

LBRIS

We know
books

Mihai Baltag

**ELEMENTE DE BAROC
ÎN *PSYCHOMACHIA*
LUI PRUDENTIUS**



**Editura Universității de Vest
Timișoara, 2020**

CUPRINS

ABREVIERI	9
PREFAȚĂ	11
INTRODUCERE.....	15
BAROC ÎNAINTE DE BAROC	
I. Preliminarii la baroc	21
1. Delimitări conceptuale	21
2. Barocul în artele plastice.....	23
3. Direcții generale ale barocului literar	25
II. Arta literară la sfârșitul Antichității	29
1. Contextul socio-politico-economic	29
Asfințitul Imperiului	29
Persecuții anticreștine	33
2. Triumful creștinismului – secolul IV.....	35
3. Literatura la sfârșitul Imperiului	39
4. Poeții secolelor III și IV	41
III. <i>Psychomachia</i> – argumente pentru barochismul lucrării	47
1. Prudentius – schiță bio-bibliografică	47
2. <i>Psychomachia</i> – Praefatio	49
3. <i>Psychomachia</i> – prezentare generală	51
4. <i>Psychomachia</i> și alegoria	55
5. <i>Psychomachia</i> – receptarea în epocă	57
6. Tratarea personajelor	59
7. Amalgamul influențelor	62
PRUDENTIUS ȘI FRONTIERA LITERARĂ	
I. UN „DUEL” TRANSLITERAR	71
1. Arena inversată.....	72
2. Alegorie și personaj.....	78
3. Concordia versus Discordiam.....	81
4. Σπαργμός-ul Discordiei	85
5. Ipостaze ale Discordiei.....	89
6. Concluzii	92
II. „Convertirea” mitului vergilian.....	95
1. Eroi și personaje.....	95
2. Prologul reinventat.....	98
3. Citarea clasicilor	101

4. Valorificarea centonului	102
5. Intertextualitate antică	104
III. Identitate și psychomachie	109
1. Război neconvențional	111
2. Camuflare parodică	113
3. Memoria salvatoare	115
4. Stăvilirea Stricăciunii	116
IV. Concluzii	119
 UN BAROC „CLASIC”	
1. Barocul și Psychomachia – delimitări conceptuale	125
2. Influența vergiliană	126
3. Tratarea personajelor	130
4. Melanjul influențelor	133
5. Considerații finale	136
 ANEXE - PSYCHOMACHIA – TEXT BILINGV	
Prefață	141
Prolog – Invocare către Hristos	143
Lupta Credinței și a Idolatriei	144
Lupta Castității și a Desfrânării	145
Lupta Răbdării și a Mâniei	147
Lupta Mândriei și a Modestiei	149
Lupta Cumpătării și a Stricăciunii	152
Lupta Lăcomiei și a Generozității	155
Atacul Discordiei	159
Discursurile Păcii și ale Credinței	161
Înălțarea Templului	163
Încheiere	165
 Praefatio	 167
Prologus	169
De Fidei et Cultura veterum deorum pugna	170
Pudicitiae et Libidinis pugna	171
De Irae et Patientiae pugna	173
De Superbiae et Mentisque Humilis pugna	175
De Luxuriae et Sobrietatis pugna	179
De Avaritiae et Operationis pugna	183
Fidesque Concordia versus Discordia	189
Concordiaeque Fidei sermo	191
Aedificatio templi Sapientiae	194
Preces finales	196
 BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ	 197

I. PRELIMINARII LA BAROC

1. DELIMITĂRI CONCEPTUALE

Una dintre primele întrebări pe care le ridică titlul lucrării noastre (*Elemente de baroc în Psychomachia lui Prudentius*) este legată de inadecvarea cronologică: de ce *baroc* în cazul unui poet de expresie latină din secolele IV-V d.Hr.? Curentul baroc, manifestat cu predilecție în zona artelor vizuale, începe în ultima parte a secolului al XVI-lea și se continuă în secolul al XVII-lea; acestea sunt desigur niște limite trasate larg, particularități de detaliu putând fi observate la nivelul fiecărei literaturi sau zone culturale. Se vorbește, de exemplu, chiar și de un baroc arhitectural în Țările Române, în Moldova (deceniile corespunzătoare aproximativ domniei lui Vasile Lupu⁹) și în Muntenia, unde este asimilat stilului brâncovenesc. Premiza noastră, pe care o vom anunța abrupt acum, la început, este că operei lui Prudentius i se pot atribui caracteristici baroce. Drept argumente pentru aceasta amintim deocamdată doar caracterul proteic al curentului baroc (predispus astfel să își aproprieze creații foarte diverse) și contextul cultural și social al perioadei de sfârșit a Imperiului Roman, ale cărei caracteristici pot fi, la rândul lor, calificate drept baroce fără nici un fel de echivoc.

Inițial studiile critice au început să asocieze termenul *baroc* (care avea deja o încărcătură semantică ambiguă, tinzând către o nuanță depreciativă) manifestărilor artelor vizuale din perioada post-Renaștere (vezi studiul seminal al lui H. Wölfflin – *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, din 1915; în românește: *Principii fundamentale ale istoriei artei*). Dinspre artele plastice, noțiunea de baroc este transferată mai mult sau mai puțin abrupt spre producția literară. Aici însă, în zona artei scrisului, frontierele de timp și limitele valorice alcătuiesc un amestec derutant (caracteristic barocului, după cum vom vedea). Pe urmele lui Al. Ciorănescu, autorul temeinicului studiu *Barocul sau descoperirea dramei*, spunem și noi că „granițele între literaturile naționale nu ne puteau inspira prea mult respect”¹⁰, pentru că „barocul este o modalitate artistică europeană (...) o mișcare de interes universal, care cuprinde toate manifestările artistice ale unei anumite perioade de timp, și atunci frontierele lingvistice și literare sunt

⁹ Vezi temeinicul studiu al prof. Gh. Macarie, *Barocul. Artă și mentalitate în Moldova epocii lui Vasile Lupu*, Iași, Editura Cronica, 2005.

¹⁰ Al. Ciorănescu, *Barocul sau descoperirea dramei*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1980, p. 46.

simple ficțiuni care nu limitează în niciun chip răspândirea fenomenului”¹¹. În Franța curentul baroc subîntinde un segment de timp care cuprinde deceniile dintre ultimele manifestări ale Renașterii și apariția clasicismului; se scrie acum o literatură luxuriantă, iar piesele de teatru și baletele încărcate de decoruri somptuoase indică gustul pentru spectaculosul dramatic¹². Spre deosebire de Franța, unde barocul produce creații slabe valoric, în Spania *siglo d'oro* (din a doua jumătate a secolului al XVI-lea până la 1700) vede manifestându-se condeiul celor mai ilustre nume ale literaturii spaniole: Cervantes, Calderon de la Barca, Quevedo, Gonzaga, Lope de Vega, Balthasar Gracian. În Italia, ca și în Franța, creația artistică este una de valoare secundară, poezii perioadei neridicându-se la nivelul celor din perioada anterioară.

Barocul este deci un curent variat, proteic și inegal valoric. Deși granițele politice nu erau rigide din punctul de vedere al „tranzitului” ideatic și estetic, fără îndoială că scriitorii nu aveau conștiința apartenenței la o mișcare culturală unitară animată de o estetică pe care să o putem considera comună. Termenul însuși de *baroc* este o apariție ulterioară întrucât este aplicat prima oară studiului istoriei artei în *Dicționarul Academiei Franceze* din 1694, unde adjectivul *baroque* este derivate din jargonul bijutierilor. Portughezul *barroco* (în spaniolă – *barocco*) desemnează o perlă neregulată care este de o valoare inferioară celor perfect sferice. Urmând logica acestui transfer semantic, opera de artă barocă va fi semnificat la început o lucrare mai puțin realizată, întrucât nu se supune canoanelor clasice.

Mai există o ipoteză, susținută de Karl Borinski, în 1914, potrivit căreia termenul și-ar fi avut sursa în scolasticul *baroco*, un cuvânt care desemna o varietate de silogism. Medievalul *baroco* s-ar fi degradat în timp odată cu învățământul scolastic, urmând așadar să poarte o încărcătură peiorativă inițial, probabil aceea a unei arte înzorzonate, care privilegiază gustul pentru abundența de detalii și procedee stilistice în detrimentul respectării normelor. Oricum ambele ipoteze rețin un înțeles depreciativ atașat la început termenului de *baroc*. La fel s-a întâmplat și cu spectaculoasele catedrale medievale – inițial li se spunea *gotice* pentru a le deprecia; era o modalitate de a enunța „barbaria” arhitecturală care spărgea canoanele sobre și consacrate ale stilului roman; ulterior însă, porecla devine apelativ legitim.

Spre sfârșitul secolului al XVIII-lea, *baroc* e folosit de francezi cu sensul de „bizar”; în această perioadă critica îl întrebuințează în legătură cu realizările arhitecților italieni (și mai ales cu excesele acestora) – Bernini, Borromini,

¹¹ *Ibidem*, p. 46.

¹² Vezi studiul lui Jean Rousset *Literatura barocului în Franța. Circe și pămul*, Editura Univers, București, 1976, mai ales prima parte, „De la metamorfoză la deghizare” (pp. 18-83).

Guarini¹³. Pe la mijlocul secolului al XIX-lea termenul începe să capete o valoare tehnică, aplicându-se artelor și arhitecturii de după Renaștere.

2. BAROCUL ÎN ARTELE PLASTICE

Un merit esențial în reșezarea conotațiilor termenului și artei baroce îl are cercetătorul elvețian Heinrich Wölfflin. Studiile lui relevă mutația de la nivelul concepției estetice (în cazul artelor vizuale, mai ales a celei picturale) pe care o întreprind creatorii în perioada post-renascentistă. El distinge două tipuri de abordare a perspectivei realității: cea tactică (proprie clasicismului de tip renascentist) și cea vizuală (specifică barocului).

Perspectiva tactică asupra realității înregistrează factualitatea lumii exterioare, cu neutralitatea unei camera de luat vederi care „mătură” întregul câmp vizual, consemnând fiecă detaliu (indiferent de importanța lui). Lumea înconjurătoare trebuie înregistrată în amănunt, iar pentru pictorii tributari unei asemenea estetici vizuale fidelitatea reprezentării este dovada virtuozității creatoare. Privind lucrările maeștrilor renascentiști, de pildă ale lui Holbein sau Cranach, observăm foarte bine ilustrate asemenea coordonate estetice. Rigurozitatea artistică tratează fiecare detaliu, fie el de fundal sau de prim-plan, cu aceeași atenție, fără să facă vreo distincție. Este vorba deci de o modalitate de percepție de factură realistă, o artă aproape fotografică *avant la lettre*, care oglindește pentru privitor cu cât mai multă acuratețe modelul; impresia vizuală a liniilor și conturilor este atât de vie încât poate fi apropiată de caracterul unei senzații tactile.

Alegem pentru ilustrare celebrul portret al lui Henric al VIII-lea al Angliei, executat de Holbein cel Tânăr. Atenția creatorului zăbovește asupra fiecărui detaliu în egală măsură; lumina cade uniform pe toate trăsăturile. Amănuntele sunt de aceea prezente din belșug: fiecă cută a îmbrăcăminții, carnația feței, conturul mâinilor și degetelor, modelele minuțios redată ale draperiei de fundal, textura și ornamentația hainelor, abundența detaliată a bijuteriilor, firele șuvițelor de păr și ale bărbii! Toate acestea fac obiectul „afecțiunii” pictorului care le oferă grijuliu privirii. Desenul renascentist afișează o abundență luxuriantă de detalii pe care privirea nu o poate cuprinde dintr-o dată; de aceea, pe urmele pictorului privitorul *examinează* tabloul. Întregul ansamblu al portretului lui Henric al VIII-lea nu se asimilează după o primă privire. Impresia se sedimentează de abia după vizualizări succesive;

¹³ Barocul francez se manifestă cu predilecție în zona literaturii; arhitectura Franței este în general rezistentă la moda foarte efervescentă a barocului arhitectural din Italia.

jocurile cromatice (dar și cele de lumină, discrete) ale tuturor trăsăturilor, minuțios redată, înundă câmpul vederii, transformând opera într-o „sărbătoare vizuală”¹⁴.

Pe de altă parte, abordarea picturală (ori vizuală) pe care o reclamă arta barocă impune o ruptură în canonul de tip clasic al Renașterii. Tabloul baroc nu mai examinează, așa cum făcea un desen renascentist. Folosindu-se de jocul luminii și al umbrelor pictorul conduce acum privirea luminându-i pe protagoniști și dialogurile de gestică sau cromatice pe care aceștia le întrețin. Tenebrosul M. Carravaggio (1573-1610) este primul care folosește cu succes teribil tehnica de tip clar-obscur (*chiaroscuro* în italiană). Statismul canonic al maeștrilor renascentiști nu-l mulțumește pe tumultuosul pictor lombard. Sub pretextul unor subiecte biblice sau mitologice, acesta caută realismul brut (uneori scandalos) al lumii înconjurătoare, alegând drept modele figuri comune din lumea mahalalelor, de la perifericul societății, ale căror trăiri interioare li se oglindesc pe chip și-n atitudini fără vreo cenzură. Estompându-se detaliile marginale, se operează astfel o selecție semnificativă, iar spre vizualizare este oferită doar vivacitatea unui moment de mișcare. Acesta se livrează integral privirii încă de la primul contact vizual; ansamblul poate fi observat și de la distanță, căci apropierea și examinarea minuțioasă a amănuntelor nu aduc vreun plus totului. Explicația acestei revelații a percepției picturale este interesul artistului baroc pentru reprezentarea mișcării (inclusiv a celei interioare, sufletești). Efectele vizuale și tehnicile pe care le folosesc sunt subsumate acestei finalități. Astfel se explică estomparea detaliilor și lumina ce cade peste protagoniști în jocuri selective. De aici rezultă și caracterul cinetic excesiv și tumultul pânzei baroce.

O exemplificare foarte ilustrativă ni se pare a fi *Rondul de noapte* a lui Rembrandt. Comandată de căpitanul Cocq și de ceilalți membri ai unei companii de miliție de infanterie din Amsterdam, imensa pânză (3, 63m x 4, 37 m) a fost primită cu uimire și rezerve: toți comanditarii se așteptau să figureze individual în tablou. În schimb Rembrandt alege o soluție genială și revoluționară, privilegiind întregul și agitația acestuia în defavoarea reprezentărilor personale, separate (contemporanii pictorului olandez nu erau însă pregătiți pentru o asemenea așezare a valorilor esteticii vizuale: s-ar părea că această capodoperă a fost refuzată și a contribuit la căderea în dizgrație a lui Rembrandt). Penelul artistului surprinde momentul precipitării care însoțește semnalul de pornire al personajului central, căpitanul Cocq. Însă dezordinea inițială e una atent studiată, compusă din elemente eteroclite, pe care maestrul le stăpânește inteligent, în fond nelăsând loc hazardului. Impresia de dinamism nu este redată prin mișcarea

¹⁴ A. Botez-Crainic, *Istoria artelor plastice*, vol. 2, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1997, p. 194.

propriu-zisă, contururile indivizilor de pe pânză sugerează că de-abia au ieșit din repaos și nu trădează vreun elan deosebit. Gestul de *incipit* al căpitanului, mâna ușor ridicată, declanșează agitația soldaților care își iau arcebuzele și își ridică lăncile și stindardele. Câinele și fetița scăldată în lumină (abil plasați în colțuri opuse), surprinși de vânzoleala neașteptată, sporesc și ei senzația de dinamism ușor haotic. Jocul dintre umbre și lumină (care privilegiază anumite personaje – căpitanul și locotenentul care îl însoțește, fetița, personajul din stânga) îndeplinește și el același rol de potențare a mișcării¹⁵.

Preocuparea artiștilor baroci pentru a reda mișcarea este „responsabilă” pentru inovațiile surprinzătoare pe care le aduce în raport cu arta ordonată, clasică; în epocă se trece de la o viziune tactică (care *examinează* desenul) la una vizuală (care *vede* tabloul). Este un conflict pe care îl putem apropia de ceea ce s-a întâmplat în a doua jumătate a secolului al XIX-lea în Franța, când un grup de tineri pictori (reuniți ulterior sub numele de impresionisti) refuzați de saloanele normative, oficiale, academice ale vremii aveau să producă cea mai radicală revoluție estetică a artei picturale.

În privința datelor tehnice, Wölfflin numește câteva inovații de execuție ale picturii. Viziunea picturală a epocii presupune că formele se redau cu preponderență prin aglomerarea maselor de culoare și prin alternanța jocurilor de lumini și umbre (clar-obscur); aplecarea către perspectivă, care adaugă complexitate mișcării; privilegierea unității ansamblului în defavoarea pluralității detaliilor; desconsiderarea simetriei elementelor, artiștii baroci preferând asimetriile pentru a reda mișcarea, naturalul și tumultul interior.

3. DIRECȚII GENERALE ALE BAROCULUI LITERAR

Barocul european apare pe fundalul agitat al Contrareformei din secolul al XVI-lea și după o perioadă de acumulări culturale vaste (Evul Mediu și Renașterea). I.P. Culianu observa, în studiul său *Eros și magie în Renaștere. 1484*, dinamica mentalităților care anima mutațiile radicale ale epocilor; cercetătorul român nota cu multă relevanță că seismul Reformei și al Contrareformei au evacuat simțul fantasticului și caracterul magic din mentalul colectiv și din manifestările culturale ale epocii. Acum, în urma acestei schimbări decisive a *Weltanschauung*-ului european, se constată și începuturile spiritului științific modern, bazat pe observație și deducție logică. Barocul pare o compensare neașteptată a „sărăciei” pe care o suportă acum Europa; farmecul fanteziei și simțul transcendentului alungate din cotidian se refugiază în creativitatea artistică.

¹⁵ D.N. Zaharia, *Istoria artei moderne*, Editura Artes, Iași, 2007, pp. 15-16.

Trăsăturile creațiilor plastice ale curentului baroc sunt analizate cu competență de H. Wölfflin, care, mulțumită intuițiilor sale decisive, reazăză ierarhic barocul în studiile de artă. Aceasta însă nu rezolvă problema literaturii baroce. Instrumentele de analiză ale artelor vizuale nu pot fi aplicate operelor scrise decât cu rezultate limitate. Bineînțeles nu se putea ca tocmai barocul literar, curent proteic prin excelență, să nu producă și asemenea curiozități. Dar valoarea unor tentative de acest fel este îndoielnică. Amintim aici cazul poeziei *Moïse sauvé*, al lui Saint-Amant, care creează în versuri o imagine vizuală care se vrea a respecta canoanele perspectivei așa cum le putem foarte bine observa într-un peisaj flamand. O asemenea tentativă stranie este desigur sortită eșecului; reține prin exotismul ei, iar rezultatul final ne face să ridicăm din sprâncene, fiind mai degrabă „nemurită” prin critica pe care i-o aduce Boileau în a sa *Artă poetică*¹⁶.

Creațiile scriitorilor baroci sunt și ele parte a unei epoci al cărei spirit le amprentează în mod evident. Sigur că autorii secolelor al XVI-lea și al XVII-lea nu aveau conștiința că scriu potrivit canoanelor unui curent anume. Delimitările barocului sunt foarte relative, din cauza geografiilor culturale puțin riguroase și osmotice, dar și a diferențelor valorice ale literaturilor scrise în diferite țări în perioada barocă. Scopul studiului nostru cere să punctăm niște caracteristici ordonatoare. Putem delimita totuși câteva trăsături care să fie atribuite esteticii baroce fără teama de a greși. Le vom enumera mai jos pe scurt.

Prima este caracterul încărcat al literaturii baroce. Abundența figurilor de stil pe care le folosesc poeții spanioli sau italieni duce textul la limita incomprehensibilității; prețiozitatea excesivă induce un caracter artificios. O literatură realistă, așa cum apare ea în secolul al XIX-lea, care să-și propună să zugrăvească situații și caractere preluate din contemporaneitate practic nu există în această perioadă. Acum, dacă poetul își propune să descrie natura el nu merge în liziera unei păduri ca să se inspire, ci îl copiază pe Theocrit sau pe Vergiliu¹⁷.

O a doua ar fi proteismul – *Meconnoistre soy mesme, en tout se transformes / Voilà tout ce que fait l'Inconstant pour aymer* („Să nu te cunoști pe tine însuși, să te transformi în toate / Iată ce face Nestatornicul pentru a iubi”¹⁸) – sunt cuvintele unui personaj dintr-o dramă pastorală din epocă. Realitatea imediată și fluidă, mișcarea acestora sunt dezideratele generale ale barocului manifestat în arte plastice sau în literatură. Producțiile dramatice (baletele, în

¹⁶ Vezi Nicolas Boileau, *Artă poetică*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957, I, 21-26.

¹⁷ Grăitor este cazul lui Ronsard, care deplângea tăierea pădurii Gastine, nu departe de Paris, pentru pierderea ființelor fantastice, *apud* Al. Ciorănescu, *op. cit.* p. 64.

¹⁸ În *L'Inconstance d'Hylas*, de A. Mareschal, *apud* Jean Rousset, *Literatura barocului în Franța...*, p. 46.

special care sunt un câmp de întâlnire între spectaculosul vizual și literatură) sunt un exemplu grăitor: mărturiile contemporanilor relatează niște puneri în scenă foarte spectaculoase cu succesiuni impresionante de decoruri care amintesc de tehnicile efectelor speciale ale artei cinematografice. Jean Rousset își subintitula studiul său asupra literaturii baroce din Franța „Circe și păunul” (*Circe et le paon*), delimitând astfel două trăsături esențiale: proteismul (Circe – personaj mitologic foarte prezent, alături de Proteu, în producțiile epocii) și ostentația (păunul).

A treia – tensiunea. Conflictul interior, tensiunea dintre credință și îndoială, dintre pasiunile răvășitoare, dintre datorie și afect reprezintă o sursă fertilă de inspirație și creație literară. În producțiile dramatice baroce sunt prezente de multe ori intrigi sângeroase care pivotează în jurul temei răzbunării. Personajele și situațiile pieselor de teatru sunt totuși destul de schematice; cel care rupe caracterul static al acestora este William Shakespeare (pe care îl putem asimila barocului). Meritul decisiv al autorului englez este acela că transformă tipurile în personaje. Caracterele fixe ale teatrului (la a căror apariție contribuise însăși alegoria lui Prudentius) care închid în ele o singură trăsătură, de obicei viciu ori virtute, devin în textul shakespeareian indivizi vii, pasibili de a fi sondați din punct de vedere psihologic¹⁹.

¹⁹ Falstaff este un asemenea exemplu; ofițerul fanfaron era un tip al teatrului de măști, care urcă în vechime până la *Miles gloriosus* al lui Plaut. Însă Shakespeare pornește de la un rudiment de schemă tipologică pentru a crea în sir John Falstaff un personaj complex.

II. ARTA LITERARĂ LA SFÂRȘITUL ANTICHITĂȚII

1. CONTEXTUL SOCIO-POLITICO-ECONOMIC²⁰

Asfințitul Imperiului

Octavian Augustus schimbă definitiv configurația politică a Romei, înlocuind vechea republică șubrezită cu principatul. Perioadele de acalmie și de stabilitate politică vor alterna, tot mai alert, cu cele marcate de uzurpări, degringoladă politică și invazii. Dinastiile de împărați (iulio-claudiană, flaviană, antoniniană și cea a Severilor) se ridică și se prăbușesc în contexte politice tulburi, generate de abuzurile și incompetența imperatorilor.

Puterea romană continuă să se extindă cu toate acestea, până la începutul secolului al II-lea (în timpul lui Traian). Totuși, după domnia lui Octavian Augustus nu se mai fac achiziții teritoriale majore; sunt ocupate provincii care vor avea mereu un statut marginal (Dacia, Britannia, Mesopotamia). Dinastia Antoninilor (96-192) va consemna zenitul Imperiului. După Traian urmează (în condiții de succesiune nu foarte lămurite) Hadrian, care va pune îndată capăt campaniei orientale împotriva parților. Personalitatea acestui împărat este complexă și nu o poate surprinde o singură tușă: admirator al stoicismului, dar hedonist în practică; administrator activ, mereu aflat pe drumuri și totodată intelectual rafinat; un sceptic metafizic (poate ușor dezabuzat) însă un atent supraveghetor al uzanțelor sociale ori cultice. Împăratul Hadrian va stopa politica de cucerire, îndreptându-și atenția spre efortul administrativ de gestionare a teritoriului atât de vast; o contribuție notabilă este „disciplinarea” corpusului de legi, care devenise prea stufos. Pe lângă toate aceste merite se mai adaugă și acela, de căpătâi, de a-l fi desemnat succesor pe Antonin Pius (138-161), un suveran care a avut disponibilitatea de a guverna animat de aceeași viziune politică.

Imperatorul de la Roma ajunge să stăpânească practic aproape toată lumea antică; prin disciplină și tenacitate, mica republică austeră dintre colinele Latiumului

²⁰ Prezentul subcapitol a fost preluat, cu mici modificări, din lucrarea de dizertație (intitulată *Elemente de baroc în Psychomachia* lui Prudentius) pe care am susținut-o, în iulie 2016, la Universitatea „A.I. Cuza”, secția – limbi clasice).

devine acum stăpâna lumii. Conștienți și mândri de toate acestea, romanii își justifică statutul suveran prin rolul lor (aproape eroic) de civilizatori²¹; *jus Romanum* aduce ordine, siguranță și prosperitate. Prestigiul Romei nu este dat doar de forța militară, ci și de impresiunea ei moștenire culturală și civilizatorie; acum este perioada gloriei depline, când curtea imperială este asaltată de cereri de anexare venite din partea principilor de la *limes*-ul roman²².

Dacă vechea republică romană a avut putere să subjuge zecile de neamuri și de provincii, nu a avut însă și resursele să le administreze eficient vreme îndelungată. Răsturnarea împăratului Alexandru Sever (222-235 d.Hr.), ultimul din dinastia Severilor, deschide calea unei acutizări inimaginabile până atunci a crizei politice. Se succed acum nu mai puțin de 50 de împărați într-un interval de jumătate de secol. Incursiunile năvălitorilor barbari sunt tot mai numeroase și mai periculoase; ofensiva acestora, înlesnită de criza politică internă, aduce în repetate rânduri Imperiul în pragul prăbușirii. Vara anului 251 consemnează pentru prima dată moartea unui împărat roman pentru apărarea Imperiului (Decius este ucis în lupta purtată împotriva goților la Abrittus, în Moesia).

Perioadei de anarhie politică din secolul III d.Hr. îi pune capăt domnia îndelungată a lui Dioclețian (284-305 d.Hr.), care se va dedica unui amplu program de reforme. Cu toate acestea, disoluției statale a Imperiului nu i se mai schimbă caracterul. Cea mai cunoscută dintre măsurile dioclețiene a fost adoptarea tetrarhiei – împărțirea efectivă a puterii între patru „împărați”: doi auguști (Dioclețian în Orient și Maximian în Occident) și doi cezari (Galeriu, ginerele lui Dioclețian, care guverna în câteva provincii balcanice și Constantiu Chlorus, tatăl viitorului Sfânt împărat Constantin cel Mare, stăpânind peste teritoriile vestice: Britannia, Galia și Spania). Practica împărțirii sau divizării geografice nu era întru totul originală; prima dată recurge la ea împăratul Valerian (253-260 d.Hr.) care și-l asociază la domnie pe fiul său, Gallienus, căruia îi va da în grijă provinciile europene. Noutatea radicală a reformei

²¹ În *Aeneida*, epopeea națională a Romei, în secvența coborârii în Infern, părintele Anchise îi spune lui Aeneas în cuvinte profetice: „*Tu să domnești stăpânind ale lumii neamuri, romane, / Asta ți-e arta pe veci! Și păcii să-i fii tu străjerul: / Cruță pe cel umil și doboară pe cel îndărătnic!*” (*Aen.* VI, 850-852); în Vergilius, *Eneida*, traducere de George Coșbuc, Editura Univers, 1980, p. 228. În versurile anterioare, li se recunoaște grecilor superioritatea în domeniul artei și științei, romanii păstrându-și supremația ca legiuitori, ordonatori și civilizatori ai neamurilor („*Alții cioplească vieți, prin artă dând suflet aramei / Alții să scoată scobind din marmură-o vie făptură, / Vorbe mai tari să rostească-n județe și-n mână cu cercul / Afle-ale stelelor căi și-ale cerului margini rotunde*” – în Vergilius, *op. cit.* VI, 846-849, p. 228).

²² Vezi Indro Montanelli, *Roma. O istorie inedită*, Editura Artemis, București, 1995, pp. 306-307.

tetrarhice este dată de divizarea reală a puterii între mai mulți conducători. Acesta este răspunsul împăratului Dioclețian la realitatea unui Imperiu-gigant pe care nu-l mai poate gestiona un singur *imperator*. Desigur, a fost un demers sortit eșecului; împăratul Dioclețian se retrage definitiv din viața politică după 20 de ani de domnie, fidel principiului stabilit la început, însă ceilalți tetrarhi vor începe lupta pentru supremație, declanșând războaie civile (la capătul acestora, va ieși învingător, după aproape două decenii, Sfântul Constantin cel Mare). Principiul guvernării tetrarhice, deși se dorea a fi o schimbare decisivă, lăsa totuși neatins statutul absolut al monarhiei, care nu putea fi compatibil cu administrarea eficientă a unui teritoriu atât de întins. Mai mult, monarhia absolută începe acum să-și aroge tot mai mult un statut divin, de sorginte orientală, augmentând cultul deja existent al împăratului; acest reflex nu o va părăsi în totalitate nici după instaurarea creștinismului ca religie oficială; Dioclețian își ia titlul de *Jovius*, (iar co-augustul său pe acela de *Herculius*), se înconjoară de fast și de un ceremonial pompos, cei care-l vizitau trebuind să i se prosterneze în față și să-i sărute poala mantiei²³.

Reforma dioclețiană lasă totuși urme de neșters: ideea împărțirii uriașului teritoriu nu va mai părăsi de acum înainte politica romană. Perioadele statului unitar vor alterna cu acelea în care acesta va fi partajat până în anul 395 d.Hr., când împăratul Theodosie cel Mare împarte definitiv Imperiul, atribuind fiilor săi cele două jumătăți – lui Honorius Imperiul de Apus, iar lui Arcadius, partea orientală.

O consecință a acestor mutații este și pierderea statutului privilegiat al capitalei. Reforma organizării teritoriale face să apară noi capitale, locurile de reședință ale împăraților, auguștilor sau cezarilor. Multiplicarea centrelor de decizie, mai ales după apariția tetrarhiei, duce la efasarea prestigiului politic al Romei. Sfântul Constantin cel Mare, ajuns singurul *imperator*, mută capitala pe malul Bosforului, la Bizanț, în anul 330 d.Hr.; vechea colonie grecească este acum transformată în Constantinopol, a „doua Romă” sau „noua Romă” (Νέα Ρώμη)²⁴. Căderea Imperiului de Apus va stimula și mai mult statutul de a doua Romă, pe care împărații bizantini îl vor pretinde ulterior. În Orient, orașe precum Alexandria și Antiohia prosperă ajungând să rivalizeze cu Roma economic, dar și cultural. Statutul privilegiat al Romei, *Urbs sacra*, se erodează astfel. Un efect de seism la nivelul mentalului colectiv îl va avea cucerirea Romei în vara anului 410 d.Hr. de către vizigoții lui Alaric. Era pentru prima dată, după opt secole (după jefuirea orașului din 390 î.Hr., de către gali lui Brennus), când orașul cădea în fața dușmanului. *Roma Aeterna*, care odinioară

²³ Vezi pr. Nicolae Chifăr, *Istoria creștinismului*, vol. I, Iași, Editura Trinitas, 2000, p. 98.

²⁴ Nelu Zugravu, *Antichitatea târzie*, Casa Editorială Demiurg, Iași, 2005, pp. 92-93.