai de lipsa exclusivității atunci când vorbim despre anumite figuri de stil (precum antiteza, oximoronul, antimetabola ș.a.). Credința sa, fapt la care subscriem, e că „orice procedeu stilistic poate apărea în aproape orice epocă” (Wellek 1970: 107), indiferent că vorbim despre antichitate, despre clasicism sau baroc. Modalitățile de construcție ale mesajului literar sunt la bază aceleași, cu modificările impuse de stilul și ideologia epocii.

Despre momentul în care apare drama barocă, a discutat filozoful german Walter Benjamin (1892–1940), care a abordat *Originea dramei baroce germane* (1928), dar din studiul căruia poate fi înțeles întregul climat al genului în contextul afirmării și înțelegerii conceptului. Miza studiului este de a oferi o perspectivă reinterpretată asupra barocului, în sensul în care acesta nu ar defini o perioadă inferioară a Renașterii, ci, mai curând, un fenomen estetic și filozofic de sine stătător.

Concepția principală a lui Benjamin este că drama barocă nu este doar o simplă continuare a tragediei clasice, ci, mai degrabă, poate fi înțeleasă ca o

redevenire stângace a acesteia (Benjamin 2010: 53), pentru că tot ce era reprezentativ pentru tragedia clasică, renaște acum prin deformare. De la transformarea intrigii regale în una cu miză politică, până la deformarea deznodământului dintr-o notă nefericită într-unul cu adevărat sângeros, drama barocă ia forma opoziției față de desfășurarea clasică a evenimentelor. În această direcție, pot fi consemnate, trăsături ale dramei baroce, pe care Benjamin le-a regăsit în literatura germană și care vor contribui la cristalizarea dramei în general.

O distanțare importantă a dramei baroce față de tragedia clasică se remarcă în privința universului tematic, a sursei de inspirație, în sensul în care interesul pentru mitologia clasică nu mai este cultivat, în locul acesteia preferându-se teme de natură politică, precum crizele de putere. Această predilecție se întrevește chiar din termenul de dramă barocă, pentru care Benjamin va folosi cuvântul *Trauerspiel*, care „desemna în secolul al XVII-lea, în egală măsură, drama și evenimentele istorice.” (Benjamin 2010: 67) Această nouă percepție tematică este completată de ieșirea societății de sub vâlul de credințe, de sub concepția că divinitatea intervine activ în derularea însăși a vieții. Astfel, în drama barocă, intervenția divinității este dată uitării, în favoarea jocurilor de putere, a intrigilor și a hazardului.

Benjamin evidențiază că drama barocă se fundamentează pe alegorii complexe, constituindu-se în jurul obiectelor și personajelor cu semnificații multiple, adesea sumbre și fragmentate. În această direcție, eroii dramei baroce vor fi reprezentați de figuri eminamente melancolice, care resimt profund nimicnicia lumii și care se mișcă într-un decor dominat de ruine, ca simbol pentru efemeritate și decadentă. Sentimentul care-i cuprinde pe eroii dramei baroce este generat de supunerea față de profunzime, care „a fost dobândită prin cufundarea în viața lucrurilor create și vocea revelației nu pătrunde până la ea.” (Benjamin 2010: 166) În acest sens, istoria și natura se conjugă și se descoperă lumii prin alegorie, expunând tocmai chinurile umanității, ce capătă sens doar prin declin.

În perioada cuprinsă între secolele al XVI-lea și al XVIII-lea, se observă predispoziția publicului către violență, către politică și estetică, față de care se raportează cu sensibilitate. Drama barocă apare ca răspuns pentru această cerință indirectă a publicului de a asista la o cugetare asupra politicului, realizată în cheie hiperbolică, într-o perioadă în care se realizează trecerea efectivă de la clasicism la romantism și în care istoria devine parte a dramei. În acest sens, moartea în sine devine un spectacol, scenele centrale fiind dominate de execuție și tortură. Semantica morții va marca, în această perioadă, destinul unei colectivități fragile în fața istoriei și zdruncinărilor sociale, purtătoare de sens pentru spectator mai curând, decât pentru participantul la acțiunea propriu-zisă (Benjamin 2010: 145-146). Astfel, înțelegem că din armonia care a dominat idealul clasic, nu mai rămân nici măcar frânturi în drama barocă, ci accentul se pune acum pe reflectarea lumii scindate, dominate de crize și instabilități.

Barocul ca formă de manifestare culturală și literară l-a preocupat și pe dramaturgul, istoricul și eseistul român Alexandru Ciorănescu (1911 – 1999), căruia îi datorăm studiul *Barocul sau descoperirea dramei* (1957), scris în perioada exilului în Spania. Perspectiva lui Ciorănescu privind barocul în generalitatea sa se construiește în jurul ideii că barocul este mai mult decât un

simplicul stil artistic, este, mai curând, o modalitate de a percepe viața marcată de inconsecvențe, de excese și de căutare continuă a efectului dramatic. Acest fapt este posibil prin structura sa fragmentată, prin retorica excesivă, iar prin dezvoltarea formei dramatice mai complexe este marcată definitiv ruptura de modelul aristotelic al tragediei clasice. Retorica excesivă este marcată de burlesc, o formă contrastantă a limbajului poetic, subsumat barocului prin promovarea tensiunii dramatice între două elemente opuse, precum frumosul și urâtul sau grotescul și sublimul. Exagerarea tipică barocului se regăsește în burlesc, distorsionând proporțiile și situând noțiunile amintite anterior la distanțe considerabile, cu finalitatea apariției contrastului. Privindu-l din acest unghi, Ciorănescu va considera burlescul ca fiind „o căutare și o combinație ingenioasă de efecte, în vederea stabilirii unei dualități sau mai bine spus a unei continuități posibile între cele două lumi ale realității și artei” (Ciorănescu 1980: 296). Deci nu o opoziție totală, ci o modalitate de căutare a unui echilibru între două universuri opuse prin definiție, dar care se pot conjuga în numele artei.

Drama barocă se distanțează vehement de tragedia clasică și prin construcția personajelor, care devin acum din simple, fără complexitate caracterială, personaje plurivalente, care își pun probleme, care sunt indecise adeseori și a căror mișcare următoare nu poate fi anticipată de cele mai multe ori:

Caracterul lor este complex, nuanțat între un da și un nu, și adesea nehotărât și oscilant; și se întâmplă frecvent ca drumul pe care îl urmează să nu fie cel pe care doresc să-l urmeze, să năzuiască tocmai contrariul a ceea ce fac în realitate, să considere liberul arbitru un pericol, iar autoritatea sa cea mai severă, o binecuvântare. În prezența unor astfel de personaje, nu ne este întotdeauna ușor să anticipăm reacțiile lor, căci, în fiecare împrejurare, se pare că ele ascultă de două impulsuri contrare în același timp. (Ciorănescu 1980: 348-349).

Această oscilare și indecizie vine tocmai în numele dualității care caracterizează barocul, care ghidează personajul în acțiune și care contribuie la generarea conflictului din sufletul individului. Drama barocă mută accentul pe individ și pe interioritatea sa, pe sentimentele sale care îl îndrumă în acțiune, destinul ca factor manipulant al desfășurării evenimentelor nemaifiind de actualitate. Omul baroc nu se mai simte guvernat de divinitate, ci se consideră singur răspunzător de acțiunile sale.

De pildă, personajele lui Racine și ale lui Corneille sunt purtătoare ale sensurilor baroce, marcate de dualitatea existenței. Diferența se constată în faptul că unele „au un fel de vocație a dramei; încep prin a suferi și sfârșesc prin suferință”, în timp ce celelalte ies din dramă „cu prețul sacrificiului sentimental care li se cere”, acționând în virtutea raționalității caracteristice (Ciorănescu 1980: 376). Dacă personajele raciniene (precum Hermiona din *Andromaca*, Fedra din piesa omonimă, Eriphile din *Ifigenia*) sunt caracterizate de o slăbiciune patologică, fiind singura opțiune de existență, cele ale lui Corneille (precum Cid din piesa omonimă, Emilia din *Cinna*) afișează o atitudine a neînfrângerii, a eroismului, a rațiunii, deși poate că, la un nivel mai profund, sunt la fel de duplicitate și de debilitare.

În literatura română, barocul apare între secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, sub influența literaturii europene și a metamorfozelor de ordin cultural,

generate de contactul cu spațiul occidental și bizantin. Rolul pe care îl va avea barocul în cultura română se va observa în dezvoltarea limbajului literar și în crearea unei viziuni dramatice asupra vieții.

Dan Horia Mazilu (1943 – 2008), critic și istoric literar, se va preocupa de această perioadă a literaturii noastre, dedicându-i studiul intitulat *Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea* (1976), în care va sublinia importanța și complexitatea curentului în cadrul dezvoltării noastre culturale, istorice și literare.

În literatura română, la fel ca și în celelalte literaturi ale Europei răsăritene, barocul pătrunde prin intermediul traducerilor, în mare parte pe filieră italiană, a operelor greco-latine. Traducerile devin un mijloc de a propaga gustul literar, teme baroce împreună cu tot universul compozițional al operelor create în acest stil, dând tonul în creație prin adaptare, nu prin imitare propriu-zisă (Mazilu 1976: 83). În esență, barocul este un mod de existență, o sensibilitate decadentă, promovând, astfel, teme ale instabilității ființei omenești, generând în om întrebări care-l macină pe tot cuprinsul unei opere (din acest punct de vedere, *Hamlet* se apropie de literatura barocă), la care se adaugă motive reprezentative, precum *fortuna labilis, ubi sunt?* sau motivul sorții.² De asemenea, scriitorii baroci est-europeni sunt interesați de latura istorică a propriului popor, ca element de specificitate a literaturii respective.

Dacă există baroc în literatura română? Răspunsul este afirmativ, cu rezervele impuse de faptul că acesta nu apare ca o copie a barocului european, ci mai curând ca o adaptare a acestuia la realitatea specifică a Principatelor din acea epocă. În barocul literaturii române se resimte o dublă influență: a tradițiilor bizantine dimpreună cu influența puternic religioasă, respectiv influența contextului istoric, dominat de instabilitate politică și socială, caracteristică pentru toate țările est-europene. Acest fapt va determina ca barocul să poarte caracteristici introspective, să fie mai spiritualizat, față de cel occidental. În acord cu tematica religioasă, Mazilu va sublinia faptul că scriitorii din această perioadă meditează asupra condiției umane, asupra efemerității vieții, marcată oricum de contradicții între materie și spirit. Toate aceste idei și credințe sunt transmise pe cale lirică de către Mitropolitul Varlaam (*Cartea românească de învățătură* din 1643) și Dosoftei (care a dat prima lucrare poetică de dimensiuni impresionante în limba română, intitulată *Psaltirea în versuri*, datând din 1673).

Totodată, literatura barocă se bucură de un statut pedagogic, în sensul în care scriitorii erau preocupați cu șlefuirea unei conștiințe morale a societății. În acest sens, în literatura română se remarcă Miron Costin, figura cea mai reprezentativă în ceea ce privește barocul românesc, datorită faptului că formarea și educația sa s-au desfășurat în legătură directă cu literatura și realitatea polonă, deschizându-i perspectiva asupra semnificației ideii de literatură. Miron Costin „asimilează și pune în circulație o imensă cantitate de

² În această direcție, în notele de subsol, Mazilu va aminti de poemul grecesc, scris la începutul secolului al XVI-lea, care anunță încă din titlu tema predilectă – *Doliul morții, deșertăciunea vieții și reîntoarcerea la Dumnezeu*. Poemul va deveni o influență hotărâtoare în privința operelor chiar din secolul următor, având ca temă centrală soarta „*alunecătoare*” a omului dar care va păstra totuși dogma ortodoxă impusă de Ioan Gură de Aur, (Mazilu 1976: 86-87)

proverbe, apoftegme și sentințe” (Mazilu 1976: 89), scopul acestei abordări fiind de a îndemna cititorul la îndreptarea moravurilor prin sublinierea constantă a acestora în cadrul narațiunilor, fie că vorbim despre cronici (*Letopisețul Țării Moldovei de la Aron Vodă încoace*, o lucrare emblematică, scrisă în 1675), fie despre scrieri literare (dintre care se remarcă *Viiața lumii*, poemul filosofic în care abordează efemeritatea, deșertăciunea vieții și o sorții omenеști).

Temele reprezentative pentru baroc, pe care le-am amintit și noi în rândurile anterioare, se regăsesc și în creațiile scriitorilor români de la acea vreme. De pildă, *Viiața lumii* aduce în prim-plan tema *fortuna labilis*, ideea că soarta omului este schimbătoare, fapt care îi amplifică scriitorului starea de pesimism în care era cufundat deja. Printre trăsăturile barocului european, labirintul are un rol important. În încercarea de a-și construi un discurs care să se apropie de cele europene, Miron Costin va aborda și el ideea existenței labirintului în destinul regelui, adesea încurcat, de a cârmui (ideea va fi expusă în *Poemă polonă*).

Există, deci, baroc românesc exprimat prin poeme lirice, religioase și inspirat din literaturile europene. Nevoia de existență a literaturii se resimțea profund în secolul al XVII-lea, iar evoluțiile pe care cărturarii noștri le observau în cadrul literaturilor străine, puneau o presiune suplimentară pe propriile eforturi de a le face cunoscute, dar și de a le adapta la realitățile sociale ale vremii, astfel încât să nu rămână vorbe deșarte. Odată cu scriitorii și cu operele traduse, adaptate la realitățile vremii, se pun bazele timide ale literaturii române. La secole distanță față de marile literaturi europene, literatura română pare că face eforturi să ia naștere și să se dezvolte.

În cele din urmă, concluzia noastră este că prin manierism, se începe distanțarea față de idealurile clasice, pentru ca prin baroc să fie marcat momentul în care drama se reinventează sau, mai bine spus, se reconstruiește, lăsând în urmă rigorile clasicismului pentru a deschide noi orizonturi teatrului.

BIBLIOGRAFIE

- Benjamin 2010: Walter Benjamin, *Originea dramei baroce germane*, Cluj-Napoca, Editura Tact.
Ciorănescu 1980: Alexandru Ciorănescu, *Barocul sau descoperirea dramei*, Cluj-Napoca, Editura Dacia.
Hegel 1966: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Prelegeri de estetică, vol. I*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România.
Hocke 1977: Gustave René Hocke, *Manierismul în literatură*, București, Editura Univers.
Marino 1973: Adrian Marino, *Dicționar de idei literare, vol. I*, București, Editura Eminescu.
Mazilu 1976: Dan Horia Mazilu, *Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea*, București, Editura Minerva.
Munteanu 1981: Romul Munteanu, *Clasicism și baroc în cultura europeană din secolul al XVII-lea. Partea întâi*, București, Editura Univers.
Wellek 1970: René Wellek, *Conceptele criticii*, București, Editura Univers.