

Academia Română
Institutul de Filosofie și Psihologie „Constantin Rădulescu-Motru”

Societatea Germano-Română de Filosofie

KARLSRUHE – MÜNSTER – BUCUREȘTI – BRAȘOV – IAȘI

CERCETĂRI FILOSOFICO-PSIHOLOGICE

PHILOSOPHISCH-PSYCHOLOGISCHE UNTERSUCHUNGEN



Anul III

Nr. 1

ianuarie–iunie 2011

EXTRAS / AUSZUG

UNITATEA STILISTICĂ A ARTEI MEDIEVALE ROMÂNEȘTI

MIHAI POPA

The stylistic unity of Romanian medieval art. The relation between Romanian medieval art and the faith constitutes the first representation one has when we refer to the character of its many manifestations – church painting, iconography, plastic art also architecture, manuscripts miniatures, embroidery orfevrerie, clothes, etc. We have to keep in mind that except for this artistic creation directly connected to ritual phenomenon and church life, there was the laic art, as rich as the other, – influenced mostly by the dogmas and canons of the Orthodox religion – as a folk art, having close connections with ethos and ethnos, with artistic anthropology, sacred or profane, during the period before Christianity.

Key words: medieval art, genre, form, Christianity, unity.

Legătura artei medievale cu credința constituie, din capul locului, prima reprezentare pe care o avem atunci când trebuie să ne referim la caracterul numeroaselor sale manifestări – pictura bisericească, iconografia, plastica în general, dar și arhitectura, miniaturile manuscriselor, broderia, orfevrăria, vestimentația etc. Nu trebuie să facem abstracție însă, că pe lângă această creație artistică, în relație directă cu fenomenul ritual, cu viața bisericii, în general, a existat și o artă laică, la fel de bogată – influențată, în mare parte, de tiparele și canoanele religiei ortodoxe –, ca și o artă populară, având strânse legături cu ethosul și etnosul, cu antropologia artistică, sacră sau profană, a perioadei anterioare creștinismului.

Dacă poporul român n-a construit catedrale, nu înseamnă că relația sa cu sacrul nu a atins înălțimi spirituale, dar ele s-au manifestat altfel, în creația sa literară, de pildă, în baladele și epepeile populare, în legende etc., ca și în bisericile armonios alcătuite, care invită spiritul să se destăinuie eternității și lui Dumnezeu nu ridicându-se deasupra zidurilor care tind să-l cuprindă, ci înfiorat de prezența, aproape fraternă în suferință, care i se destăinuie.

Artiștii noștri lucrau cu o altă măsură, nu a grandiosului, a sublimului, ci în comuniune, pe care o simțeau prezentă în dialogul cu un Dumnezeu aplecat peste umărul preotului cu prea puțină carte, peste pupitrul scriitorului în chiliile afumate de lumânări, peste umărul cioplitorului în lemn sau în piatră, al iconarului, când căuta să redea, în nuanțe sărace ori în culori mai vii, măreția pe care i-o insufla dumnezeirea prezentă în tot ce-l înconjoară.

Cele mai firești răspunsuri, dacă le vom căuta cu stăruință, vor veni însă dinspre arta meșterului popular, cioplitor, zugrav, olar sau zidar, care meșteșugea

în credință și umilință, fără sentimentul grandorii, având simțământul armoniei. Arta aceasta era mai degrabă spovedanie sau bucurie, o cale tăcută, lipsită de larmă sau faimă, însă de o intensă trăire spirituală.

Etalanele sau canoanele acestor meșteșugari lăsau adesea libertate spiritului să se exprime. Dacă tiparele de început, oficiale, au fost ale artei bizantine, Renașterea și Umanismul, reflectate în artă, au realizat adevărate sinteze românești, creând epoci și stiluri inconfundabile, cum sunt cele din timpul și de după domnia lui Ștefan cel Mare ori stilul brâncovenesc, care și-a însușit categoriile spiritului românesc.

Simple sau rafinate, creațiile din orice zonă ne arată bunul gust și inteligența în alegerea motivului, în proporții sau combinația culorilor, în compoziția formelor. Universul artei reflectă, la alt nivel, universul creației, îl umanizează și îl infrumusețează. Nu este nimic tragic în etalarea formelor și nimic prețios sau de prisos în alegerea elementelor artistice. Normele estetice, în arhitectura religioasă, sunt cele bizantine, dar ele sunt adaptate simțului artistic existent aici dintotdeauna. Catehismul nu subordonează forma de exprimare, iar dacă dogmatismul unor scene iconografice este uneori evident, el este combinat cu un conservatorism specific, românesc, care teaurizează motive ancestrale, dându-le o semnificație ontologică. Decorația și motivele geometrice de pe tâmplile sau coloanele bisericilor sunt preluate din ornamentica ceramică, din geometrismul arhaic al inciziilor în lemn, din cusături și țesături, strămutate din pridvoarele caselor țărănești în ancadramentele ferestrelor mănăstirii sau foișoarelor și porticelor palatelor voievodale și boierești. „Românii au dat un înțeles ontologic acestor motive geometrice, încrustate în lemn sau reprezentate pe ceramică prin pictură sau incizii.”¹

Dacă avem în vedere stilurile și formele artei culte, care nu poate fi despărțită întru totul de arta veche, populară, ea este supusă influențelor marilor curente stilistice pe care N. Iorga le-a sintetizat, istoric, în patru perioade: 1. influența orientală bizantină, cea mai veche, a fost preluată prin sârbi și bulgari, și a slăbit după cucerirea Bizanțului de către turci; 2. concomitent, se constată o influență apuseană, preluată prin intermediul sașilor (în Transilvania) și italienilor (genovezi), ca urmare a schimburilor comerciale din bazinul Mării Negre, dar și prin intermediul schimburilor culturale; s-a manifestat până în a doua jumătate a secolului al XVI-lea; 3. urmează o nouă influență bizantină, prin fanarioții greci, în secolul al XVIII-lea, care se transformă treptat în una turcească; 4. în secolul al XVIII-lea și al XIX-lea, rușii, dar și austriecii, laolaltă cu negustorii și meșteșugarii nemți, negustorii brașoveni, evreii, călătorii care străbat principatele, tinerii trimiși la studii în universitățile străine au impus, treptat, felul de viață occidental. „Negotul Europei are interesele sale ca să adaptăm la vreme toate rafinamentele,

¹ Ștefan Ionescu, *Epoca brâncovenească. Dimensiuni politice. Finalitate culturală*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1982, p. 201.

adeseori urâte, netrebnice și nesănătoase, ale unei civilizații pripite, zgomotoase, aspre și trufașe, care n-are prin urmare numai părți bune.”²

Nicolae Iorga se referă aici la influențele vădite în locuință și vestimentație, însă, în cea mai mare măsură – fără a face abstracție și de curente culturale și corespondențele lor estetice (Renașterea, umanismul, goticul, barocul, iluminismul etc.) –, distincțiile și perioadele sunt sesizabile și la celelalte niveluri ale vieții sociale și artistice.

Ceea ce ne interesează însă nu este o periodizare sau alta a fenomenului artistic, ci modalitatea în care acesta rezonază cu celelalte forme ale vieții sociale și spirituale, culturale în general, ca o a treia unitate – împreună cu celelalte două unități sau principii ale comuniunii istorice, legea și libertatea – prin care ideea de istorie își face vizibil cursul. Dacă în preistorie, în comunitățile primitive, arta era una din formele sacralului, ca și o modalitate, preconceptuală, de comunicare, un mijloc de relaționare, nu credem că funcțiunile sale primordiale s-au diminuat în epocile ulterioare. În comunitățile primitive artistul avea un rol bine definit în societate, de prim rang, care a dispărut ulterior.

Odată cu apariția scrisului, arta a fost deklasată, pusă în categoria ocupațiilor manufacturiere; cel mult i se acorda un rol, nu foarte măgulitor, de imitație a naturii; cu puține excepții, în Grecia antică, plăsmuirile unor sculptori atingeau categoria sublimului, așa cum consemnează un text din Plutarh, în care ni se apune că „niciodată până astăzi dinaintea lui Zeus din Olimpia sau a Herei din Argos nu s-a deșteptat în vreun tânăr nobil și bine înzestrat dorința de a deveni la rândul său un Fidias sau un Polictet”.

Anonimatul creatorului este caracteristic artei medievale. Chiar și atunci când cunoaștem autorii, când aceștia semnează, nu gestul auctorial, orgoliul de a-și impune creația proprie și stilul original sunt acelea care primează, ci „consemnarea” faptei în spiritul ordinii, aducerea ei în regimul creatului, scoaterea autorului din regiunea increatului (dezordinii) și în-regimentarea salvatoare în zona ctitorilor. Dacă pentru meșterii mai modești ai operelor colective – sau individuale – această manifestare e mai puțin evidentă (în prim-plan ieșind cei care „subvenționau” actul artistic), pentru „notabilități”, reprezentanți ai clerului, administrației și boierimii, era o ocazie de a-și „semna” grafic, imagistic, contribuția la activitatea culturală. Era un gest de adeziune și de promovare a Creației, a spiritului ecumenic, salvator, un gest de preamărire a Creatorului. Nu toate operele se pierd în anonimatul specific medievalității, care contribuie din umbră la susținerea creației sociale și culturale. Sunt și personalități care își asumă creația din punct de vedere auctorial, dar nu pentru delimitare de restul, ci pentru integrare. Individualitatea este afirmativă în artă și în cultură în general, în măsura în care generalizează – afirmă întregul, nu o parte a creației – și invocă universalul, eternul credinței. Astfel trebuie citite, de exemplu, actele ctitorilor, vizibile în

² Nicolae Iorga. *Istoria românilor în chipuri și icoane*, București, Editura Humanitas, 1992, p. 83–84.

diferite domenii ale vieții publice, în operele de for public care, în majoritate, se află în zona religiosului.

Donațiile și ctitoriile abundă în toată această perioadă. În aproape fiecare biserică întâlnim unul sau mai mulți donatori sau ctitori. De altfel, bisericile constituie un univers al creației. Majoritatea operelor, reprezentând genurile consacrate – picturi, broderii, miniaturi, sculpturi ș.a. –, sunt reunite sub cupola lor. Pe de altă parte, biserica se revarsă, prin arta specifică, și în celelalte domenii ale vieții publice sau private. Spiritul și stilul acestei arte sunt prezente pretutindeni. Artă este un limbaj aparte, unul direct și persuasiv, care încântă și atrage, păstrează viu spiritul dogmei. „Artă este, fără îndoială, un semn al unui mod de a vorbi [...], un limbaj care diferă de un alt limbaj asemănător în funcție de omul ce îl vorbește, de locul, de epoca în care el îl vorbește și, de asemenea, să nu uităm, în funcție de omul care îl înțelege.”³

Dacă celelalte epoci au pus accent pe originalitatea exprimării, pe talentul sau geniul creatorului (Antichitatea, perioada modernă), în medieval, artistul trebuie să se pătrundă și să exprime „verbul” hristic. El nu este original decât în măsura în care face „viu” cuvântul credinței. De aceea, pentru anumite perioade, este preferat limbajul artei, care unifică și exprimă direct un mesaj spiritual – așa cum s-a întâmplat în preistorie. Există, în mentalitatea medievală, prejudecata că limbajul plastic este inferior celui scris. Artistul este un manufacturier. Era deci inevitabil ca activitatea lui să fie declassată în raport cu cea a intelectualului. Mulți văd în limbajul pictural un succedaneu al scrisului, un limbaj destinat celor fără știință de carte⁴. Papa Grigore cel Mare acorda un astfel de rol picturii, încurajându-i misiunea în susținerea programelor bisericii. „Într-adevăr, scria el episcopului Marsiliei în anul 600, ceea ce este scrierea pentru cei ce știu să citească este pictura pentru analfabeții care o privesc, pentru că în ea pot citi aceia care nu cunosc literele, așadar în primul rând pictura slujește drept lectură pentru oameni.”⁵ Despre rolul imaginilor, aflate în concordanță cu „politica” sau doctrina oficială a unor instituții, sau despre rolul lor subversiv, de perpetuare a unui mesaj păgân, posibil vehicul al idolatriei, s-a scris mult în acele momente. Este, de asemenea, cunoscută, încă din epoca clasică, poziția inferioară a celor care practicau artele, puși, în general, în aceeași categorie cu meșteșugarii. Pe noi ne interesează însă nu atât importanța socială a unei categorii de artiști – cei care practicau orfevrăria erau, din punctul de vedere al „artei”, mai bine situați decât pictorii sau sculptorii, datorită, poate, și materialelor folosite –, cât semnificația intrinsecă a mesajului operei și relația dintre produsul artistic și viața religioasă, care a prevalat în toată această perioadă.

Social, artiștii nu erau mai bine văzuți decât alte categorii care prestau activități manufacturiere; erau, în orice caz, mai apropiați de scopul ecumenic sau

³ Élie Faure, *Istoria artei. Spiritul formelor*, I, București, Editura Meridiane, 1990, p. 95.

⁴ Enrico Castelnuovo, *Artistul*, în *Omul medieval*, volum coordonat de Jaques Le Goff, traducere de Ingrid Ilinca și Dragoș Cojocaru, prefață de Alexandru-Florian Platon, Iași, Editura Polirom, 1999, p. 197.

⁵ Apud Enrico Castelnuovo, *op. cit.*, p. 197.

misionar al bisericii, deoarece încorporau în munca lor un sens al sacralității, în special, cei care lucrau în cadrul unei comenzi al cărei rol era să concretizeze programul de mântuire și salvare, patronat de cler, ca și pe cel de coordonare și unificare a forțelor statului în lupta pentru independență, patronat de domnitori. Rolul acestei lupte, pusă sub auspiciile „faste” ale credinței adevărate, a fost exploatat vreme îndelungată de factorii politici în cazul războiului de apărare, fundamentat religios, ca război sfânt dus împotriva ofensivei otomane. Iconografia oficială, dar și operele care nu răspundeau comenzii de stat și chiar arta populară abundă în semnificații care se pot încadra în această temă. Secolul al XVI-lea, care prin emulația artistică și culturală în general se încadra în curentul renascentist românesc, poate fi definitiv pentru „momentul românesc” al sintezei postbizantine.

Este ceea ce unii cercetători au numit procesul de autohtonizare a artei religioase, început încă din timpul domniei lui Ștefan ce Mare⁶. În Moldova, de pildă, sub Petru Rareș, în arhitectura monumentelor religioase va fi aplicată o serie de inovații care aduc în prim-plan o altă concepție a relației omului cu lumea, intermediată, ca de fiecare dată, de sfera sacrului, inovații aplicate atât în structura interiorului (ancadramente în stil renascentist, deschiderea pridvorului), cât și în decorul pictural, punându-se accentul pe realizarea unui decor monumental al fațadelor. Se constată o tendință a artistului de a umaniza stilul sobru și expresia interiorizată, recomandată de erminii. Un curent de umanizare a reprezentării figurative cuprinde, deopotrivă, stilul moldovenesc și pe cel muntenesc, la care participă nu numai domnitorii, ci și ceilalți demnitari sau boieri. Petru Rareș, dar și logofătul Toader Bubuiag, marele vistier Mateiaș, pârcașul Nicoară Hâra, Grigore Roșca și, după moartea voievodului, soția sa, doamna Elena, vor pune în practică acest program complex la Probota, Humor, Moldovița, biserica Sf. Dumitru din Suceava, biserica episcopală din Roman, Hârlău, Tg. Frumos⁷.

Secolele anterioare au, desigur, un cuvânt de spus în construcția și arta monumentelor de cult. Ele nu sunt însă de aceeași anvergură ca în perioada „clasică”, de constituire a stilului propriu și a operelor reprezentative, cum sunt bisericile bucovinene sau cele din nordul Olteniei. Influențată de stilul construcțiilor bizantine, arhitectura edificiilor de cult, mai ales în Muntenia, o reproducea, la scară mai mică, pe cea bizantină. Nicolae Alexandru construia, la 1360, în mica cetate a Argeșului, „o bisericuță de cărămidă, destul de lungă, dar foarte îngustă, luminată prin turnul acela strivitor de mare pentru dânsa”⁸. Când nu erau de zid, bisericile acelor vremuri se construiau din lemn. Erau, desigur, lăcașuri fără pretenții, care răspundeau necesităților de cult. Cele din cetățile de scaun sau din reședințele domnești, episcopale și mitropolitane dădeau însă adevărata măsură a artei de construcție, ca și a puterii sau dărniceiei ctitorilor. Ele trebuiau să susțină

⁶ Dan Horia Mazilu, *Literatura română în epoca Renașterii*, București, Editura Minerva, 1984, p. 269.

⁷ *Ibidem*, p. 269–270.

⁸ N. Iorga, *op. cit.*, p. 151.

programul eclesiaric al autonomiei de cult față de misionarismul catolic, dar și pe cel domnesc, de sporire a prestigiului statului și afirmare a puterii în relațiile cu vecinii din apus (ungurii) sau de nord (polonezii), care adoptaseră religia catolică. Acest rol – consemnat încă de la sfințirea sa –, l-a avut, de pildă, biserica mănăstirii Argeș, ctitoria lui Neagoe Basarab, care respectă, arhitectural și plastic, indicațiile domnitorului. Pe lângă monumentalitatea de netăgăduit a acestui edificiu, unii comentatori au observat și programul iconografic fără precedent (pus în operă de către zugravul Dobromir), care prefigurează o adevărată cronică în imagini a Țării Românești⁹. Pe pereți este reprodusă o adevărată armată de arhangheli și sfinți militari, iar între stâlpii ce despart spațiul rezervat mormintelor domnești, opt mari icoane, zugrăvite pe ambele fețe, reproduceau pe partea dinspre credincioși sfinții cuvioși, „eroi ai luptelor lăuntrice”, iar pe partea dinspre morminte, sfinții militari călare, „luptându-se cu dușmani sau îndreptându-se în cavalcadă spre ieșire, ca și cum ar fi pornit de sub bolțile bisericii să înfrunte pe dușmanii țării”¹⁰.

Reprezentările de acest gen nu sunt singulare. Ele susțin punctul nostru de vedere, și anume că arta poate contribui la propagarea unui mesaj destinat să amplifice coeziunea socială, să o perpetueze în timp, dar mai ales, să unifice, împreună cu spiritul de libertate și puterea legii divine, o comunitate, să lucreze pentru întărirea conștiinței de neam, oferind sens vieții istorice. Nu numai simbolurile și iconografia acționau înspre lămurirea acestui sens, ci și celelalte reprezentări, imagini descriptive, narrative, metafore și tropi din textele literare și liturgice, dar și din literatura nescrisă, din poezia și baladele populare. Literatura cultă, care apela, în cele mai multe dintre cazuri, la simbolistica sacră, la pildele scripturilor, a dezvoltat un adevărat univers de simboluri care putea fi „citit” relativ ușor, fără o prealabilă pregătire ecleziastică, umanistică sau clasică. Neagoe Basarab, dar și Dimitrie Cantemir vor folosi imagini sugestive și percutante pentru a-și împodobi narațiunile istorice, sentențele morale, discursurile politice. Acordând un loc privilegiat, „minții”, alături de „inimă” și „spirit”, Neagoe recurge la imagini sugestive, împrumutate din Evangheliile, dar și din pildele monahale și literatura isihastă. Minte este împărat și trebuie prețuită ca atare: „trupul ți-l îmbraci în haine slabe și ponosite, iar mintea ți-o îmbracă în haine împărătești și o împodobește cu coronă și șazi în carătă naltă și luminoasă.”¹¹

Folosirea tropilor și simbolurilor avea, în textele medievale, același rost ca simbolistica din plastică: acțiunea lor era directă și percutantă, iar mesajul nu trebuia elaborat și codificat, solicitând o migăloasă lectură. În alt loc, mintea este comparată cu un steag în mijlocul războiului care, atâta timp cât rămânea înălțat, bătălia nu este pierdută; toate comparațiile și metaforele sunt menite să promoveze înțelepciunea și spiritul practic al domnului și voievodului, figură centrală a discursului religios și politic, simbol al cărmuirii drepte, din care toți se

⁹ D. Zamfirescu, *Introducere la Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*, text ales și stabilit de Florica Moisil și Dan Zamfirescu, cu o nouă traducere a originalului slavon de G. Mihăilă, București, Editura Minerva, 1970, p. 26.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Învățăturile lui Neagoe Basarab...*, ed. cit., p. 194.

împărtășesc: „Deacii, deaca se lipsește de minte, iar den trupul acelui domn nici un lucru bun nu vei vedea, nici el nu va mai avea nici o cinste de slugile lui, nici de alți domni carii vor fi împrejurul lui, ci va fi numai de răs și ocară.”

Arta se supunea unor comandamente sociale? Este o întrebare care poate apărea firesc atunci când privim acele opere care pot îndeplini un rol în proiectul politic asumat de conducerea statului. Ea însă trebuie reformulată. Deoarece nu tot ce se realiza în sfera artistică avea și o finalitate socială sau politică.

Existau – iar această afirmație este valabilă pentru toate timpurile – creații și, implicit, creatori care nu traduceau un mesaj străin artei, fie el oficial (politic) sau divin. Arta a fost un domeniu eminamente al afirmării libere, un loc în care performau cei aleși, cei chemați să se exprime și să își realizeze aptitudinile, talentul. Dacă nu putem spune că artistul creează totdeauna în baza principiului „artă pentru artă”, că el se supune, conștient sau nu, unei necesități, unor rigori izvorâte din propria-i conștiință artistică, că se încadrează în limitele unor canoane, el are totuși posibilitatea, întrucât alege și se exprimă pe sine, să-și desfășoare propria sa voință artistică. Însă oricare artist își exercită voința și talentul în niște condiții date, pe care le adaptează sau le ocolește, dar nu le poate ignora. Talentul este o formă în care artistul ordonează lumea, o înțelege și o exprimă, o interiorizează și o reface potrivit simțului său estetic. El exprimă viața, o stilizează, îi caută ritmul, pulsul, ordinea care i se relevă sub alte forme decât omului politic, cărturarului sau războinicului, dar într-un mod pe care aceștia îl înțeleg. Războaiele, calamitățile, violențele inumane, emoțiile care le însoțesc, tumultul vieții și așteptările omului, care nu-și au locul în celelalte domenii ale culturii, arta le ordonează și le redă expresiv într-o formă transfigurată estetic. „Cele mai mari opere seamănă cu o răzbunare a spiritului și a inimii martirizate de deprinderea universală, și se oferă ochilor mulțimilor ca un paradox complet.”¹² Se observă ceva din toate acestea în arta românească? Imaginea transmisă, în legătură cu artistul medieval, nu pare a fi zugrăvită în culori atât de contrastante, și totuși tensiunile, proprii unei epoci, există. Imaginea vieții și condițiile proprii creației medievale rămân pe mai departe un obiect de studiu. Filmul vieții breslelor de artizani se poate developa după o îndelungată expunere. Dacă nu există înălțimi și adâncimi care să uimească și să înspăimânte sufletul, vom găsi alte ritmuri în care spiritul vibrează, chiar dacă tonurile nu sunt acordate în gama sublimului epocii antice. Există un echilibru în toate formele, fie că aparțin artei populare (cu prelungiri în ancestral), fie că le căutăm în operele culte, care combină canoane, norme și promovează valori din diferite timpuri sau arii culturale. Stilurile se comprimă, nu lasă loc exuberanței de forme și culori, ci caută să se echilibreze conform „normei” revelate, ritmului divin al creației. Autorii care participă la crearea lor nu caută gloria pentru sine, căci prin ei triumfă virtuțile credinței. Nu faima lumii vom găsi în „devotamentul, modestia, virtuțile artizanului medieval, care nu-și dorea altă recompensă în afara celei divine, străin de preamărirea

¹² Élie Faure, *Istoria artei*, vol. I, București, Editura Meridian, 1980, p. 134.

propriului nume, umil și mulțumit în anonimat, dornic să participe la marele efort colectiv de gloriificare a credinței”¹³. Ei aduc un omagiu dumnezeirii și, prin opera lor, se integrează curentului general de preamărire a Creației. Dar un gând mai adânc îi face să tresalte, dincolo de modestia, reținerea, smerenia cu care își închină arta Mântuitorului: faptul că prin participarea la o operă colectivă – acesta este un spirit care animă pe creatorul medieval din orice domeniu – își împlinesc un destin în lume. Este același imbold care-l animă pe domnitor și pe țăran, care-i unește sub semnul pios al crucii, făcându-i să creadă că istoria lumii nu e în zadar și că își află un rost în mântuire. Este și un mod de recuperare a timpului – timpul lumii, timpul devenirii naturii – pentru istorie, pentru făcut, căruia i se distribuie un rol pentru întâlnirea cu Ființa. Dacă arta era un substitut pentru știință, „alfabetul” omului necultivat, ea putea fi o cale către ordine, valorizând timpul și ritmul creației – care imită gestul Creatorului – în vederea întâlnirii cu formele eterne ale divinului. Acest scop era destinat artei (care imita, de fapt, o copie a Ideii, imitație a imitației) de către Platon. Arta găsea însă în Antichitate categorii autonome, una dintre ele fiind sublimul. Ea configura armonia în lume ca valoare autonomă, raportată la om, valoare pe care Renașterea a regăsit-o și a cultivat-o din plin. Tot prin artiștii acestei perioade se vor elibera de tirania canoanelor esteticii bizantine genurile majore, lucru care nu se întâmplă la noi, precum în Italia, de pildă. Genurile artei medievale românești vor continua să promoveze un sens al divinului, conectând timpul creației artistice la eternitate. De aceea, obsesia curgerii și indiferența timpului sau agățarea cu orice preț de oportunitățile pe care acesta poate să le ofere omului nu au același ecou aici ca în spațiile de cultură apusene. Timpul putea fi slab sau puternic, însă întotdeauna devenea aliat al faptei, era umanizat și *petrecut*, căci odată cu petrecerea lumii, omul se regăsește pe sine. „Locul și timpul sunt deci cele două mari receptacole ale firii. Lumea e alcătuită în primul rând din tot ce este în vreun loc și din tot ce se petrece oareunde. Și poate... și din altceva. Nu putem să nu stăruim asupra ideii acesteia de petrecere (și nu e fără interes că această curgere ia nume de ceremonie) pe care o reprezintă această devenire procesivă, acest alai mare al lumii care umple timpul și spațiul.”¹⁴

S-a spus că românul s-a situat, prin creațiile spiritului, în ordinea firii, nu împotriva ei, spre deosebire de „răzvrătirea” spiritului occidentalului, care reface lumea în conștiință și, având conștiința acestei rupturi, omul „nu e numai străin de lume, dar poate fi și, în chip absurd, împotriva ei”¹⁵. Aceste atitudini diferite, la nivel de conștiință filosofică, ale spiritului românesc (mod de a gândi relația cu lumea și cu divinitatea, eternul) și ale celui occidental (german) sau grecesc antic, Noica le subsuma unor măsuri proprii filosofiei. „Măsura” românească este cea de continuitate, perseverență pe calea indicată de fire, contiguitate între spirit și natură; drept consecință, sensul acordat istoriei, care continuă în temporal valori

¹³ Enrico Castelnuovo, *op. cit.*, p. 135.

¹⁴ Mircea Vulcănescu, *Dimensiunea românească a existenței*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1992, p. 102.

¹⁵ C. Noica, *Cum gândește poporul român*, în *Pagini despre sufletul românesc*, București, Colecția „Lucefărul”, 1944; vezi ediția aceleiași lucrări, Humanitas, 1991, p. 79.

ancestrale – omul nu acceptă timpul istoric și, periodic, caută în istorie actul primordial, începutul Creației; timpul istoriei e constituit din cicluri, din revenire la arhetipuri (Eliade).

Putem, oare, conchide că spiritul care animă pe creatorul de valori culturale și artistice din perioada medievală se subsumează „măsurii” noiciene aplicate filosofiei românești? Este puțin probabil ca ideea generală, cel puțin cea care privește relația omului cu existența și istoria, să nu lămurească și despre un sens propriu pe care spiritualitatea românească îl acordă creației, altul decât cel noician. Există și aici creații „originale” (în accepția medievală a termenului, care nu coincide cu cea modernă) în toate domeniile, iar o analiză în detaliu a valorilor promovate, a operelor, o dovedește cu prisosință. Totul este însă ca din „structura” instituțiilor, culturale și politice, prin intermediul incursiunilor teoretice de specialitate, dar și printr-o sinteză metaculturală, să găsim unitatea proprie spiritului care le animă. Opinia noastră este că această unitate există și are sens (valoare) universală. Dovadă peremptorie o constituie fiecare monument, operă, instituție sau atitudine mai generală, rezultată din confruntarea omului cu realitatea istorică, din care noi am selectat doar câteva, pe cele pe care le-am considerat semnificative.