



CARTIER Rotonda

Lucia ȚURCANU s-a născut la 27 ianuarie 1974 în satul Gvoz-dova, Florești, din Republica Moldova. Licențiată a Facultății de Filologie a Universității de Stat „Alec Russo” din Bălți (1998), și-a luat doctoratul în filologie la Academia de Științe a Moldovei (2005). A fost lector, apoi conferențiar în Catedra de literatură română și universală a universității din Bălți (1998-2008). În 2008-2009 a fost bursieră a Universității din Varșovia, cu o cercetare în domeniul marketingului editorial. În prezent este redactor la Editura Arc din Chișinău și redactor-șef adjunct al revistei *Sud-Est cultural*.

Publică articole și cronică de carte în revistele: *Contrafort*, *Hyperion*, *Semn*, *Sud-Est cultural*, *Vatra*.

Debut editorial: *Ultima epifanie*, Editura Arc, 1999.

Lucia Țurcanu

MANIERISMUL
ROMÂNESC

Manifestări și atitudini

Eseu

R o t o n d a
CARTIER

CARTIER

Editura Cartier, SRL, str. București, nr. 68, Chișinău, MD2012.

Tel./fax: 022 20 34 91, tel.: 022 24 01 95. E-mail: cartier@cartier.md

Editura Codex 2000, SRL, Strada Toamnei, nr.24, sectorul 2, București.

Tel/fax: 021 210 80 51. E-mail: romania@cartier.md

www.cartier.md

Cărțile CARTIER pot fi procurate în toate librăriile bune din România și Republica Moldova.

Cartier eBooks pot fi procurate pe iBooks, Barnes & Noble și www.cartier.md

LIBRĂRIILE CARTIER

Librăria din Centru, bd. Ștefan cel Mare, nr. 126, Chișinău. Tel./fax: 022 21 42 03.

E-mail: librariadincentru@cartier.md

Librăria din Hol, str. București, nr. 68, Chișinău. Tel.: 022 24 10 00.

E-mail: librariadinhol@cartier.md

Comenzi CARTEA PRIN POȘTĂ

CODEX 2000, Str. Toamnei, nr. 24, sectorul 2, 020712 București, România

Tel./fax: (021) 210.80.51

E-mail: romania@cartier.md

www.cartier.md

Taxele poștale sunt suportate de editură. Plata se face prin ramburs, la primirea coletului.

Colecția *Rotonda* este coordonată de Em. Galaicu-Păun

Editor: Gheorghe Erizanu

Lector: Emilian Galaicu-Păun

Coperta: Vitalie Coroban

Design/tehnoredactare: Tatiana Cunup

Prepress: Editura Cartier

Tipărită la Bons Offices

Lucia Țurcanu

Manierismul românesc. Manifestări și atitudini

Ediția I, iunie 2015

© 2015, Editura Cartier pentru prezenta ediție.

Cărțile Cartier sunt disponibile în limita stocului și a bunului de difuzare.

Aprobat de Comisia de selecție pentru editarea cărții naționale

și editat cu contribuția Ministerului Culturii.

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

Țurcanu, Lucia.

Manierismul românesc: Manifestări și atitudini / Lucia Țurcanu; cop.: Vitalie Coroban. – Chișinău: Cartier, 2015 (Tipogr. „Bons Offices”). – 232 p. – (Colecția „Cartier Rotonda” / coord. de Em. Galaicu-Păun, ISBN 978-9975-79-907-2).

Bibliogr.: p. 218-225. – 500 ex.

ISBN 978-9975-79-988-1.

821.135.1.09

Ț 94

Cuprins

<i>Argument</i>	7
1. Scurt istoric al conceptului de manierism	11
1.1. <i>Manierismul în critica europeană</i>	11
1.2. <i>Cercetătorii români și manierismul</i>	20
2. Tendințe manieriste în literatura română	33
2.1. <i>De la Cantemir la Eminescu</i>	33
2.2. <i>Modernii</i>	38
3. Configurații ale manierismului în poezia română a anilor '70	53
3.1. <i>Premise</i>	53
3.2. <i>Concettismul și copilăria limbajului</i>	59
Nina Cassian: cochetării în limba spargă	62
Romulus Vulpescu: atelierul de aliterații	67
Gheorghe Tomozei: frumusețea făcută	72
Horia Zilieru: alchimie poetică	76
Nora Iuga: imagini în oglinzi convexe	81
Șerban Foarță: manierismul ca <i>modus essendi</i>	84
Virgil Bulat: inginerii livrești	96
3.3. <i>Metamorfozarea onirică</i>	100
Leonid Dimov: irealități labirintice	102
Virgil Mazilescu: „stilistica eschivei”	110
Daniel Turcea: entropia metaforei	116
Emil Brumaru: poetica orfevrăriei	119

3.4. Armonizarea artificială a lumii	129
Adrian Popescu: rafinamentul disimulator	130
Ion Mircea: <i>conchetto</i> -ul tensionării	136
Dinu Flămând: hieroglifa spaimei	142
Anatol Codru: evadarea în piatră	145
3.5. Alchimie orfică	150
Dan Laurențiu: „echivocul stilistic”	150
Mihai Ursachi: embleme cu enigmă	155
Cezar Ivănescu: stilizarea cântării	161
Arcadie Suceveanu: „cavaler al florii de măceș” ...	167
4. Optzeciștii: o nouă aventură manieristă?	175
Echivocuri. În loc de concluzii	189
Addenda. Cum se citește un text manierist	198
<i>Phantasiai</i> onirice: Leonid Dimov,	
<i>Rondelul rondelurilor</i>	200
Prestidigația lingvistică: Șerban Foarță,	
<i>Balada baionetei din Bayonne</i>	202
Grațiosul și prețiozitatea: Emil Brumaru,	
<i>Balada crinilor care și-au scris frumos</i>	206
Gongorismul: Mihai Ursachi,	
<i>Balada nopții de aur</i>	209
Nonsense-ul: Arcadie Suceveanu,	
<i>Mașina apocaliptică</i>	213
Bibliografie	218
Indice de nume	226

Motto

*Poetul va să nască uluială
(Vorbesc de cel de soi, nu de nătâng);
De nu poți ului, treci la țesală.*

Giambattista MARINO

Argument

Este cunoscută și acceptată opinia că literatura română este o literatură a sincopelor și a arderii etapelor. Fenomenul literar anterior anilor 1800, bunăoară, nu poate fi pus în legătură cu dezvoltarea literaturilor contemporane occidentale, literaturii române fiindu-i aproape străine curente ca manierismul, barocul sau clasicismul. Se vorbește doar de perpetuarea unor motive și procedee în opera autorilor care se vor arăta adepți ai altor estetici. Astfel, elemente ale barocului sunt prezente în poemul lui Miron Costin *Viața lumii*, în *Psaltirea în versuri* a lui Dosoftei. *Divanul sau gălceava înțeleptului cu lumea* și *Istoria ieroglifică* de Dimitrie Cantemir se apropie de baroc prin tematica abordată, prin interpretările simbolistice alegorice, prin stilul grandilocvent și prin retorismul frazei. *Țiganiada* lui Ion Budai-Deleanu conține elemente de baroc; secvențe din creația lui Dimitrie Bolintineanu, Alexandru Macedonski, Tudor Arghezi, Mateiu Caragiale, Fănuș Neagu au afinități cu literatura barocului.

Nici despre un clasicism românesc propriu-zis nu se poate vorbi, ideea revenirii la normele poetice ale Antichității apărând în acest spațiu foarte târziu, în secolul al XIX-lea, și numai parțial. Există totuși elemente clasiciste, datorate educației și lecturilor clasice ale autorilor, încă în unele texte ale secolului al XVII-lea (la Miron Costin, Dimitrie Cantemir, Constantin Cantacuzino, apoi la Nicolae Costin,

Antim Ivireanul, la începutul secolului următor), care se întâlnesc cu tendințele unui clasicism folcloric, tipologic, tinzând spre constituirea unui ideal moral și utilitar al artei. În secolul al XIX-lea, se știe, unii autori, aparținând romantismului sau realismului, au preluat și valorificat unele concepte și elemente de retorică ale clasicismului: Gheorghe Asachi, Ion Heliade Rădulescu, Grigore Alexandrescu, Vasile Alecsandri, Costache Negruzzi, dar și Mihai Eminescu, Ion Creangă, Ion Luca Caragiale, Alexandru Macedonski etc.

Același destin l-a avut, în spațiul românesc, și manierismul. Impunându-se, în Europa, într-o perioadă în care literatura și cultura occidentală parcurseseră măreția și grandilocvența Antichității, suportaseră obscurantismul Evului Mediu și se bucuraseră de strălucirile Renașterii, manierismul nu putea să aibă succes și în spațiul cultural românesc, cu un tip de civilizație deosebit de conservator, unde, în secolele XVII-XVIII, abia începea procesul de laicizare a literaturii și unde lipsea un gust literar format, dar și o tradiție de secole (cum se întâmpla în culturile occidentale) care să determine nevoia de a găsi noi căi de creație.

Fără să insist asupra teoriei manierismului (până în prezent au fost scrise mai multe studii relevante pe acest subiect), voi încerca, în textul de față, să întreprind o abordare a termenului în sensul lui *tipologic, trans-istoric* (perspectivă din care manierismul a fost prezentat de Erwin Panofsky, Ernst Robert Curtius și Gustav René Hocke). Ipoteza de la care pornesc este că manierismul literar românesc se produce mult mai târziu, la mai bine de trei secole de la perioada de înflorire a acestei mișcări artistice în Italia, Spania, Franța, Anglia sau Germania, în anii '70 ai secolului al XX-lea, având efecte catalizatoare asupra evoluției poeziei românești. Anume acum, când nu se mai pot realiza pe deplin din cauza bornelor impuse de regimul politic, scriitorii români, cu precădere poeții, pun în funcțiune retorica manierismului postrenascentist, ca modalitate de refugiu, de evazionism, dar și ca formă de reacție la o lume ale cărei valori s-au dezagregat, iar echilibrul se clatină, devine problematic. Tot acum se realizează trecerea de la o „eră” estetică la alta. Odată încheiat sau epuizat (neo)modernismul, se intră în „bucla” manie-

ristă, inventându-se noi formule lirice, o nouă retorică (inspirată din ce a postrenascentismului occidental, firește) și realizându-se astfel trecerea la postmodernism. În acest sens, manierismul anilor '70 desemnează o perioadă de tranziție a literaturii române.

Poeții anilor '70 – Șerban Foarță, Emil Brumaru, Virgil Mazilescu, Daniel Turcea, Adrian Popescu, Ion Mircea, Dinu Flămând, Dan Laurențiu, Cezar Ivănescu, Mihai Ursachi, Arcadie Suceveanu –, dar și reprezentanți ai generației precedente, care au practicat manierismul ca pe o formă de subversiune estetică – Gheorghe Tomozei, Horia Zilieru, Romulus Vulpescu, Leonid Dimov, Anatol Codru –, au deschis calea unei lirici emancipate, predispusă schimbărilor, tolerantă și sensibilă la experiment. Radicalismul estetic față de text și față de ideea de poezie, promovat de acești autori, reprezintă, fără discuție, un jalon în evoluția poeziei române. Evadând din realitate în Verb, în rafinament și meșteșug, acești autori dau o șansă poeticității românești, salvând-o de subordonarea totală în fața autoritarei scheme proletcultiste, de clișeizare și de retorismul lozincard, irelevant din punct de vedere estetic. Confruntându-se cu noile forme ale gustului și ale imaginarului cultural și aflându-se în fața imperativului de a depăși, printr-o delimitare violentă, spațiul perimatei poetici aristotelice de tip mimetic, manieraștii români ai anilor '70 se arată interesați, înainte de toate, de creația în limbaj, de lărgirea limitelor limbajului, de depășirea cadrelor logice și raționale ale limbajului. Se cer urmărite și analizate *formele de manifestare* ale manierismului în literatura română, felul în care este valorificată și funcționează retorica practică de manieraștii postrenascentiști, dar și impactul pe care îl are „poetica iregularului” asupra evoluției formulilor poetice românești. Pe de altă parte, sunt grăitoare *luările de atitudine* (pe care voi încerca să le trec în revistă în acest studiu) ale teoreticienilor și criticilor din diferite generații față de acest gest de resuscitare a modului manierașt de exprimare artistică. Or, termenul *manierism* a fost întrebuițat mult timp cu înțeles valoric, purtând o încărcătură depreciativă. În spațiul cultural românesc, și până astăzi acesta este, preponderent, utilizat cu sens negativ, încadrarea în ca-

tegoria manieriştilor a unor scriitori fiind considerată de unii drept acţiune certă de excludere a acestora din rândurile artiştilor autentici.

Actul resuscitării para-retoricii manieriste are, fără îndoială, efecte catalizatoare. „Aventura” manieristă își are capcanele ei, căci excelând în invenția retorică, textul riscă să se închisteze într-un formalism abstract, într-o manieră artificioasă. Manierismul, fastuos și insolit, constată Nicolae Balotă în prefața la cartea lui Gustav René Hocke *Manierismul în literatură* (dincolo de toate obiecțiile care i-ar putea fi aduse, cel mai important studiu referitor la conceptul de manierism) este „mereu amenințat de propriile forțe interioare care l-au constituit”. Echilibrul „instabil, unirea paradoxală a contrariilor într-o *discordia concors*, disoluția ordinii sunt caractere esențiale ale structurilor manieriste. Dar echilibrul tinde să se rupă, unirea contrariilor e supusă forțelor centrifuge care o alcătuiesc”. Unii manierişti români, devenind captivii „ispitei” de a provoca *stupore*, nu reușesc, cu tot efortul, să creeze altceva decât artificii uluitoare dar anemice. Când virtuozitatea nu e susținută de un fond conținutist revelator, ea devine gratuitate pură, iar manierismul este plictisitor sau chiar insuportabil.

Formele de manifestare ale manierismului în literatura (îndeosebi poezia) română sunt diverse și spectaculoase. Efectele utilizării acestei retorici sunt iarăși din cele mai neașteptate. Uneori, în spatele efervescentelor imagistice sau structurale se ascunde un lirism suav și inedit, alteori pericolul căderii în artificiu este aproape de neevitat. Artistul manierist își asumă de fapt riscul glisării între grațiozitate și gratuitate. Artizanul preocupat în exclusivitate de învelișul formal al versului și de dorința de a ului devine captivul meșteșugului și uită să spună ceea ce intenționa să spună frumos. Poetul autentic, chiar dacă valorifică programat manierismul, stăpânește deopotrivă atât forma, cât și conținutul textelor pe care le elaborează cu migală, reușind să creeze adevărate perle poetice, de o inedită relevanță lirică.

1. Scurt istoric al conceptului de manierism

1.1. Manierismul în critica europeană

Manierismul este un termen încetățenit în studiile artelor plastice la începutul secolului al XVI-lea. Din punct de vedere etimologic, el se leagă de italianescul *maniera*, noțiune ce se referea la caracteristicile individuale ale artei unui artist. Giorgio Vasari, primul istoric de artă, utilizează sintagma *maniera moderna* cu referire la epoca pe care o numim astăzi manieristă. Cu timpul, ținând cont de specificul artei din perioada respectivă, noțiunea de manierism este folosită atât pentru a sublinia artificialitatea, afectarea, lipsa de naturalitate în comportamentul uman, cât și pentru a caracteriza tendința de folosire mecanică a unor procedee și motive din operele măștrilor sau de repetare a propriilor procedee și modalități artistice. Conceptul de manierism se impune inițial în artele plastice, apoi și în literatură, de-a lungul secolului al XVI-lea și în prima jumătate a secolului al XVII-lea, datorită apariției tratatelor lui Vasari (*Le vite de'più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, 1550), Pellegrini (*Del concetto poetico*, 1598), Zuccari (*L'idea de pittori, sculttori et architetti*, 1607), Peregrini (*Delle acutezze*, 1639), Gracian (*Agudeza y arte de ingenio*, 1648), Tesauro (*Il cannochiale Aristotelico*, 1654), Kircher (*Ars combinatoria*, 1669), termenul fiind utilizat pentru a defini picturi bazate mai mult pe idei preconceptuate decât pe percepții vizuale directe. Teoreticienii italieni ai secolului al XVI-lea utilizau, de fapt, două determinative derivate din *maniera*: *manierato*, care presupunea o atitudine pozitivă față de determinat și definea eleganța, delicatețea stilistică, și *manieroso*, termen peiorativ, conotând condamnarea, blamarea¹.

¹ Barucco, Pierre, *Le maniérisme italien*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, p. 5.

Arta manieristă se impune în perioada Reformei și a Contrareformei, ca efect al crizei în care intrase societatea și, implicit, cultura europeană. La începutul secolului al XVI-lea, Europa este bântuită de războaie: invadată mai întâi de francezi, apoi de spanioli, Italia intră în derivă; la mijlocul secolului, Franța cunoaște o perioadă bulversantă. Aceste circumstanțe determină apariția sentimentului de insecuritate intelectuală și metafizică. Crește neliniștea care cuprinde spiritele. Producțiile artistice ale acestei epoci sunt produsul interogațiilor cu privire la viitorul umanității, care se arată tot mai precar. Condamnând dezastrul social-politic, dar nedorind să reflecte, în operele lor, marile masacre, artiștii vor căuta refugiu în straniu și neverosimil. Se impune, astfel, o mișcare artistică și literară ce rezultă dintr-o criză socială și culturală colectivă, din problematicul ființial, și se opune idealului clasic de claritate și echilibru. Această mișcare face parte din sfera *asianismului* și cultivă interesul pentru disciplinele ezoterice, alchimia verbală, simbolismul literelor. Artiștii și teoreticienii manieriști susțin gustul pentru *novită* și *deformită*; promovează neverosimilul, ambiguul, contrastantul, metafora obscură, aluzia, agerimea, sofismul; recomandă căutarea straniului, a surprinzătorului, organizează adevărate „concerte” ale disonanțelor; laudă „neadevărul verosimil” și unificările artificiale ce produc efecte; fac uz de figurile pararetoricii care facilitează crearea de *stupore*. Astfel, manierismul se impune ca o modalitate de expresie anticlasică și antinaturalistă. Această accepție a termenului va fi însă mult timp însoțită de o nuanță critic-peiorativă, manierismul desemnând orice tendință de epigonism sau de folosire mecanică și repetată a acelorași procedee. Este, de fapt, destinul tuturor denumirilor date curentelor sau școlilor cu intenții polemice: *baroc*, de exemplu, a fost inițial un termen de defăimare, fiind utilizat mult mai târziu cu referire la o categorie stilistică recunoscută; *decadent* – un adjectiv aplicat (în secolul al XIX-lea, dar și în epoca triajului inițiat de critica marxistă) descrierii unor perioade sau direcții „inferioare” în comparație cu strălucitele timpuri anterioare (sau cu prezentul angajat).

Abia după 1920, termenul *manierism* pare să fie legitimat și scos de sub inerția prejudecății. Caracterizându-se prin reacția anticlasică,

manifestarea vie a subiectivității, interesul special pentru *ars combinatoria* și *meraviglia*, manierismul reprezintă, după o concluzie la care ajunge esteticianul Erwin Panofsky în 1924, „o revoltă aproape pătimașă împotriva tuturor regulilor rigide” ale artei, într-o epocă în care „spiritul artistic începe să se simtă în același timp **stăpân și nesigur** în fața realității”². Este arta unei *discordia concors*, a iregularului și problematicului, o artă care se nutrește din *mundus subterraneus* („labirintul” lui Kircher) pentru a revela adevăruri primordiale.

Imaginea lumii ca labirint (ca plan profund al culturii) va fi preluată de Ernst Robert Curtius (1948) și de discipolul său Gustav René Hocke (1957; 1959), pentru a proceda la analiza artei manieriste. Manierismul, în sensul pe care cei doi cercetători îl dau cuvântului, nu este doar un simplu termen tehnic, retoric sau stilistic, nu definește doar un curent, ci se referă la un *continuum*, la o permanență umană care presupune „numitorul comun al tuturor tendințelor literare opuse clasicismului, fie ele preclasice, postclasice sau contemporane unui clasicism oarecare”³. Epocile de predominanță stilistică manieristă ar fi, conform clasificării lui Curtius, următoarele:

- sfârșitul Antichității (Alexandria și Antichitatea târzie);
- sfârșitul Evului Mediu;
- secolele XVI-XVII.

Potrivit teoreticianului, manieristul, spre deosebire de clasic, care spune ceea ce are de spus într-o formă firească, „nu vrea să spună lucrurilor normal, ci anormal. El preferă artificialul și alambicatul firescului”, vrând „să surprindă, să uimească, să orbească”⁴. Pentru a epata, manieristul va apela la diferite „trucuri” pararetorice: la jocul *lipogramatic*; la artificii *pangramatic*; la *poemul figurat* (sau *caligramă*); la *logodaedalia*; la *asyndeton* etc.

2 Panofsky, Erwin, *Ideea*, traducere de Amelia Pavel, București, Univers, 1975, p. 44.

3 Curtius, Ernst Robert, *Literatura europeană și Evul Mediu latin*, traducere de Adolf Armbruster, București, Univers, 1970, p. 314.

4 *Ibidem*, p. 325.

În lucrările *Lumea ca labirint și Manierismul în literatură*, Gustav René Hocke dezvoltă ideea magistrului său, interpretând manierismul ca pe o formă de expresie a „omului problematic”⁵, om al epocilor de criză, care caută o mântuire în artă și pentru artă: „Când omul asistă la primejduirea unor sisteme de valori în cadrul cărora a trăit, el începe să descopere, de obicei, noi zone spirituale ale lumii. Această confruntare cu o altă materie universală îl stimulează pe Dedal, «inventatorul» sălășluind în «insul problematic», și – sau *mai ales* – în găsirea unor noi mijloace de exprimare în limbă, a unor noi modalități poetice. Jocurile cu litere, construcții verbale, arta combinatorie paralogică și metaforismul sunt doar câteva dintre simptomele ilustrând această tendință. *Concettism*-ul, în primul rând, este cel care duce la o culme a artificialității în limbă – cu deosebire la începutul erei moderne, când se răspândește din Italia în întreaga Europă”⁶. Umanitatea a cunoscut, conform lui Hocke, cinci „epoci manieriste”:

- Alexandria – anii 350-150 î.H.;
- latinitatea de argint a Romei – anii 14-138 d.H.;
- Evul Mediu timpuriu și mai ales cel târziu;
- perioada „conștient manieristă” – anii 1520-1650 –, cu variantele *gongorismo* sau *conceptismo* în Spania, *marinismo* sau *concettismo* în Italia, *euphuism* sau *conceit* în Anglia, *préciosité* în Franța, *Sinnspiel* sau *Witz* în Germania; este epoca în care își scriu opera manieristii Luis de Góngora, Giambattista Marino, Giuseppe Artale, Amadis Jamyn, Agrippa D'Aubigné, Théophile de Viau, John Donne, Daniel Casper von Lohenstein, Christian Hofmann von Hofmannswaldau, Daniel von Czepko etc.;
- începuturile poeziei moderne și avangarda anilor 1880-1950.

5 Hocke, Gustav René, *Lumea ca labirint. Manieră și manie în arta europeană. De la 1520 până la 1650 și în prezent*, traducere de Victor H. Adrian, prefață de Nicolae Balotă, postfață de Andrei Pleșu, București, Meridiane, 1973.

6 Hocke, Gustav René, *Manierismul în literatură. Alchimie a limbii și artă combinatorie esoterică. Contribuție la literatura comparată europeană*, ediția a II-a, traducere de Herta Spuhn, prefață de Nicolae Balotă, București, Univers, 1998, p. 147.

Trăsăturile manierismului, așa cum au fost ele definite de Ernst Robert Curtius și Gustav René Hocke, sunt următoarele:

- *artificialitatea* opusă naturaleții, îndepărtarea de tot ce e natură sau natural, cu alte cuvinte, tendința antinaturalistă;
- *subiectivismul*, pentru artistul manierist el fiind singura realitate certă;
- *exagerarea*, curbarea formelor și distrugerea echilibrelor, pentru a obține imagini insolite;
- *ingeniozitatea calculată, premeditată*; mijloacele de expresie sunt stăpânite perfect în vederea obținerii unui efect neașteptat, a unei „poante”;
- *utilizarea analogiei*, a artei combinatorii, prin care orice se transformă în orice;
- cultivarea tehnicilor *echivocului, prolixității, alogismelor și antilogismelor*.

Efectul utilizării acestor procedee este stupeficanța, delectarea prin miracol, straniu, ciudățenie, surpriza legată de neprevăzutul combinațiilor, uimirea în fața performanțelor de dexteritate structurală. Manierismul depășește astfel limitele epocii istorice în care a apărut, devine transistoric (un concept tipologic), presupunând abhorarea realului și prețuirea artificiei și fiind actualizat în vremuri de criză politică și spirituală, în epoci de dezechilibru și dezagregare (atunci când se manifestă „tendința problematică a mentalității europene”⁷). El apare la limită, între agonia și aurora formelor, a stilurilor, a epocilor, desemnând etapa căutărilor, a acumulărilor pentru coagularea unui nou program poetic, capabil să configureze reperele unei noi afirmări stilistice; este deci o replică dată tradiției atunci când aceasta devine irelevantă și neproductivă din punct de vedere estetic. Manierismul se distinge mai cu seamă prin particularitățile sale formale bogate și diverse. Ele pot vrăji sau șoca, pot să tulbure ori să contrarieze. Tendința repetată de contrariere duce însă la o mecanică a efectului, care, până la urmă, plictisește. Impresia lăsată

7 Petreu, Marta, *Jocurile manierismului logic*, ediția a II-a, revăzută și adugită, Iași, Polirom, 2013, p. 30.

de orice artă manieristă oscilează între șoc și plictis. Când dorința de a uimi revine prea des, între senzațional și plictiseală – întocmai ca între grandoarea clasică și ridicol – nu mai este decât un pas. Estetica manieristă se bazează pe dihotomii destul de accentuate: „cultivarea meșteșugită a ingeniozității logice și obsesia expresivă demonic-vitală, căutarea intelectuală chinuită și delirant-nevrozanta înlănțuire asociativă a metaforelor, calculul și halucinația, subiectivismul și oportunismul față de convențiile anticlasice, frumusețea gingașă și ciudățenia înfricoșătoare, fascinația asemănătoare beției drogurilor și evocarea asemeni rugii, tendința de a stupefia și predispoziția suavă spre visare, puritatea idilică și sexualitatea brutală, superstiția grotescă și reculegerea evlavioasă”⁸. Aceste tensiuni sporesc riscul destrămării și al căderii în clișeu, iar simptomele destrămării sunt artificialitatea extremă, spiritul ludic strict asociativ, dar și negarea cazuistică a valorii, gândirea probabilistică golită de substanță ca expresie a înstrăinării față de absolutul convențional. Dincolo de aceste riscuri, există în istoria spirituală a Europei „culmi ale manierismului, creații ale unor personalități zdruncinate în profunzimea existenței lor, ce stau mărturie înaltei frumuseți și forței expresive la care pot ajunge opere de artă «anticlasice» de autentică valoare”⁹.

Gustav René Hocke pornește de la ideea că manierismul reprezintă un concept axat pe descompunerea retoricii și inventarea unei pararetorici. Printre modalitățile pararetorice practicate de manierști sunt menționate *concetto*-ul (reunire a noțiunilor/imaginilor eterogene), *poanta elegantă*, *sofismul liric*, toate urmărind să trezească un sentiment de *meraviglia*, să arunce *stupore* în mintea cititorilor. Problema care apare este că majoritatea dintre aceste procedee sunt utilizate și de reprezentanții barocului. Relația dintre cele două concepte îi va interesa pe cercetători îndeosebi în anii '60-'70 ai secolului al XX-lea. Jean Rousset, bunăoară, realizând, în 1954, un studiu despre barocul francez, se referă la relația dintre *le Baroque* și la *Préciosité*, evidențiind tangențele și divergențele acestor

8 Hocke, *Manierismul în literatură*, p. 339.

9 Ibidem, p. 340.

două mișcări adiacente: „Le Baroque imagine et invente; la Préciosité réduit l'invention à l'ingéniosité, à la prouesse; elle développe des situations déjà connues et admises dans le cercle; le poète précieux s'identifie à son auditeur; il n'est qu'un membre du groupe qui prend la parole; tout autre pourrait et peut en faire autant, pourvu qu'il ait de l'agilité et la connaissance des recettes; aussi la perfection de cet art d'allusions et de mots passe, de variations sur un thème reçu, une littérature à partir de la littérature, une poésie qui est d'abord esprit et bel esprit; il y a tout un baroque stéréotypé, à la traîne du marinisme italien, qui ne se distingue plus de la Préciosité. Le Baroque enlève; la Préciosité donne à deviner; dans les deux cas l'effet peut être le même: la surprise; c'est un de leur points de rencontre”¹⁰.

După Georg Weise (1960), manierismul trebuie caracterizat prin „arguție conceptuală”, „convenționalism stilistic”, „orientare retrospectivă”, „cerebralitate”, „rafinament”, „artificiu”, în vreme ce barocul emană „bogăție metaforică”, „libertate stilistică”, „dorință de noutate”, „concretețe a greutății lucrurilor”, „măiestrie”¹¹. În 1966, Helmut Hatzfeld vede în manierism un concept rece, ambiguu, retras și distanțat, deosebindu-se de barocul ce propune „o afirmație non-esoterică, non-individuală și obiectivă, făcând apel la colectivitate”¹². În cele din urmă, pentru B.L. Spahr (1967) „manierismul este *ratio*”, iar „barocul este *emotio*”, „manierismul reprezintă un stil, barocul

10 Rousset, Jean, *La littérature de l'Âge baroque en France. Circe et le Paon*, Paris, Librairie José Corti, 1954, p. 242: „Barocul imaginează și inventează. Prețiozitatea reduce invenția la ingeniozitate și la bravură; ea își propune să prezinte situații cunoscute și acceptate în anumite grupuri de inițiați. Poetul prețios se identifică programat cu «ascultătorul» său; el este membrul grupului căruia i s-a oferit cuvântul și oricine altul din acest grup ar putea face la fel, cu condiția că dă dovadă de agilitate și cunoaște bine «rețetarul», că îi este accesibilă perfecțiunea acestei arte a iluziei și a codărilor, a variațiilor pe o temă dată, a unei literaturi ce se naște din literatură și a unei poezii care este întâi de toate produsul gândirii rafinate. Există un Baroc stereotipizat, urmând marinismului italian, care nu se mai deosebește de Prețiozitate. Barocul ascunde, Prețiozitatea furnizează indicii de decodare; în ambele cazuri însă efectul poate fi același: *surpriza*. Acesta este unul din punctele în care Barocul se întâlnește cu Prețiozitatea” (tr.m., L.Ț.).

11 Weise, Georg, *Manierismo e letteratura*, în: *Rivista di litterature moderne e compare - XXI*, nr. 2/1960, p. 38.

12 Hatzfeld, Helmut, *Mannerism is not Baroque*, în: *Esprit créateur*, nr. 6/1966, p. 232.

o Eră”, „manierismul este *maniera* barocului”, iar „denominatorul comun al Erei barocului îl constituie stilul manierist”¹³. Astfel, manierismul este convulsiv, subiectiv, individualist, obscur și obsesiv, întrucât se bazează pe tradițiile esoterice ale culturii europene, pe când barocul nu poate fi decât emfatic, grandilocvent, covârșitor, monumental și propagandistic, revendicându-se de la moștenirea teologiei și a dogmaticii medievale. Totodată, barocul este un concept istoric, pe când manierismul a devenit metaistoric, tipologic.

Interpretat drept concept transistoric, sau constantă a spiritului creator, manierismul poate fi confundat și cu unele concepte moderne ce au drept finalitate crearea de *stupore*, bazându-se pe îmbinarea termenilor contradictorii. O corespondență izbitoare poate fi stabilită între retorica manieristă și poetica suprarealistă. Manieriștii cred că poetul adevărat trebuie să apeleze la *discordia concors* pentru a șoca; asemeni lui Peregrini sau Tesauro, suprarealiștii Breton sau Lautréamont își propun să apropie realități dintre cele mai îndepărtate (un exemplu crestomatic îl constituie binecunoscuta imagine a întâlnirii întâmplătoare între o umbrelă și o mașină de cusut pe o masă de operație). Spre deosebire de manieriști însă care au ca obiectiv *meraviglia*, transformând orice lucru în alt lucru, suprarealiștii intenționează să realizeze, prin analogii poetice, o „transgresiune a legilor deducției, pentru ca spiritul să surprindă interdependența a două obiecte de gândire situate în planuri diferite, în care gândirea logică nu este în stare să stabilească o punte, dar care comunică între ele în cadrul unei lumi empirice, poezia lor revelând o «viață absentă» (André Breton)”¹⁴.

Manieristul creează de dragul artificiuului, vrând să pară rece, ambiguu, retras, distanțat, mișcând „muchia de întretăiere”, în acest mozaic al artefacturilor, spre parnasianism. Artificializarea manieristă nu presupune însă și impersonalizarea. Manieristul își ascunde întotdeauna eul problematic în umbra prețiozităților, iar artificializarea manieristă înseamnă stăpânirea mijloacelor de expresie în vederea

13 Spahr, B.L., *Baroque end Mannerism: Epoch end Style*, în: *Colloquia germanica*, I/1967, p. 81-95.

14 Balotă, Nicolae, *Prefață* la: Hocke, *Manierismul în literatură*, p. 14.

obținerii unui efect neașteptat, a unei poante. La parnasieni, dimpo-trivă, artificicul are funcția de a înlătura eul empiric. În primul caz, artificicul este creat de autor, iar în al doilea caz, este descris.

O asemenea comparație ne convinge că manierismul, deși are tangențe în unele privințe cu barocul, suprarealismul sau parnasi-anismul, își trasează un drum cert prin epocile literare/culturale, scopul său fiind opera ca realizare estetică ce duce la crearea unui „paradis artificial” din oximoroane, ambiguități, prețiozități și orfevrării lexicale. Manierismul transistoric se deosebește însă de manierismul postrenascentist. În acest context, Marcel Raymond face distincția între *manierismul estetic* și *manierismul retoric*¹⁵. În secolul al XVI-lea, manierismul estetic încorporează manierismul retoric, axându-se pe câteva principii descendente din artele plastice: mișcare, structură decentrată, stil „înflorit”/ornat, joc. Ulterior, va transcende secolele manierismul retoric (literar prin excelență), care se caracterizează prin utilizarea tuturor figurilor limbajului: elipsa, anacolutul, inversiunea, sau hiperbatul, ingambamentul etc., toate creatoare de straniu, ciudat, insolit. Manierismul transistoric (în special cel modern) nu mai este metafizic, ci nemetafizic, structural prin excelență. Acest tip de manierism definește o retorică a exce-sului și se impune la răscruce de „epoci” estetice. El derivă dintr-o condiție specială a omului problematic și fixează fenomene de criză (etică sau estetică). Toate modalitățile de expresie, artificiale, căutate, înflorite, supralicitate sau denaturate, provin din relația problematică a omului cu lumea, cu arta sau cu propriul eu. În consecință, această estetică devine o constantă a spiritului creator, constituind un indiciu al tranziției. În aceste perioade de intersecție a epocilor culturale, sporește plăcerea pentru experiment, care, guvernată de o extremă subiectivitate, duce la dezlănțuirea jocului, „a unui joc care ezită între giumbușluc și vrăjitorie”¹⁶. Artistul, la rândul său, este preocupat de act, de joc ca proces, neinteresându-l nici starea sa, nici ceea ce

15 *La poésie française et le maniérisme*, textes choisis et présentés par Marcel Ray-mond, Genève, Librairie Droz, 1971, p. 25-39.

16 Hocke, *Manierismul în literatură*, p. 384.

se află în spatele actului. Prin formele șocante (cărora deseori li se impută lipsa fondului), manieristul dă replică irelevanței artistice și încearcă să impună noul. Privit din această perspectivă, manierismul se eliberează de trena critic-peiorativă care-l urmează de secole, impunându-se ca necesitate a spiritului creator, ca atitudine revoluțară, ca gest avangardist. Marile epoci culturale nu pot exista, de fapt, fără aceste epi-/pro-loguri manieriste, păguboase autenticității, dar atât de favorabile necesității de revoluționare/innoire ciclică a limbajului.

1.2. Cercetătorii români și manierismul

Urmărind evoluția noțiunii de manierism, putem observa că bibliografia conceptului în plan „mondial” este destul de vastă; „fișierul” manierismului este început încă în secolul al XVI-lea și continuă să fie completat de critici aparținând diferitelor culturi europene până prin anii '80 ai secolului al XX-lea. Pătrunderea în spațiul românesc a conceptului este însă un fenomen tardiv. De fapt, cultura românească nu se află încă în posesia unui concept propriu de manierism. Mai mult decât atât, termenii *manierism* și *manierist* sunt, în acest spațiu cultural, „rău famați, categoria metaistorică de manierism fiind confundată cu «maniera», cu «afectarea» seacă ori cu formalismul artistic «rezultat mai ales din folosirea mecanică și repetată a anumitor procedee», după cum spune Dicționarul explicativ al limbii române¹⁷. Unii cercetători români au întreprins studii referitoare la arta și literatura manieristă, dar au examinat problemele conceptelor generale, fără aplicație la cultura română. Vom urmări procesul pătrunderii noțiunii de manierism pe teren autohton, pentru a putea examina, ulterior, impactul pe care l-au avut oarecum aceste teorii asupra textelor literare propriu-zise.

Primele lucrări românești consacrate manierismului datează cu anii '60 ai secolului al XX-lea. Unul dintre primele studii pe această temă este articolul lui Tudor Vianu, *Manierism și asianism*, scris în 1960. Reputatul cercetător afirmă că manierismul este o artă por-

17 Petreu, *Jocurile manierismului logic*, p. 31.

nită din *asianismul Antichității* și axată pe *fantezie*, spre deosebire de clasicism, care este o artă dezvoltată din *aticism* și întemeiată pe *mimesis*. Atitudinea lui Tudor Vianu față de acest concept este însă critic-peiorativă, termenul fiind utilizat pentru a desemna, în general, lipsa de autenticitate, decadența limbajului artistic. Esteticianul interpretează manierismul drept aspect al degenerării și corupției expresiei: „Cât 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 decât de nevoia de a impune formele actuale ale decadenței artistice, justificate, după unele păreri, adică i se găesc 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”¹⁸.

În aceeași perioadă, G. Călinescu va examina, în studiul *Marino și Góngora*, sensurile conceptuale generale ale marinismului și concettismului, făcând distincție între barochism, clasicism și romantism, nu și între baroc și manierism. Se conturează imaginea artistului „barochist”/„marinist”, creator „de atelier”, care face „artă pentru artă”: „În general, poetul barochist se distinge prin aceea că urmărește o problemă de plastică, făcând uz de «ingenio» și urmărind plăcerea, «gustul». Poezia n-are drept scop «*l'ammaestrare ma il dilettere*», nu depinde «*dalla politica, ma dalla sofistica e dalla retorica*». Marinistul e un speculativ al formei, un poet pur, proclamând autotelismul artei. Experiențele sale nu sunt de viață, ci de artă. Dacă ar ține un jurnal, ar fi unul de atelier. Clasicul se preocupă de legile morale, romanticul explorează fizica și metafizica, întâiul are înaintea un canon, al doilea un ideal, barochistul are gustul și ingeniul cu care verifică și multiplică formele. Poezia se confundă integral cu arta. În înțelesul acesta, marinistul e în căutare de senzații noi estetice,

18 Vianu, Tudor, *Manierism și asianism*, în: *Opere*, vol. 10, București, Minerva, 1982, p. 284.

care vor duce totuși la o îmbogățire a conștiinței”¹⁹. Din punctul de vedere al lui G. Călinescu manierismul este un stil de decadență.

Situația nu se schimbă prea mult nici în anii '70 ai secolului al XX-lea. Matei Călinescu va reveni la problema manierismului, definind conceptul și detașându-l, totodată, de baroc: „Inclus într-o explicație a dinamicii istorice a stilurilor, manierismul va apare ca o «revanșă» subiectivă (și în bună măsură iraționalistă) asupra obiectivismului raționalist al idealurilor Renașterii. /.../ Barocul stă sub categoria *exagerării* și a *multiplicării*, manierismul sub aceea a *distorsiunii pur subiective* a imaginilor realului”²⁰. Oricât de implantat în modernitate, criticul nu renunță la interpretarea tradițională a manierismului exclusiv ca „facilitate” și „artificiu”. Pentru a-și valida atitudinea, Matei Călinescu apelează la concepția lui Goethe referitoare la manierism: „Manierismul nu urmărește decât rezultatul final, fără să te facă să guști plăcerea lucrului în sine”²¹.

Edgar Papu este mai „tolerant”, considerând că mișcarea artistică manieristă este o propulsie către invenția activă, o tendință de înlocuire a clișeelelor estetice existente printr-o serie de intuiții vii și bogate. Excelarea în inventivitate însă poate contribui la sporirea irelevanței poetice: „Decurge de aici o poezie doar în aparență bogată sau, mai precis, propulsată numai de voință către bogăția imagistică, dar în fond lipsită de combustibilul intuițiilor prime care să poată alimenta o adevărată ardere lirică. Această «bogăție» întreținută artificial determină un fel de inflație a imaginii, fără acoperirea în aur, pe care ar garanta-o un real substrat intuitiv”²².

Referindu-se la manierism, Tudor Vianu, George Călinescu și Edgar Papu au în vedere un spațiu determinat, cuprins între Renaș-

19 Călinescu, G., *Marino și Góngora*, în: *Scriitori străini*, antologie și text îngrijit de Vasile Nicolaescu și Adrian Marino; prefață de Adrian Marino, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967, p. 237.

20 Călinescu, Matei, *De la baroc la clasicism*, în: *Clasicismul european*, București, Editura Enciclopedică Română, 1971, p. 42-44.

21 Călinescu, Matei, *Clasic – romantic – baroc – manierism*, în: *Clasicism, romanticism, baroc*, Cluj-Napoca: Dacia, 1971, p. 52.

22 Papu, Edgar, *Evoluția și formele genului liric*, București, Albatros, 1972, p. 266.

tere și baroc și marcat de gustul pentru stil, pentru rafinament și artificiu, dar și de expresia îndoielii, a jertfei de sine și a tendinței către exces în interiorul unor granițe rigide. Alături de acești cercetători, Adrian Marino consideră manierismul drept prima fază a barocului: „Istoricește, manierismul s-ar intercala între Renaștere, pe care o edulcorează, și Baroc, fenomen verificabil îndeosebi în pictură (Pontormo, Parmigiano, Tintoretto, Bronzino), ceea ce ar legitima totuși din plin asimilarea sa cu «prebarocul»”²³. Și pentru Alexandru Ciorănescu manierismul va însemna perioada de evoluție a Renașterii către baroc²⁴.

Odată cu traducerea în limba română a cărților lui Gustav René Hocke – *Lumea ca labirint* (1973) și *Manierismul în literatură* (1977) –, manierismul începe să fie interpretat și în spațiul cultural românesc ca un concept transistoric. În 1973, Nicolae Balotă publică studiul *Introducere în universul manierist* (care va deveni prefața primei cărți a lui Hocke), unde întreprinde o analiză filosofico-estetică a fenomenului. Manierismul este considerat drept constantă a spiritului creator, virtuală, latentă în epocile de echilibru, actualizată, virulentă în cele de criză, de descompunere. Din definiția pe care o formulează Nicolae Balotă rezultă că manierismul presupune o descompunere organizată a lumii, reprezintă o subversiune a artisticului ca atare, implică o demonizare a esteticului. Din acest „decadentism estetic” derivă un alt fenomen specific al descompunerii, și anume „proiectarea sinelui în afară. Sinele se vede expulzat într-o lume exterioară și se descoperă, cu oroare sau delicii (tipică ambivalența a conștiinței expulzate), jucându-și, oarecum, sieși un *spectacol*. Demonizarea conștiinței o preschimbă pe aceasta într-o conștiință servilă. Expulzată din sine, ea se proiectează pentru sine, savurând o independență fictivă în spectacol. Ea se urmărește pe sine în afară, se descoperă, se vede. Dacă «adevărul conștiinței independente este conștiința servilă» (Hegel), pentru sine, conștiința dornică de totală independență nu

23 Marino, Adrian, *Dicționar de idei literare*, vol. I, București, Univers, 1973, p. 234.

24 Ciorănescu, Alexandru, *Barocul sau descoperirea dramei*, traducere de Gabriela Tureacu, postfață de Dumitru Radulian, Cluj-Napoca, Dacia, 1980.

poate ajunge aceasta decât în iluzie, în ficțiune, într-un neadevăr estetic. Astfel ne putem explica obsesia manieriştilor pentru *viața în oglindă*²⁵. Exegetul enumeră câteva motive ale artei manieriste, toate fiind însemne ale descompunerii ordinii, ale deformării, ale artificialului: *labirintul, oglinda, serpentinata, monstruosul*.

Ideea descompunerii manieriste a armoniei și a decadenței esteticului este dezvoltată și de Victor Ieronim Stoichiță, în cartea *Pontormo și manierismul*. Cercetătorul vorbește despre o reacție de respingere a ordinii formei clasice și de căutare a sensului: „Într-o lume tulburată se impune angajarea mentală care să săvârșească strădania *căutării de sensuri*. Raportul de *analogie* cu lumea este privit în virtutea unui raport de *semnificare*. Are loc o precipitare a imaginii în semn, care, fără să izbândească întotdeauna, pune în criză statutul imaginii. «Sigla manierismului» apare astfel ca rod al unui subtil morb al imaginii care atacă însăși rădăcina sa. Pathosul semantic al manierismului se traduce în cele mai variate chipuri: de la crearea unei complicate simbologii la triumful alegoriei, de la preluarea schemelor clasice ca semn al formei /.../ la aparenta lipsă a regulii constructive a spațiului. Problema proporțiilor se pune acum pe un plan paradoxal: proporția există în măsura în care semnifică opoziția creatoare față de haos²⁶. Originalitatea manierismului rezidă în faptul că această artă, fiind expresie a conștiinței, include pentru prima oară meditația formei și semnificarea ei în actul imaginativ. *Imaginea-care-își-caută-sensul* este, după Victor Ieronim Stoichiță, o noutate istorică indiscutabilă. Fără a omogeniza, cercetătorul vorbește și despre riscurile manierismului (neluând atitudine critic-peiorativă față de fenomen în general): „Jocul semnelor și al imaginilor antrenează artistul manierist într-un spațiu mental al riscului, din care nu întotdeauna poate ieși învingător. Căutând semnificația imaginii, activitatea artistică se intelectualizează, uneori

25 Balotă, Nicolae, *Introducere în universul manierist*, în: *Umanități*, București, Eminescu, 1973, p. 62.

26 Stoichiță, Victor Ieronim, *Pontormo și manierismul*, București, Meridiane, 1978, p. 12.

până la exces²⁷. Imaginea ca neant, forma ca deformare vor defini criza istorică a manierismului postrenascentist.

În 1987, Nicolae Manolescu dedică un capitol din cartea sa *Despre poezie* problemei în discuție. Deși își intitulează capitolul *Manierism, baroc*, exegetul identifică aceste două fenomene, vorbind despre o *sensibilitate barocă*, ce se caracterizează prin artificioasa combinație de metafore și metonimii, uniformizate sub raport funcțional, ca și cum nu li s-ar mai distinge diferența esențială. Barocul, după Nicolae Manolescu, „reprezintă un triumf al jocului asupra lirismului. El determină o manieră de a scrie, nu o poezie profundă”, iar scriitura barocă „redevine transparentă prin însuși principiul ei ludic²⁸”.

Distincția certă între manierism și baroc o face, în spațiul cultural românesc, Ion Istrate, într-o cercetare bazată pe o ingenioasă rediscutare pe etape a imensei bibliografii internaționale a problemei. Într-un discurs coerent, autorul lucrării *Baroc și manierism* urmărește sensul întreg al aventurii terminologice pe care a urmat-o cuvântul *manierism*, pentru a ajunge la concluzia că manierismul, considerat la început o alternativă categorială a clasicului, a trebuit să se retragă, încet-încet, într-un spațiu determinat, cuprins între Renaștere și baroc, pentru a caracteriza ceea ce în varii domenii ale artisticului părea să se bazeze nu atât pe aspirația către stil, cât pe un gust al stilului: „Jocul ostentativ, iluzia, inconstanța, zborul, aparența au trebuit să se conjuge și pe plan literar cu mijloacele caracteristice unui anume moment din evoluția acestei arte, pentru a formula o «expresie a îndoielii, a jertfei de sine și a tendinței către exces în interiorul unor granițe rigide» (M. Tetel). Motiv pentru care incantațiile orifice, antiteza, contrastele, paralelismele, ingambamentul, aliterația, anaforele, asonanța, omofonia au fost silite să stea doar în slujba unor anumite «temperamente și caractere saturniene și melancolice»,

27 Ibidem, p. 15.

28 Manolescu, Nicolae, *Manierism, baroc*, în: *Despre poezie*, București, Cartea Românească, 1987, p. 127.

trăind însă, e adevărat, într-un «univers de substituție, într-o lume artificială care ținea locul celei reale» (G. Bazin)²⁹.

Exegeza din Basarabia – un segment al culturii române privat, până în anii '90 ai secolului al XX-lea, de evoluția firească a esteticului – a utilizat arbitrar și sporadic noțiunea de manierism. Nu există vreun studiu mai amplu dedicat problemei. Doar Sergiu Pavlicencu, preocupat de fenomenul tranziției, va interpreta manierismul și barocul drept curente de tranziție, „de periferie”, făcând, totodată, distincția între aceste două mișcări adiacente: „Barocul reacționează din exteriorul sistemului renescentist, pe când manierismul o face din interior. Barocul are un caracter militant, eroic, luptă pentru a se afirma, dispune de o mare varietate de posibilități și cuprinde mai multe țări. Autorul baroc e conștient de drama sa în lume, el scrie pentru că gândește această dramă, face propagandă prin operele sale, creează noi genuri, creează un nou sistem artistic, opus Renașterii. Manierismul se apropie de baroc, însă autorul manierist are încă o gândire renescentistă, crede în forțele sale creatoare, inventează liber și mult. Este diferită în baroc și în manierism și atitudinea față de tradiție. Manierismul încearcă să păstreze și să continue alte elemente ale tradiției renescentiste decât barocul, care le folosește în scopuri noi. Manierismul nu-și pierde legătura cu idealurile umaniste. În baroc există o tendință, o linie hedonistă, conform căreia arta trebuie să uimească, să distreze. Tocmai această linie în baroc se apropie mai mult de manierismul aristocratic în Renaștere”³⁰. Exegețul de la Chișinău constată că manierismul, deși este diferit atât de Renaștere, cât și de baroc, nu constituie o perioadă autonomă, deoarece nu există trăsături comune pentru toate domeniile activității sociale și spirituale, așa cum se întâmpla în Renaștere. Manierismul nu este, astfel, sistem artistic aparte, deoarece, existând în cadrul Renașterii, întrunește doar unele elemente ale noului sistem artistic baroc. Voi completa această idee, afirmând că transformându-se, de-a lungul

29 Istrate, Ion, *Baroc și manierism*, Pitești, Paralela 45, 2000, p. 83.

30 Pavlicencu, Sergiu, *Tranziția în literatură și postmodernismul*, Brașov, Editura Universității „Transilvania”, 2002, p. 50.

evoluției culturii, într-un concept tipologic, manierismul reapăre în diferite sisteme artistice și se impune de fiecare dată când acestea intră în criză, devenind neproductive și irelevante.

Așadar, începând cu deceniul al șaselea al secolului al XX-lea și până în anii '80, în spațiul românesc au apărut o serie de studii și articole de istorie literară în care autorii examinează probleme ale conceptului general de manierism, fără a realiza însă o aplicație nemijlocită la cultura/literatura română. Exegeții români nu teoretizează formele literare românești, ci ilustrează sensuri conceptuale generale, citând competent unele lucrări fundamentale dedicate manierismului postrenascentist sau barocului, înrudit cu manierismul. Discuția despre manierismul literar românesc este, uneori, expedită într-o frază constatativă, fără intenții polemice sau cel puțin demonstrative. G. Călinescu, de exemplu, menționează că „la noi, spiritul «artist» de atelier e vizibil la Bolintineanu (poet foarte barochist), mai puțin poate la Macedonski, apoi la Arghezi, Blaga, Ionel Teodoreanu, dar firește în felurite proporții”³¹. Văzând în manierism un efect al epigonismului și al „snobismului” artistic, Ștefan Augustin Doinaș face distincția între *manieră* și *manierism* și precizează că *maniera* sugerează, de cele mai multe ori, originalitatea productivă: „Maniera se declară în momentul în care scriitorul depășește echilibrul dialectic fond-formă, pentru a acorda – voluntar sau nu – preponderență elementelor formale, anumitor valori ce țin de cel de-al doilea termen. Maniera nu înseamnă, încă, manierism; și există mari poeți la care se poate vorbi, fără nimic peiorativ, despre manieră: Macedonski în rondeluri, Arghezi în Hore, Adrian Maniu, Ilarie Voronca, Emil Botta etc. se definesc, mai întâi, printr-un puternic relief formal (s.m., L.Ț.). Procedeele lor formale, evidente, pot fi adesea separate de substratul care le poartă, izolate și – deci – imitate în sine; căci ele exercită, prin însăși structura lor, o adevărată fascinație, ele îmbie la mimetism, îndeosebi când e vorba de tineri începători”³².

31 Călinescu, G., *Clasicism, romantism, baroc*, în: *Clasicism, romantism, baroc*, Cluj-Napoca, Dacia, 1971, p. 20.

32 Doinaș, Ștefan Augustin, *Poezie și modă poetică*, București, Eminescu, 1972, p. 156.