

Al. Dima
ROMÂNEASCĂ ÎN ESTETICĂ
GÂNDIREA
Aspecte contemporane

Prefață

Primele sistematizări ale contribuțiilor românești la estetica generală sunt plasabile în deceniile de început ale secolului XX. O „repede privire istorică” (Pompiliu Constantinescu), imprimată mai întâi în germană (1933), îi aparține lui Tudor Vianu. Ea înregistrează „munca estetică” de la noi începând cu veacul al XIX-lea, când estetica există „într-o strânsă asociație cu critica literară și culturală”, până prin 1938¹. Tot o schiță este și capitolul *Estetica* din sinteza lui N. Bagdasar, *Istoria filosofiei românești* (1940), capitol ce, enumerând „începuturi și contribuții”, se centrează apoi pe câteva personalități (Minai! Dragomirescu, Tudor Vianu, Liviu Rusu), ref lectându-se în acest chip mutarea accentului de pe aspectul didactico-publicistic pe finalitatea sistemică a discursului, în acord de altfel cu „desfacerea” (T. Vianu) sau, mai simplu spus, cu autonomizarea esteticii și transformarea acesteia într-o disciplină de sine stătătoare². Or, „opusculul” lui Al. Dima (1905-1979), schițat înainte de război³ și tipărit, sub formă de carte, în 1943 venea în întâmpinarea unui orizont de așteptare pregătit de lucrările amintite și, mai ales, legitimat de ecloziunea fără precedent, în epoca interbelică, a cercetărilor de estetică în spațiul autohton. „Aspectele contemporane” în materie prelungesc așadar schițele lui Vianu și Bagdasar, însă - cum suntem avertizați în succintul *Cuvânt înainte* - aportul esteticienilor români va fi înfățișat „în mod sintetic, în liniile lor mari și esențiale, străduindu-se doar a surprinde felul propriu ai gândirii fiecăruia, atitudinile principale ce au adoptat în estetică, vibrația specifică a filosofului”. Mărturisindu-și în repetate

¹ *Contribuția românească în estetică* a fost publicată inițial în „Zeitschrift fur Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft” (1933) și apoi în voi. *Istoria esteticii de la Kant până astăzi în texte alese* (1934). A fost republicat în Tudor Vianu, *Opere*, voi. 3, Minerva, București, 1973, p. 426-436, de unde se citează.

² Cf. N. Bagdasar, *Scrisori*, Eminescu, București, 1988, p. 192-223.

³ „Mi-am propus - îi comunică într-o epistolă expediată în 1939 lui Tudor Vianu - a scrie un studiu despre problemele estetice văzute de gânditorii români actuali cuprinzând în sfera cercetării, în afara esteticii dvs., privită ca un punct observator și repera tor, și câteva studii apărute în ultimul timp (L. Blaga cu tot „metafizicismul” său, Călinescu împreună cu toată zburdarea sa relativistă, Crainic etc.)” {*Scrisoricătre Tudor Vianu*, voi. II, 1936-1940, Minerva, București, 1994, p. 181

Prefață

Primele sistematizări ale contribuțiilor românești la estetica generală sunt plasabile în deceniile de început ale secolului XX. O „repede privire istorică” (Pompiliu Constantinescu), imprimată mai întâi în germană (1933), îi aparține lui Tudor Vianu. Ea înregistrează „munca estetică” de la noi începând cu veacul al XIX-lea, când estetica există „într-o strânsă asociație cu critica literară și culturală”, până prin 1938¹. Tot o schiță este și capitolul *Estetica* din sinteza lui N. Bagdasar, *Istoria filosofiei românești* (1940), capitol ce, enumerând „începuturi și contribuții”, se centrează apoi pe câteva personalități (Mihail Dragomirescu, Tudor Vianu, Liviu Rusu), ref lectându-se în acest chip mutarea accentului de pe aspectul didactico-publicistic pe finalitatea sistemică a discursului, în acord de altfel cu „desfacerea” (T. Vianu) sau, mai simplu spus, cu autonomizarea esteticii și transformarea acesteia într-o disciplină de sine stătătoare². Or, „opusculul” lui Al. Dima (1905-1979), schițat înainte de război³ și tipărit, sub formă de carte, în 1943 venea în întâmpinarea unui orizont de așteptare pregătit de lucrările amintite și, mai ales, legitimat de ecloziunea fără precedent, în epoca interbelică, a cercetărilor de estetică în spațiul autohton. „Aspectele contemporane” în materie prelungesc așadar schițele lui Vianu și Bagdasar, însă - cum suntem avertizați în succintul *Cuvânt înainte* ~ aportul esteticienilor români va fi înfățișat „în mod sintetic, în liniile lor mari și esențiale, străduindu-se doar a surprinde felul propriu ai gândirii fiecăruia, atitudinile principale ce au adoptat în estetică, vibrația specifică a filosofului”. Mărturisindu-și în repetate

¹ *Contribuția românească în estetică* a fost publicată inițial în „Zeitschrift fur Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft” (1933) și apoi în voi. *Istoria esteticii de la Kant până astăzi în texte alese* (1934). A fost republicat în Tudor Vianu, *Opere*, voi. 3, Minerva, București, 1973, p. 426-436, de unde se citează.

² Cf. N. Bagdasar, *Scrisori*, Eminescu, București, 1988, p. 192-223.

³ „Mi-am propus - îi comunică într-o epistolă expediată în 1939 lui Tudor Vianu - a scrie un studiu despre problemele estetice văzute de gânditorii români actuali cuprinzând în sfera cercetării, în afara esteticii dvs., privită ca un punct observator și reperator, și câteva studii apărute în ultimul timp (L. Blaga cu tot „metafizicismul” său, Călinescu împreună cu toată zburdarea sa relativistă, Crainic etc.)” {*Scrisoricătre Tudor Vianu*, voi. II, 1936-1940, Minerva, București, 1994, p. 181

rânduri modelul - și l-am numit pe Tudor Vianu! - și lăsându-se condus de „gândul obiectivității și

calmul cugetării" Al. Dima alcătuiește o sinopsă coerentă, convingătoare și pe alocuri polemică, dincolo de absențele sau de atenția disproporționată, remarcate de critica de întâmpinare. Se circumscriu, ca acuratețe interpretativă, „unele realizări sistematice” și se anunță o altă lucrare, rămasă doar în stadiul de proiect, despre „meritoasele cercetări ale generației mai tinere de esteticieni”.

Astăzi, la șase decenii scurse de la apariția culegerii, o nouă **lectoră nil** poate decât să recunoască pionieratul acesteia din cel puțin trei unghiuri - **analitic**, con-textus! și tipologic. Să le luăm pe rând, cu sublinierile de rigoare, înlesnite de **examenul** retrospectiv al „aspectelor contemporane”.

Vom nota, mai întâi, că sondajele, circumscrierile și caracterizările globale certifică, în general, „un simț expozitiv de o desăvârșită claritate, o certă stringență de a **sistematiza** și o remarcabilă pătrundere analitică”⁴. Astfel, Vasile Pârvan rămâne ca „exprimare mitologică și conținut platonice” pe linia „monismului energetic”; G. Călinescu reia „străvechiul drum cartezian al scepticismului metodologic”; locul geometric al esteticii lui Nichifor Crainic este „modul teandric”; în atitudinea lui Paul Zănefopol din *Kant și estetica* desprinde o „poziție mediană între estetica filosofică și critica artistică”; la Mihai Rălea, receptiv la „sprinteneala vieții și aburul **sânelui**”, încercuiește „concepția organicistă despre artă”; „concepția vitalisLă frumosului” preexistă, în cazul lui Eugeniu Speranția, încă în *Frumosul ca înaltă'sufsnhiă* (1921); *frumosul'psihofizic* al lui Mihail Dragomirescu ne conduce la „concepția **platonice** a Ideii metafizice a Frumosului” ș.a.

Ca procedură generală, caracterizările sintetice anticipă și, corelativ, încheie profilul esteticianului, așa cum se întâmplă la citatul Dragomirescu: „**ne aflăm** în fața unei construcții cu caracter dominant deductiv, cu teze ce se înlanțuie riguros, tinzând către o precizie absolută. Sistemul - căci această calificare îi este cu totul proprie - are un aspect răspicat static, eleatic, cristalizat definitiv într-o consecvență de fier ce ignoră și combate chiar imobilitatea ce nu i se subordonează”. Convinși de valoarea științifică a esteticii și pledând pentru autonomia valorii estetice, Al. Dima vede în concepția lui Lucian Blaga despre operă ca și „cosmoid” încă un argument pentru autonomizarea artei și care s-ar opune „direcțiunii organiciste germane”. Altădată inserția polemică pigmentează comentariul împrumutându-i o notă colocvială, fie că e vorba de polemica propriu-zisă, desfășurată urban, cu Liviu Rusu,

⁴ Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, 2, E.P.L., București, 1967, p. 463

ue că avem de-a face cu întâmpinări ce respectă o anumită grilă retorică. Iată, de pildă, cum e pusă în discuție aserțiunea călinesciană („Germania are esteticieni, Franța are critici”): „Nu știu dacă *logic astfel* de păreri se pot susține. De ce estetica să apară la popoarele lipsite de simț artistic sau în epocile pustiite de artă, ca un fel de nostalgie după creațiuni ce nu vor să apară? Nu e mai firesc să presupunem...” ș.a. Argumentarea, subsidiară deocamdată, este întărită de exemplele extrase din curentele literare europene, cum este Renașterea sau Clasicismul în cheie franceză. Nu lipsește, de asemenea, privirea comparativă ca prim pas spre ceea ce numim, astăzi, discurs intertextual. Astfel, comentatorul pune în paraiel argumentele lui Crainic și Vianu pentru diferențierea *frumosului artistic* âe, **frumosul natural** sm își precizează opțiunea, rezultată dintr-un demers comparativ. Iată, față de interpretarea lui Blaga despre „revelarea misterului” de sus în jos, punctul de vedere teologic, respectiv modul teandric i se pare „mai cuprinzător **întrucât**, aplicând modul teandric al existenței, atât factorul divin transcendent cât și cei uman imanent se manifestă activ și sintetic, cele două direcții, de sus în jos și de **jos** în sus, concurând spre același punct central al operei”. Faptul că n-a cunoscut integrala esteticii lui Zănefopol, editată abia după 1970, de asemenea *Prelegerile de estetică ale lui Mihai Rălea* (1972) sau *Contemplație și creație estetică*, publicat în 1997, după dispariția lui Eugeniu Speranția explică fără-ndoială lacunele de **informație** ce afectează fixarea profilurilor într-o galerie a esteticienilor noștri moderni. Pe de altă parte, unele reproșuri formulate de cronicarii timpului rămân valabile: D. Caracostea, Camil Petrescu ori Felix Aderca ar fi completat - chiar dacă la modul polemic! - seria autorilor care, cu puține excepții (T. Vianu, L. Rusu, Al. Dima însuși), nu s-au ocupat în mod constant de estetica sistematică. Nu putem apoi decât să regretăm că revenirile ulterioare (și Ibrăileanu este un exemplu!) sau completările pe linia celor enumerați mai sus nu și-au găsit locul firesc într-o altă ediție a *Gândirii*...}. S-ar fi eliminat probabil aspectul de culegere și neglijențele inerente stilului publicistic, după cum s-ar fi echilibrat spațiul consacrat lui Blaga bunăoară în raport cu acela al lui Zănefopol sau chiar Liviu Rusu. Oricum, panoramarea începută cu Ibrăileanu și finalizată, semnificativ, cu Tudor Vianu oferă diagrama încă vie a ideilor estetice sub raportul

⁵ Este ceea ce spera și Pompiliu Constantinescu în finalul cronicii sale: „tabloul său expozitiv și critic s-ar completa, în eventualitatea reluării monografiei sale împinse până la zi, după cum n-ar fi rău să integreze și pe cei mai vechi esteticieni români într-o mișcare de idei, care atestă și nivelul teoretic al unui sector din cultura noastră” (*Scrieri*, II, ed. cit, p. 464)

asimilării, inovației și, nu în ultimul rând, al racordării esteticii noastre la mișcarea europeană. Contextualizările fulgurante, uneori reiterate și cu valoare de repere în stabilirea diagnozelor, mărturisesc despre pregătirea academică, pe linie germană mai ales, a lui Al. Dima. *Croceanismul și fenomenologia* au alcătuit, în esență, un cadru cu funcție operatorie în circumscrierea problemelor specifice disciplinei. Autorul este atent la „cadru metafizic în care se înscriu ideile estetice”: la Ibrăileanu, de pildă, opoziția artă-știință îi amintește de Croce dar fără

„severitatea metodologică” a acestuia; Zarifopol are aceeași concepție ca și Croce despre intuiția ca expresie; esteticianul italian e parafrizat când se schițează „concepția de tip heraclitean” a lui Lovinescu; la Blaga „revelarea misterului se face pe planul sensibilității sau al concretului intuitiv” în termeni apropiați de aceia ai lui Croce ș.a. *Croceanismul* se învecinează cu „văditele undiri bergsoniene” dar și cu *energetismul* lui Ostwald -toate recognoscibile în critica lui Ibrăileanu sau în *Memoriile* lui Pârvan. Următoarea dimensiune - cea *fenomenologică*- constituie un argument constant, ca să fie apoi deplin asimilată în *Domeniile esteticii* (1947). Vianu utilizează, - în *Estetica*, „metoda fenomenologică prin care se pătrunde direct în obiectul artistic”. În schimb, *Essai sur la création artistique* (1935) o vede „opusă cu totul perspectivei contemplative a esteticii fenomenologice”⁶. Pledoaria lui Al. Dima, subtextuală ori manifestă, pentru valoarea științifică a esteticii și, corelativ, pentru autonomia valorilor artistice își asociază argumentele impuse, în epocă, de metoda de cercetare fenomenologică.

Efortul analitic, de pliere și interpretare, la care se adaugă capacitatea relațională și, implicit, proiectivă ar fi trebuit să legitimizeze compartimentarea sau, mai exact, încercarea de tipologizare a materialului. Ea a stârnit vii discuții în publicistica momentului, între acceptarea de principiu a tabelului mendeleevian sui-generis și obiecții chiar demolatoare, de genul celor formulate de Petru Comarnescu: „un cetitor străin ar putea crede, traducându-i-se titlurile capitolelor lui Al. Dima, că la noi s-a judecat arta în funcție de orice numai de criteriile frumosului nu”⁷ Petru Comarnescu are în vedere grupările mari, respectiv *Fragmentarismul estetic*, *Forme sceptice ale esteticii*, *Forme metafizice ale esteticii*, *O concepție vitalistă a frumosului* și *Perspectivă etică ale esteticii*. Desigur, Călinescu este integrabil și în „fragmentarism”, după cum Dragomirescu putea fi așezat sub o titulatură mai

⁶ Observația a declanșat polemica cu Liviu Rusu, reprodusă la *Note și referințe*.

⁷ Petru Comarnescu, *Lucrări de filosofie românească*, în „Revista Fundațiilor Regale” nr. 6, 1943, p. 645

adekvată. Cât privește însă obiecția de fond a cronicarului, el însuși estetician, anume „că nu se exprimă tocmai ceea ce este oarecum caracteristic pentru generația care s-a manifestat în perioada dintre cele două războaie mondiale și anume credința majorității ei în autonomia valorilor estetice, în arta pură, în gustul și intuiția directă a artei”⁸, este pasibilă de serioase amendări; unele, putând fi extrase tocmai din prezentările lui Al. Dima. Ibrăileanu, Crainic, Speranția sau Blaga infirmă totuși credința, reductivă, în „arta pură”. Pe de altă parte, dacă rememorăm direcțiile mari din estetica generală care au traversat secolul XX -*estetica (de extracție) fenomenologică, estetica (de sursă) sociologică, estetica curentelor de avangardă și estetica matematică* - ne dăm seama că așa-numitele „criterii ale frumosului” nu mai polarizează decât partial discursul estetic. Revenind acum în arealul autohton, unde estetica a apărut și s-a maturizat târziu, influențele exercitate de psihologia aplicată, de energetismul lui Mayer și Ostwald și, în general, de curentele estetice din Germania și Franța de la sfârșitul veacului al XIX-lea au aluvionat și au vertebrat chiar pe linie biologică, etică, metafizică, teologică ș.a. meditația estetică interbelică. Or, tipologizarea inițiată de Al. Dima reflectă - în plan general desigur - acest *mixtum compositum* al esteticii românești. Ea constituie și astăzi un punct de plecare într-o necesară sinteză retrospectivă și aceasta dincolo, repetăm, de omisiunile sau de accentele, diferit distribuite, pe parcursul interpretărilor.

La cele trei paliere - analitic, contextual și tipologic - care scot *Gândirea românească în estetică* din orizontul interesului doar istoric, se adaugă un al patrulea, respectiv funcția premonitivă, deoarece anunță - alături de *Probleme estetice* (1943) - „sistemizarea foarte concisă a materiei noastre în chipul unei ontologii regionale a spiritului estetic, ce se va putea folosi și ca inițiere în disciplină și ca breviar”⁹. E vorba de *Domeniul estetic. Privire sintetică introductivă* (1947) - exemplu de asimilare, cum spuneam, a metodei fenomenologice probabil și după polemica cu Liviu Rusu¹⁰. Relația dintre *frumosul natural și frumosul artistic*, amplu prezentată la Tudor Vianu și Nichifor Crainic, este, acum, decantată, *Domeniul esteticii* consacrand un capitol masiv *Esteticului natural și așa-numitului Estetic al civilizației*

⁸ Petru Comarnescu, în *studiul cit*, p. 645

⁹ Așa își caracterizează lucrarea într-o scrisoare expediată lui Tudor Vianu în 15 dec. 1944, în *Scrisori către Tudor Vianu*, voi. II, ed. cit, p. 264.

¹⁰ Este ceea ce presupune și Petru Ursache în excelentul *Studiu introductiv* al Al. Dima, *Domeniul esteticii*, Editura Universității „Al. I. Cuza”, Iași, 1998, p. XLIV; „Iată o dispută de idei cu final fericit și care stă la originea unei construcții teoretice”.

(ce prefațează, la noi, discuția despre câteva „estetici aplicate”, cum ar fi moda, „obiectele din jurul omului” etc.)¹¹. Mai mult, opțiunea lui Al. Dima pentru demersul fenomenologic și înlăturarea croceanismului, în vogă la „generația vârstnică” ce face, de fapt, obiectul *Gândirii...*, îl plasează pe autor în câmpul „merituoaselor cercetări ale generației mai tinere de esteticieni” cărora n-a mai reușit să le consacre o altă lucrare. Ceea ce rămâne însă e *Gândirea românească în estetică* - o primă și meritorie sinteză, precum și îndemnul, de urmat, așternut cu graba publicistului la finele prezentării lui G. Călinescu: „Ideile estetice... urmează să fie dezvoltate și precizate. Autorul acestui comentariu ar fi mulțumit să fi contribuit, prin observațiile sale, la provocarea unei astfel de lucrări” cu care, după șase decenii de la publicarea *Gândirii...*, posteritatea lui Al. Dima este

încă datoare.

MirceaMuthu

¹¹ O nuanțată privire comparativă între *Estetica* „rectorului spiritual” Tudor Vianu și *Domeniul esteticii* la Petru Ursache în *studiul cit*, p. XXXIII-XLIX.

10

Notă asupra ediției

Această „schiță a gândirii estetice românești în aspectele ei contemporane” a fost imprimată la Sibiu în 1943 și ea însumează articole apărute mai întâi în periodice. Astfel, comparând de pildă *Paul Zarifopol* cu *Paul Zarifopol și estetica* (publicat în „Revista Fundațiilor Regale”, oct. 1941, p. 171-179), ne-am dat seama că autorul n-a operat modificări stilistice sau de altă natură. „Opusculul” a preluat așadar destule neglijențe de exprimare, datorate probabil grabei publicistului; de asemenea, lecțiuni greșite ale citatelor, pe care le-am corijat după anevoioase confruntări cu textele din ediții astăzi aproape **intruabile**, păstrate de altfel în secțiunea de *Note și referințe*. Pe de altă parte, am procedat la modernizarea întregului text în spiritul normelor ortografice, gramaticale și topice în vigoare: *apostroful* înlocuit cu *linioară*, formele genitivale {*esteticii în. loc de esteticeii*}, eliminarea, parțială, a formelor terminate în *-iune* {*distincție m loc de distincțiune*, dar păstrând alternanța *creație/creațiune* ș.a.), înlocuirea formelor de infinitiv cu conjunctivul {*obligat săia poziție* în loc de *obligata lua poziție, tinde săoferem loc de tindeaoferiș.a.*}, eliminarea, pe cât posibil, a inițialelor prezente în text, {*Garabet Ibrăileanu* în loc de *G. L.*}. Am intervenit, de asemenea, în topica frazei și am operat mici tăieturi dar și adăugiri pentru a mări fluenta, în receptare, a discursului teoretic.

La *Note și referințe* se înregistrează trimiterile, verificate, ale autorului, altfel inserate în paginile propriu-zise ale volumului. Am înregistrat, în cazul fiecărui autor analizat, mai multe comentarii apărute în deceniile scurse de la publicarea cărții lui Al. Dima. Ele completează, prelungesc „schița” de față și oferă, în subsidiar, elemente bibliografice pentru o *necesară istorie a gândirii estetice românești interbelice* și nu numai. Aceste referințe, oferite selectiv, contextualizează și -poate mai mult decât atât - subliniază valoarea de pionierat în materie a lucrării pe care o reedităm. Tot aici, am păstrat anexa {*Note la studiul despre estetica D-lui L. Rusu*} și, în mod firesc, am adăugat „întâmpinarea” care face obiectul „notelor”, publicată de Liviu Rusu în „Revista de filosofie”, 1941, nr. 3-4, p. 359-369 sub titlul: *Precizări cu privire la articolul D-lui Al. Dima: „Concepția estetică a D-lui Liviu Rusu”*.

11

În sfârșit, deoarece „aspectele contemporane” ale lui Al. Dima au devenit, pentru cititorul de astăzi, „aspecte istorice”, la numele fiecărui autor am adăugat fixarea sa cronologică și, din rațiuni structurale, am racordat segmentările din cuprins la capitolele din volum.

MMt

«

Cuvânt înainte

Înfățișăm în paginile ce urmează o schiță a gândirii estetice românești în aspectele ei contemporane cele mai de seamă. Unele din capitolele cărții au fost publicate anterior în diferite periodice, începând din 1939 și mai ales în *Revista Fundațiilor Regale*, altele sunt inedite.

Lucrările despre care vorbim au apărut după 1920 și aparțin „esteticii filosofice”, cu excepția scrierilor primilor trei gânditori care, plecând de la fenomenele particulare ale artei literare, în calitatea lor de critici, s-au ridicat uneori la generalizări semnificative și pentru disciplina noastră. Au rămas în afara acestei prezentări lucrările de estetică specială a artelor ca de pildă tratatul de estetică muzicală al d-lui D. Cuclin. De asemenea, nune-am ocupat deocamdată de merituosele cercetări ale generației mai tinere de esteticieni, în marea cărora vom poposi cu alte prilejuri.

Opusculul nostru înfățișează contribuțiile esteticienilor români în mod sintetic, în liniile lor mari și esențiale, străduindu-se doar să surprindă felul propriu al gândirii fiecăruia, atitudinile principale pe care le-au adoptat în estetică, vibrația specifică a filosofului. Ideile sunt prezentate descriptiv, încadrate istoric și comentate critic potrivit felului nostru propriu de a gândi.

Am năzuit să urmărim și să redăm cu fidelitate lucrările esteticienilor citați amendând chiar, acolo unde a fost nevoie, unele caracterizări datorită evoluției ulterioare a cercetărilor ^Vez? Notele și referințele cărții). Gândul obiectivității și calmul cugetării au însemnat țelurile permanente ale acestei scrieri, după cum cititorul va putea singur verifica în paginile în care discuțiile estetice devin, prin opoziție - în mod firesc - mai vii.

Am cuprins în această lucrare teoriile estetice cele mai diverse, de la cele sceptice la cele ce mărturisesc încredere în puterile științei noastre, de la cele mistice la altele raționaliste, de la cele cu caracter fragmentar la cele sistematice. Tabloul esteticii noastre contemporane se dovedește astfel bogat în tendințe variate și contradictorii, deși - în ansamblul lui în raport cu celelalte discipline filosofice - nu cunoaște o cercetare mai susținută.

13

Strădaniile estetice pe care le înfățișăm mai jos dezvăluie însă posibilități și unele realizări sistematice care, merită a fi subliniate, sunt apreciate și consemnate aici ca o adevărată biruință a tinerei noastre gândiri.

Sibiu, 1943

Fragmentarism estetic
G. IBRĂILEANU
 (1871-1936)

Critic literar prin întreaga sa activitate, legat prin urmare de manifestările concrete și individuale ale literaturii, păstrând o severă disciplină față de normele misiunii sale, G. Ibrăileanu n-a năzuit niciodată în cursul lungii sale cariere literare - să-și organizeze gândurile într-un sistem estetic. Activitatea lui are parcă în mod stăruitor un caracter fragmentar, care nu trebuie totuși atribuit unei metode impresioniste. Criticul nostru era departe de a fi subiectiv și capricios ca jocurile întâmplătoare de lumină. Fragmentarismul judecăților sale estetice își are o cu totul altă explicație și anume în excesiva sa prudență, în metoda sa riguroasă, în îndoiala față de generalizările pripite. Atingerea lui cu lumea ideilor generale ale artei și literaturii, dacă nu era prea frecventă, se producea totuși uneori, dar atunci cu toată convingerea și siguranța unor formulări îndelung verificate. Cercetătorul e pus în situația de a culege din volumele de critică ale lui Ibrăileanu aceste judecăți semănate acolo unde analiza faptelor particulare îngăduia un salt în generalizare. Reconstituim cu alte cuvinte din repertoriul ideilor despre artă și literatură ale lui Ibrăileanu o sumă de maxime ce se pot asemui aceluia volumaș al său *Privind viața* care se încheagă din același spirit, al frânturilor de gând. În rândurile ce urmează ele sunt bineînțelese racordate de noi.

Problema artei era văzută și de G. Ibrăileanu ca o preocupare distinctă ce depășea contururile realității stricte. Autonomia artei însemna și pentru el un principiu sacru, cu toate deseale incursiuni în lumea unor valori eterogene, de caracter psihologic și sociologic. Departe de a fi o copie a realității arta se făcea de către creator ca o existență specifică, devenind „o reprezentare foarte individuală a lui”¹. Realismul

17

pur trebuia respins, ca o concepție pasivă ce era și înlocuit cu principiul activ al artei ca transformatoare a realității date. Ibrăileanu a încercat chiar justificarea și încadrarea filosofică a celor două perspective. Realismul i-a părut un ecou al vechii teorii asociaționiste a psihologiei, după care lumea obiectivă se oglindește în sufletul pasiv, mișcat doar de mecanica asociațiilor. Întrucât psihologia, ca și celelalte discipline, a depășit această etapă, orientându-se către activism și dinamism, ***concepția despre artă va trebui și ea să se încadreze noii directive pe care G. Ibrăileanu o numește *energetism*. Pe urmele lui Robert Mayer, care formulase teoria în domeniul științelor fizice și mai cu seamă pe ale lui W. Ostwald care o generalizase filosofic, iar Fr. Paulsen etic, scriitorul nostru se situează în atmosfera energetismului filosofic. Arta nu reproduce realitatea ci o creează după concepția proprie a artistului, fiind manifestarea energetică și intervenția sa activă în realitate. Natura concepției devine, în acest mod, factorul determinant al geniului scriitorului, al școlii literare căreia îi aparține, al atitudinii sale față de subiect etc. Concepând realitatea ca un prilej de emoțiuni, artistul ajunge să fie liric; tot concepând-o ca un spectacol el devine descriptiv; ca o succesiune de fapte - epic; ca un conflict de forțe - dramatic. Ceea ce e mai interesant e determinarea moralității sau a imoralității artei după concepția de viață a scriitorului. În acest punct Ibrăileanu pare să treacă cu vederea depășirea prin artă a imoralității, chiar dacă aceasta e cuprinsă în operă ca un material eterogen.

***Punând accentul pe concepția de viață a artistului autorul nostru se apropie de tipul gândirii estetice, care înrudește arta cu filosofia, dându-i aproximativ aceeași misiune, așa cum s-a încercat de pildă în epoca romantismului postkantian. Prin creionarea hotarelor artei față de realitate, Ibrăileanu contribuie la autonomizarea acesteia, iar prin sublinierea punctelor de contact cu filosofia ne îndepărtează de idealul unei concepții specifice. Cu alte prilejuri autorul nostru reia totuși strădaniile sale spre independența artei. Obiectul creației devine astfel individualul, despre care se și spune că e o atitudine artistică, pe când generalul una științifică. Revine de nenumărate ori asupra acestei caracterizări: „Adevărata operă de artă scânteiază de frumuseți de detaliu ”

18

scrie în *Scriitori români și străini*, sau: „natura artistului e atras? de individual și concret”². Realizarea individualităților în roman i se pare una dintre cele mai fericite trăsături artistice. Opoziția artă-știință sau individual-universal nu e concepută totuși cu severitatea metodologică a unui Croce de pildă, ca poziție contradictorie absolută. „A crea individualități distincte, dar a reuși în același timp a păstra acestor individualități și pecetea genului comun”³ e, de pildă, o însușire pe care o subliniază la Ionel Teodoreanu sau altădată la Caragiale, care dă tipurilor lui *pecetea categoriilor*. Ibrăileanu își însușește aici o poziție medie, ce moderează caracterul excesiv particular al artei, apropiindu-l de clasa imediat superioară, fără a-l desființa însă, prin confundarea cu generalul. Opera de artă ce nu e, după cum se știe, numai expresia esteticului pur, tinde să armonizeze individualul cu generalul - spune criticul - în măsura în care ea se apropie și de realitate. Într-adevăr, aceasta nu e numai o sumă de indivizi coexistenți, ci și o serie

de relații dintre aceștia, de raporturi generale și abstracte. Înregistrându-le, opera va fi artistică dar și psihologică și sociologică, științifică adică. Romanul e genul în care astfel de aliaje sunt cu putință.

Distingând între opera de artă ca fenomen real și artisticul pur Ibrăileanu rămâne totuși la caracterizarea celui din urmă ca un moment individual. *Creație* în dă, de aceea, sensul evocării reprezentărilor concrete, fizice, și îi opune *analiza*, procede mai subtil de pătrundere în meandrele sufletului personajelor. Ni se vorbește chiar despre o superioritate a creației asupra analizei, constatându-se că arta literară poate trăi fără *analiză*, dar nu fără *creație*. ***Criticul aducea de aceea elogi deosebite scriitorilor care creau „oameni vii”, ca Sadoveanu de pildă, care vedea „cum se comportă personajele”, avea viziunea gesturilor vii. Prin cultivarea individualului arta făcea un pas de apropiere față de viață. Autorul nostru nu se sfiește chiar să accentueze vitalismul său. Ele cere astfel o mărire a intensității de viață a creației⁴ sau scrie: «gustăm și laudăm în artă expresia vieții cât mai puternice»⁵, ceea ce amintește fără îndoială pe Guyau. Proclamând superioritatea *creației* asupra *analizei* Ibrăileanu nu se ocupă totuși mai puțin cu cea din urmă, ale cărei procedee le urmărește îndeosebi la Proust, cel care „povestește”

19

sufletul sau „crează lumi sufletești, **realități psihice**”, **înfățișând gelozia**, iubirea etc. ca fenomene **vii, cu pulsație plină de prospețime și viață**. Dar analiza a devenit astfel creație și **criticul își dovedește singur** labilitatea celor două concepte pe **care numai metodologic a vrut să le opună**.

Înfățișarea artei ca viață **nu-1 împiedică totuși să sublinieze și opoziția** celor două domenii. „**Arta e artificială**”, urmărește efecte, „**evocă** mai multă conștiință, mai **multă voință, mai multă cizelare, compoziție, stil**”; viața e dimpotrivă: firească, **instinctivă, afectivă, fără tendință de a produce efecte**. Concepția lui Ibrăileanu **oscilează deci într-un fel care nu descoperă** atât contradicții, cât **complexitatea obiectului cercetării** însăși.

O problemă de structură a **operei de artă, care l-a interesat în mod deosebit** pe autorul nostru a fost aceea a **raportului dintre fond și formă**. Separarea celor două elemente a **socotit-o și Ibrăileanu ca o abstracție** a minții noastre, ca un rezultat al **credinței în entități, când - de fapt - ne aflăm numai în fața unei distincțiuni metodice**. **Dacă vederea aceasta e astăzi curentă pentru orice estetică, susținerea ei la noi și încă pe la 1908 a adus o reală contribuție de precizare pentru critica militantă**. Cercetările în acest domeniu au **fost deschizătoare de drumuri**. Amintim aici acel studiu asupra versului **eminescian, în care corespondențele** dintre fond și ritm, între subiect și rimă, **ba chiar între idei și simplele sunete au luminat cu precizie cărări pe tărâmul valorilor expresive ale limbii**, așa cum în Franța a procedat **Grammont și acum la noi, cu un aparat de cercetare bogat, dl. D. Caracostea**. **Toate aceste strădanii au consacrat încă o dată principiul că arta este expresie până și în elementele ei „atomice”, cum numește Ibrăileanu sunetele**.

Asupra procesului de creație **artistică criticul s-a exprimat** incidental. Astfel, a însemnat și el **observația că artistul nu se acoperă cu omul de toate zilele și nici măcar cu el însuși în toate momentele vieții** lui. Manifestarea artistică este **așadar intermitentă. Regula e însă** întărită prin excepții și una din acestea **se dovedește a fi pentru critic** Caragiale, care și în discuții **obișnuite ale vieții vorbea și evoca artistic**. Cu alt prilej, Ibrăileanu dezvăluie **caracterul de necesitate al operei,**

20

care constrânge pe propriul ei creator să făurească după legile ei imanente. De aceea, „adevăratul creator e până la un punct iresponsabil de preația sa, pentru că e dominat de ea. Personajul se dezvoltă după *voia* și firea lui proprie”⁶. Autorul nostru verifică astfel vechi observații ce s-au făcut asupra artei încă de la Fr. Schelling.

Ne întâmpină apoi și unele descrieri ale felului desfășurării procesului creator. „O impresie fundamentală și dominantă cheamă și combină ca un regulator al procesului de creație elementele împrumutate de la natură”⁷, scrie el, subliniind momentul inițial și intern al creației, ea un factor principal urmat de altele secundare. Descrierea se referă la Sadoveanu și înfățișează astfel numai modalitatea proprie a acestuia, prognozele de creație desfășurându-se de obicei și în alte feluri contrarii celui citat ca, de pildă, atunci când punctul de plecare poate fi o impresie cu totul secundară, incidentală, nu una „fundamentală și dominantă”.

Că actul creației nu e numai opera unor factori conștienți, ci și a altora subconștienți, înseamnă și Ibrăileanu. „Subconștientul propune conștientului, care acceptă ori respinge, alege sau nu”, iar ***actul creației nu e o halucinație într-un moment de supremă inspirație”⁸, ci se adaptează necurmat cerințelor conștientului verificator.

Problema receptivității artistice și îndeosebi cea a criticului de artă - așa cum e privită de Ibrăileanu - a fost pregnant înfățișată de dl. Octav Botez, autorul celui mai mișcător portret uman și științific închinat gânditorului ieșean, în rânduri ca acestea: „Facultatea esențială a istoricului literar, care trebuie să fie înainte de toate un critic este...nu inteligența discursivă, dar ceva mai greu de definit și aproape insesizabil, fiindcă e de natură mai mult intuitivă și afectivă, darul înăscut de a se transpune în sufletul unui scriitor printr-un fel de semi-metamorfoză, după vorba lui Sainte-Beuve, datorită căruia criticul îmbrățișează prin simpatie elanul vital al unei opere,

misterul creației, sensul ei profund ca și tehnica mijloacelor de expresie."⁹.

Ciudată pentru un critic cu tendințe sociologice e concepția lui G. Ibrăileanu asupra raportului dintre scriitor și public pe care nu-l admite în preajma artistului, deși acesta exprimă totdeauna ceva pentru cineva, chiar dacă publicul e alcătuit din foarte puțini inși.

21

Alături de aceste frânturi de gând, care aparțin esteticii generale, Ibrăileanu a descins de multe ori și pe tărâmul esteticii speciale, a genurilor și speciilor literare și, mai cu seamă, pe cel al romanului. Nenumăratele sale caracterizări au fost provocate de contemplarea operelor particulare, ale căror însușiri erau apoi înscrise ca note ale conceptului de roman. Cum specia aceasta e de o labilitate extremă, el nu i-a putut circumscrie - firește - limitele. Procedeele cele mai noi, ca de pildă analiza proustiană, au fost încadrate în specia care s-a îmbogățit astfel cu variantele ei de ultimă oră. Potrivit acestui model neprecis, Ibrăileanu urmând o veche linie a criticii, a judecat operele după criteriul conformării la gen. Nu și-a însușit însă deloc atitudinea **unui** conformism rigid, modelul nefiind el însuși limpede și structural. Intenția metodei a fost totuși urmărită, deși criticul era conștient de faptul că încadrarea în gen presupune sacrificarea diferenței specifice, ceea ce în domeniul artei înseamnă înlăturarea principiului estetic însuși. Un scepticism pronunțat caracterizează de altfel gândirea lui Ibrăileanu în acest punct. **Sunetul unic** al operei - spunea el odată - nu poate fi **de** nimeni prins în formule, care **prin** însăși **natura lor îl sting. Și se ascunde** aci - dacă nu ne înșelăm - drama întregii critici literare și aceea a lui Ibrăileanu îndeosebi: neputința de a comunica pe căile generale ale științei, particularitatea și prospețimea intuitivă **a artei**.

22

R ZARIFOPOL

(1874-1934)

Paul Zarifopol n-a vrut să aparțină domeniului pur teoretic al esteticii filosofice. Împotriva acestei discipline el se ridică chiar - după cum vom vedea - acuzând-o de incapacitate organică de a pătrunde specificul fenomenului artistic. Pe de altă parte, nu s-ar putea spune că Paul Zarifopol a fost un militant al criticii literare aplicate cu deosebită atenție asupra descrierii și aprecierii diferitelor fenomene estetice particulare ce se iveau în realitatea istorică. Între estetica filosofică și critica artistică activitatea lui deține un ioc median în sensul că studiile și articolele sale, plecând de la anume manifestări artistice individuale, se încoronau de cele mai multe ori cu observații de natură generală, cu principii și norme estetice. Am fi chiar Lidemnați să credem că între cele două tărâmuri cumpăna se înclina mai vădit - cu sau fără voia autorului - spre lumea principiilor, o dată cu realitățile de la care pornea, îi foloseau doar ca pretexte sau material ilustrativ pentru redarea celor dintâi. Paul Zarifopol tindea chiar spre orizonturile esteticii filosofice, pe care din anume puncte de vedere ie condamna, dar la care nu cuteza să năzuiască fără a călca pe treptele unei solide experiențe artistice. Citarea și caracterizarea sa în cadrul acestui tablou al esteticii filosofice românești contemporane se impune deci neapărat, împotriva voinței lui chiar.

Paul Zarifopol n-a fost nici el un arhitect de sisteme estetice. Agila lui cugetare ce se aplica mereu asupra aspectelor particulare ale artei, o puternică și remarcabilă doză de scepticism, formația lui structurală artistică înclinată spre individual și pitoresc îl îndepărtau de o asemenea misiune. Cum mai spuneam însă, fără să vrea, Zarifopol a schițat incidental, dar cu vădite aptitudini de-a lungul lucrărilor sale, frânturi ale unei concepții artistice pe care ne propunem să le desprindem din

23

contextul lor eterogen și să le reconstituim în această prezentare a ideilor sale estetice, obligându-ne firește a nu le sfărâma originalitatea și finalitatea inițială. Ne vom pomeni astfel în fața unei hotărâte poziții estetice, pe care P. Zarifopol a apărât-o cu armele ascuțite și neînfricate **ale** unui militant, nu cu liniștea înaltă a unui filosof, care se mișcă senin și **fericit** printre ideile sale.

Skngura sa atingere directă cu estetica filosofică o constituie foarte personalul său studiu *Kant și estetica*, asupra căruia ne vom opri acum. După Imensa bibliografie ce s-a scris asupra lui Kant și a esteticii sale, intrarea în arenă a lui Zarifopol însemna desigur un acț de a frumoasă îndrăzneală, cu atât mai mult cu cât nu un comentariu elogios Ei **prezența el**, ci o opoziție fermă, de tipul aceleia pe care autorul nosirțs a reluat-o de atâtea ori, lovind cu o diabolică persistență în idolii rr-...¹¹ ai culturii europene.

Prezentând, în studiul citat, estetica lui Kant, Zarifopol **pătrund**© cu îndemânare în laboratorul și mecanismul gândirii filosofului» **dezvăluind** metodele și procedeele sale. Cu toată riguroasa și teribila obiectivitate kantiană, autorul nostru îi descoperă »\$;\$|**erinte** sentimentale" în deosebita apreciere pe care filosoful o dăruiește cunoașterii pure prin intelect în paguba celei prin simțuri, încadrându-se astfel la vechea linie istorică ce, încă din antichitate, deosebea între cunoștința noetică și cea estetică. Pe urma acestei moșteniri Kant va. acorda esteticii un rol secundar întrucât, în definitiv, **inferioritate.!** **cunoștinței** estetice față de cea pură și metafizică era și pentru el o dogmă. Evident, față de acest punct de vedere, care nu reprezintă nici măcar o poziție proprie și originală kantiană, Zarifopol se va ridica în numele **cultului** independent al artei, **egal** îndreptățite de a fi stimata lg masa valorilor spirituale. **Pătrunzând** mai departe în firele țesutului

esteticii lui Kant, Zarifopol va remarca metoda ei simetrică, nevoia de a strânge problemele frumosului în cadrul prestabilit al sistemului său **filosofic**, căutându-le un loc de echilibru în, **tre** cele două cărți anterioare» asupra cunoașterii și voinței. Se vedește adică artificialitatea construcției teoretice făcute cu tot dinadinsul, spre a corespunde simetriei. Dar în cadrul acesteia se ivesc totuși inconsecvențe pe care Zarifopol le sesizează

24

de îndată. Simetria cerea într-adevăr ca cele trei facultăți ce alcătuiau subiectele *Criticilor sale* ~ intelect, rațiune, sensibilitate - să coexiste independent și cu egală îndreptățire, ca un „agregat” cum spunea Kant, nu ca un „sistem”, nu să se coboare una din ele - sensibilitatea - la rolul de mijlocitoare între celelalte. „Simplicitatea naivă și directă”, califică Zarifopol strădania lui Kant de a aplica greșit judecăților estetice formele și tiparele *Criticilor rațiunii pure*, Analogia forțează gândirea kantiană, înlăturând cele mai **evidente** realități. Este cazul însuși al judecății estetice, pe care Kant o introduce cu tot dinadinsul în **apriorism**, pentru a obține caracterul general al frumuseții, dar în același timp experiența psihologică îi impune să accepte și caracterul subiectiv o dată ce, în fond, frumusețea e un acord ce se produce între-imaginație și înțelegere în sufletul individual. Față de această situație Zarifopol va conchide categoric și fără timiditate: „eo arbitrară și ciudată siluire a **subiectivității** de fapt a judecăților estetice și o subjugare a lor inevitabilului apriorism”. Nota de generalitate a **frumuseții** e susținută de Kant - spune însă Zarifopol - și pe o altă cale, „fiindcă altfel am ajunge la scepticism”. Autorul nostru ce va **tatreba** desigur de ce **scepticismul** trebuie să fie numai decât evitat, atunci când ei „își avea un înțeles și un rol în domeniul esteticii”. Dogmatismul estetic al lui Kant respingea însă orice încercări subiectiviste și relativiste ca o atitudine de la sine înțeleasă. Pentru purismul estetic pe care Zarifopol l-a ;:-p::ezentat totdeauna e caracteristică adeziunea sa la „frumusețea liberă” a **lui** Kant, nu la cea „aderentă”; diferența o găsea el „deosebit de prețioasă” prin faptul că ea sprijinea independența esteticii. În numele aceluiași purism se ridica Zarifopol împotriva, „didacticismului extrem” al **lui** Kant, care cerea o „tutelă morală artei”, când scrie că „gustul este în definitiv capacitatea de a judeca idei morale îmbrăcate în forme sensibile”.

Concluziile acestei cercetări privind estetica lui Kant în lumină istorică sunt următoarele: „rămâne în tradiția veche a credințelor platonice și creștine”, fiind vorba **tot** despre „deprecierea lumii simțurilor”. Cu toată rodnicia ideilor esteticii kantiene, care au fructificat întreg veacul al XIX-lea, Zarifopol nu se declară mulțumit cu această

25

poziție subordonată și umilitoare ce se dă artei. Se desprinde prin urmare și de aici linia susținerilor estetice ale autorului nostru: arta este un imperiu independent pe care nici știința, nici filosofia n-au dreptul să-l jignească, dominându-l și reducându-l la vasalitate. Va fi o poziție pe care, împotriva lui Kant și a tuturor, o va apăra cu fermă credință autorul nostru.

Expunerea esteticii lui Kant și a criticii lui, așa cum am întreprins-o mai sus, trebuie însă completată cu tendința explicativă cu care Zarifopol o prefațează. În chip biografic și psihologic se încearcă această explicație vorbindu-se de „felul omului” și al structurii gândirii sale, întocmai cum procedează și critica artei, renunțându-se prin urmare la o descriere exclusivă a ideilor în afară de persoana creatorului. Pe această cale, ca și alți cercetători, Zarifopol va insista asupra mediocrității pregătirii și experienței artistice a lui Kant, pentru care reflecțiile asupra esteticii nu s-au ivit din împărtășirea-i cu harurile artei, ci din îndemnuri cerute de sistemul său filosofic. ***Autorul nostru se va situa astfel în firească, pentru el, opoziție cu o astfel de estetică filosofică, pe care o respinge într-unui din reprezentanții ei cei mai străluciți care, cu toată nepregătirea lui artistică, a însemnat o încheiere a trecutului strădaniilor estetice și o extraordinară stimulare a viitorului disciplinei.

Care sunt însă motivele reale ale acestei înverșunate opoziții? Paul Zarifopol ni le dezvăluie într-un pasaj din *Pentru arta literară*, susținând că estetica filosofică a contribuit prea puțin la cunoașterea artei din pricina incapacității psihologice, organice a tipului filosofic, „care se lovește de fapte cărora, instinctiv și din imediata lui natură, nu le poate găsi justificare”, „date unice, individuale și perfect «iraționale»” care se opun abstractizării și generalizării filosofice. O atitudine de „perplexitate individuală”, spune deci autorul nostru, care duce la „cunoscuta goană după interpretări ca acestea: opera de artă exprimă caracterul cel mai general al obiectului, tipul speciei, esența, idealul, este manifestarea sensibilă a Ideii, a Legii”² etc. Același motiv psihologic îl îndeamnă pe filosof „să pună arta în absolută legătură cu religia și metafizica, de multe ori pentru a o arăta ca o treaptă inferioară, o fază primitivă a acestora”. De asemeni, se remarcă tendința criticilor de artă de a atribui

26

operelor concepții filosofice unitare și sistematice. În concluzie: incapacitatea structurală a tipului filosofic de a pricepe arta, însoțită de diversiunea prin care i se atribuie misiuni anaioage filosofiei dar adesea inferioare acesteia. Se reia astfel și de Zarifopol o mai veche atitudine de mai multe ori reprezentată în istoria esteticii, printre alții și de G. Vico.

Încheierea lui Paul Zarifopol e - după cum vedem - deosebit de gravă și echivalează în fond cu o condamnare principială a esteticii filosofice ca și a strădaniilor sale istorice. Fața de această opoziție să observăm mai întâi că, în ce privește tendința filosofului de a pune în legătură arta cu

metafizica și religia, e cu totul firească pentru misiunea lui obișnuită de a privi în ansamblu valorile spiritului și a le unifica sub aceeași cupolă, a umanității cuprinsă de setea comună de cunoaștere. Dacă e adevărat că i s-a atribuit artei un rol de cenușăreasă în acest proces, nu e mai puțin adevărat că alteori i s-a acordat un rol de regină, ca de pildă la Schelling sau cel puțin unul egal cu cel al filosofiei, ca la Bergson. Perspectiva izolatorie la Zarifopol este desigur cea artistică, dar nu se dovedește ea tot atât de opacă pe cât e cea a filosofiei față de artă? Incapacitatea organică a tipului filosofic de a pricepe arta să fie însă reală? Putem noi afirma că multiseculara muncă a esteticii filosofice n-a adus contribuții la cunoașterea frumosului artistic, chiar atunci când la baza ei n-au fost aptitudini estetice deosebite de receptare sau sfera experienței artistice s-a dovedit modestă? Ar fi să negăm realități prea evidente și să împărțăm atitudini de opoziție prea aprig geometrice. Pare că Zarifopol se află aici exact în postura pe care o critica la Kant: construcții de categorii și tipuri prea rigide și simetric opuse. E însă drept să adăugăm o nuanță: autorul nostru accentuează cu linii prea groase contrastele pentru a câștiga mai sigur sfânta sa luptă pentru autonomia artei și a specificului estetic. E o trăsătură a caracterului militant al operei sale, pe care o vom întâlni și cu alte prilejuri.

Suținând aprig punctul de vedere al independenței artei, Zarifopol

va trebui să ia poziție împotriva „criticii istorice”, „științifice sau

•sihologice”, întrucât toate aceste metode socotesc arta ca un fenomen

>ecundar, „ce nu importă decât ca document biografic sau de istorie

27

socială”³ dovedind astfel o „obtuzitate estetică remarcabilă”. Artă nu poate fi numai un mijloc de informație istorică sau sociologică și, pentru a-și sprijini teza, Zarifopol face apel la concepțiile lui Flaubert. Se citează astfel pasaje din scriitorul francez care arată că lui Taine îi scapă tocmai individualitatea și fenomenul particular reprezentat de artiști, „poetica lor inconștientă”. Un atac mai precis împotriva criticii științifice întreprinde Zarifopol cu prilejul analizării unor păreri ale lui Bernard Shaw care lega anume caractere tehnice ale muzicii lui Wagner de unele elemente ideologice ale revoluției de la '48 sau, mai exact, „tot ce pare a fi duet, terțet și cor după tradiții nu-i decât urmarea strictă necesară a întâmplării că Wagner s-a desfășurat de ideologia politică a burgheziei liberal-socialiste de la '48”⁴. Concluzia lui Zarifopol nu putea fi decât negarea categorică a putinței de „a deduce detalii precise ale tehnicii artistice din generalități imprecise, ale unei ideologii politice și sociale”⁵ sau și mai ferm: „este aici un fel cu totul abuziv de a explica organic, cum se zice, creația și structura unei opere de artă; se presupune între diversele feluri de activitate ale spiritului o conexiune strictă, care nu corespunde în mod real libertății capricioase a vieții interioare”⁶.

Concepută în felul acesta, negarea „criticii științifice” e perfect justificată și Zarifopol se alătură aici unei direcții mai vechi, care-și are istoria ei și la noi începând cu Maiorescu și continuând cu M. Dragomirescu, unul dintre cei mai hotărâți executori ai acestor metode. E potrivit aici să facem o distincție: opoziția lui Zarifopol se aplică înțelegerii „criticii științifice” ca explicând cauzal relațiile artei cu celelalte domenii ale vieții sau prin „conexiune strictă”, ce merge până la amănunte. Există însă și conexiuni mai puțin stricte între diferitele domenii ale spiritului, paralelisme evidente ce nu pot fi negate în nici un chip și pe care filosofia culturii le-a însumat sub conceptul stilului. Acestea, firește, nu trebuie negate, fiindcă lasă încă destul joc libertății capricioase a vieții interioare.

Condamnând critica istorică Zarifopol va îmbrățișa cu toată căldura pe cea estetică, întrucât artă trebuie să fie considerată ca artă, „în natura ei proprie, iar aplicația istorică rămâne să se refere la rezultatele unei asemenea cercetări”. Criticul nostru săvârșește astfel unul din acele acte de „precizie”, care-l caracterizează atât de stăruitor și prin care

28

năzuiește să cucerească pe seama artei o independență firesc meritată dar pe nedrept tăgăduită. Care rămâne însă sensul metodei istorice în artă după Zarifopol? Cel însemnat mai sus, desigur. Ea trebuie să se aplice *după* cercetarea estetică a artei. Soluția este justă. Numai o critică estetică poate recunoaște și aprecia valorile artistice iar explicațiile istorice vin ca epifenomene, nu invers. Este interesantă constatarea că Zarifopol nu adoptă atitudini negativiste absolute dar nici nu cedează din intransigența sa estetică.

Criticul se alătură, cel puțin formal, metodei fenomenologice, întrucât vrea să arate „ce e opera, cum e făcută”, care e „structura ei specifică”⁷, în afară de seriile cauzale care au predeterminat-o. De unde-și va lua însă materialul informativ o dată ce - după cum remarcam - estetica filosofică nu i-l poate oferi. „Despre artă de la artiști trebuie să ne informăm. Ei ne învață să deosebim artă de cine știe ce alte fapte: artiștii hotărăsc ce are să fie artă”, ne răspunde net Zarifopol. Fără îndoială că aici este izvorul principal al cunoașterii artei, în factorii ei creatori. Dar esteticienii filosofi n-au avut și ei în vedere totdeauna un anume câmp al experienței artistice? Și apoi artiștii oferă numai materialul de cercetare al artei pe care esteticienii îl descriu, îl compară cu fenomene analoge și îi extrag esențele, păstrând cu grijă tocmai specificul artistic în genere, o dată cu aceștia caută să-l întemeieze și să-l proclame în mod definitiv. Scepticismul lui Zarifopol față de estetica filosofică e desigur nemeritat de această disciplină, care luptă doar pentru aceleași țeluri ca și „critica artistică”.

Cu poziția metodologică astfel precizată, să reconstituim tipul artistic, așa cum îl vede Zarifopol cu diferite prilejuri, închegându-l din opiniile și frânturile semănate de critic sporadic, nesistematic în cuprinsul lucrărilor sale. Subliniem de la început că încercăm o reconstituire, întrucât caracterul militant al operei criticului și poate aversiunea sa față de filosofie l-au împiedicat să-și sintetizeze concepțiile. Ordinea însăși cu care vom prezenta trăsăturile tipului artistic ne aparține. ***Ne simțim astfel obligați să înfățișăm ca prim caracter al artei, după Zarifopol, *puritatea* ei față de imixtiunile din alte domenii. Cu această notă criticul nostru e extrem de pretențios. El respinge cu

29

hotărâre până și arta clasică, despre care esteticienii filosofi ai veacului al XIX-lea au crezut că e pură, pentru motivul că s-a produs o scăpare din vedere și o confuzie: „clasicismul francez sau antic nu s-a gândit nicidecum la artă, ci a vrut să facă și a făcut artă instructivă”⁸. Ca o aplicație a acestei observări va analiza Zarifopol schița lui Voltaire, *Hamalul chior*, spre a demonstra caracterul instructiv al artei clasice. Puritatea tipului artistic o va apăra mai departe criticul nostru și împotriva imixtiunilor moralizatoare. Măistră analiză a *Sonatei Kreutzer*, pornită cu astfel de intenții, pe care talentul artistic al lui Tolstoi le învinge fără să vrea dovedește că „efectul estetic primează cu orice preț”.

O altă trăsătură a artei pe care ne-o înfățișează criticul este *raportul între fondul și forma operei*, între stil și subiect. Se constată mai întâi istoricește că această separație începe de la sofistii retoricieni, care îmbrăcau în stiluri felurite aceleași teme generale, distingând prin urmare între obiect și formă. De aici a derivat și înțelegerea stilului ca ornament al fondului, ca și cum s-ar fi putut izola de el. Pentru Zarifopol, ca și pentru toată critica organicistă „subiectul unei lucrări literare e tot ce ne dă autorul în ea și întocmai cum ne dă acel tot; opera literară e acest tot de cuvinte care ne trece sub ochi, toată cartea, toate cuvintele cu înțelesul lor sunt pentru noi subiectul și n-are sens să vorbim de stil frumos pe subiect urât, de stil urât pe idei frumoase”⁹. Fuziunea desăvârșită a celor doi termeni e astfel definitiv precizată și de autorul nostru. Despre felul ei ne mai dă însă, cu alt prilej, încă o relație: „munca și tehnica literară în înțelesul modern consistă doar în supravegherea scrupuloasă a gândirii - și anume a gândirii prin cuvinte”¹⁰ și altădată: „artistul vorbește singur sau mai exact gândește în vorbe”, în care se distinge aceeași concepție ca și la Croce despre intuiția ca expresie.

Un nou caracter al artei asupra căruia se oprește P. Zarifopol este necesara distanță ce trebuie să se producă între momentul *trăit* și cel *artistic*. El se va ridica împotriva artiștilor, la care „subiectele nu sunt bine desprinse din complexul sentimental primitiv, impresiile nu sunt îndeajuns stâmpărate, lipsește distanța estetică trebuincioasă producerii adevărului artistic”¹¹. Pe criticul nostru îl va impresiona stilul lui France,

30

pentru că se „deosebește printr-o liniște statornică și multilaterală, superbă”¹², ca și felul comical al aceluiași, pentru că „este o distanță estetică nouă, de unde agresivitatea este exclusă”¹³, în timp ce se va simți depărtat de Maupassant, pentru că era „sentimental, nu estetic”, „o decalcare riguroasă a vieții psihice imediate”¹⁴. Subscris deci principiului lui Flaubert: „cu cât simți mai puțin cu atât ești mai apt și exprimi un lucru așa cum este”¹⁵. Distanța estetică față de viață a fost resimțită și comunicată de mulți creatori și ea a părut, de aceea, ca un moment important în constituirea operei de artă, care se dezvoltă pe un plan detașat de cel al trăirii imediate.

O atenție deosebită va acorda *expresiei* pe care, deși n-o separă de subiect, o urmărește totuși cel puțin metodologic ca pe o față distinctă a artei. Problema o atinge cu prilejul discuției unei obiecții ce i s-a adus lui Flaubert și după care principiul impersonalității proclamat în artă n-ar putea fi susținut, o dată ce artistul e în mod fatal personal și subiectiv. Replica lui Zarifopol e însă sigură, expresia „depășește subiectivitatea” de la sine, ea trebuie să fie „obiectivă” întrucât exprimă pentru alții un conținut sufletesc personal. Pe această latură a expresiei alunecăm către sociologie și ne ridicăm problema publicului. Cu privire la artistul contemporan Zarifopol va observa lucruri care contrazic fireasca obiectivitate a expresiei: „el scrie pentru dânsul ori pentru alți artiști, publicul va înțelege dac-o putea și-i va plăcea ori m»; de altfel, acum ajunge a fi semn rău să plăci publicului”, scrie criticul nostru¹⁶. Vremea noastră pare să cunoască tot mai mult tipul artistului solitar, meditativ, „emancipat de contrângerea socială”, cu un public ce se lasă „siluit de voința artistului”, „estetica noastră se orientează după impresia intimă, după intuiția primă și individuală, nu după formularea logică, discursivă și socială”¹⁷. Artă lui Proust reprezintă mai cu seamă această concepție în naturalismul ei psihologic ce dă lovituri „compoziției”, „convențiilor literare”, cadrului obișnuit, ficțiunilor ce „despart iluzionistic pe autor de cititor” etc. Expresia devine astfel tot mai puțin comunicativă și obiectivă și-și pierde sensul. Dar în acest caz ne întrebăm dacă nu cumva * diminuează și valoarea artei ca atare o dată ce distanța estetică dintre ^ță i creator e aproape desființată în cadrul naturalismului psihologic

31

al lui Proust și în tendințele impersonale ale expresiei suprimate? Înalta prețuire pe care Paul Zarifopol o acordă lui Proust ne apare în contradicție cu norma distanței estetice și a obiectivității

expresiei proclamate anterior. Atitudinea criticului e însă justificată prin noutatea artei proustiene și prin caracterul ei iconoclast față de convențiile literare de altădată, trăsături pentru care Zarifopol era deosebit de sensibil. În problema expresiei tendința subiectivă rămâne totuși într-o măsură -după însăși vorba lui Zarifopol în replica la obiecția adusă lui Fiaubert - „un non-sens”³⁸.

Originalitatea e apoi o trăsătură de seamă a tipului artistic, așa cum întrevădem din observațiile de mai sus asupra artei lui Proust. Banalitatea, locul comun, întregul arsenal consacrat al formelor literare convenționale avea să fie de aceea cu asprime urmărit și desființat, chiar dacă apărea în operele celor mai iluștri scriitori. Cine au-și amintește de neînduplecata execuție a lui Renan, pentru că „proza acestuia este un muzeu complet al frumuseților pe care le au în urechi și în armonie milioane de avocați, ziariști, profesori și alți cetățeni, care întrețin relații fragede cu literatura”¹⁹. *Despre banalitatea în artă*, Zarifopol va scrie de altfel un „eseu deosebit în care, comentând o povestire de Rodenbach, va conchide definitiv că banalul e păcatul primordial al artistului”²⁰. De aici și severa execuție a *Climatelor* lui Maurois.

Zarifopol insistă în mod stăruitor asupra altui caracter al tipului artistic: „notarea impresiilor în afară de orice construcție logică”²¹, „prelucrarea magistrală a pitorescului pur senzual”²², „ascuțimea simțurilor”, „imaginea plastică și colorată”, „detaliul concret”, „pitorescul plin”, „minuțiozitatea extraordinară” și atâtea alte expresii care în mod variat și sugestiv redau puternica intuitivitate a artei față de care reprezentările omului obișnuit pălesc jalnic. Obiectul preferat al artei devine atunci individualitatea, aspectul particular al lucrurilor și Zarifopol se situează astfel în linia esteticii lui Croce sau Bergson.

Caracterele artei se mai îmbogățesc însă și cu alte note, înfățișate fugar de critic. Le transcriem și noi aici: un anume sentiment al firescului, o atitudine ostilă deci patetismului (vezi șarja contra lui Zweig)

32

și oricărui lirism și retorism, „elegantă sobră”, diversitate, care nu se pot subsuma trăsăturilor detaliate mai sus.

Reconstituirea ideilor artistice pentru care a militat cu înfocată credință Paul Zarifopol fixează locul său în cadrul esteticii noastre contemporane. Fără a fi teoretician pur al artei, fără a fi lucrat la constituirea vreunui sistem propriu, Zarifopol a fost posesorul unei concepții estetice răspicate, al cărei focar central a rămas totdeauna sacra autonomie a artei. Din pricina ei a luat uneori poziții prea ferme și absolute, apărându-le cu armele fine ale ironiei dar și cu asprile neașteptate ale omului de hotărâre convingeri. Din scrisul său deosebit de viu și ascuțit, legat în genere de anume fapte literare pe care le retrăia în toată frăgezimea lor inițială, am încercat să desprindem substanța gândirii sale, care se încadrează în intuiționismul estetic modern.

M. RALEA

(1896-1964)

Dl. Minai Ralea e un spirit volubil cu o întinsă cultură, pe care o stăpânește cu grațiozități sociale și cu superioară ironie, înclinat într-o măsură spre impresionism, cultivând asociațiile de idei surprinzătoare, neobișnuite, apropiate printr-un contrast neașteptat uneori, cu tendințe vădite de frondă alteori. În posesia unei intuiții firești și simple a soluțiilor la problemele cele mai complicate dl. Ralea aruncă nu o dată punți de lumină asupra necunoscutului fie el literar, psihologic sau sociologic, menite să stimuleze cercetarea și să ispitească cu spectacolul unor tărâmurii abia întrezărite. A scris de aceea „perspective”, „interpretări”, „comentarii și sugestii”, „valori”, „atitudini” - titluri de volume totodată -ce-i definesc cu consecvență linia gândului, accentuând elementul per-sonalist dar și un sensibil relativism și chiar scepticism, ca la oricare raționalist.

În cadrul unei astfel de structuri ideile estetice pe care le-a expus adeseori nu puteau lua decât forma fragmentaristă prin care se luminează, prin străfulgerări ale cugetării, unele unghere ale problemelor disciplinei. Înfrățim aci numai pe cele mai de seamă și pe care autorul însuși le-a accentuat în mod deosebit printr-o tratare mai largă sau printr-o revenire mai stăruitoare asupra lor. În legătură totdeauna cu actualitatea, izvorând uneori din discuții și polemici ce au stârnit vâlvă odinioară, ideile estetice ale d-lui Ralea au sprinteneala vieții și aburul sângelui luptei.

Printre cele dintâi preocupări trebuie citate cele care tind la fixarea conceptului de *artă* și ale înrudirii acestuia cu conceptele învecinate. Dintr-o aprigă discuție a unui moment literar mai vechi a răsărit pentru dl. Ralea nevoia de a se ocupa de „specific” și „frumos” străduindu-se să prezinte raporturile *etnicului* cu *esteticul*. Pornind de la Croce și Bergson autorul nostru îmbrățișează definiția artei ca o formă de

34

cunoaștere specifică, particulară, o expresie - intuiție cu caracter strict individual. Adăugând la analiza mecanismului fenomenului estetic argumente din istoria artei și etnografiei dl. Ralea ajunge la aceleași concluzii, după care arta e o individualizare, specificitate. Dar Croce trebuie depășit - spune autorul nostru - întrucât a subliniat prea ascuțit nota individualistă a artei, uitând că prin expresie ea depășește particularul spre general pe plan social. Individual sau specific absolut e numai inconștientul și acesta nu se poate exprima. Generalul complet e obiectul științei și e pe deplin exprimabil. Artă ocupă aici un loc intermediar: pornind de la individual tinde prin

expresie la generalul pe care-l realizează știința. Care este însă, pe această linie tranzitorie, obiectul artei, pe care aceasta trebuie să-l cuprindă fiindu-i interzise ambele capete ale drumului? între *individualei universal*- spune dl. Ralea - există un loc geometric și acesta e etnicul¹. Obligat să fie social prin expresie artistul nu poate fi în stadiul actual al civilizației decât național întrucât trăiește în societăți concrete, limitate. Etnicitatea e de aceea „intrinsecă însuși momentului realizării artistice”². Se dezvăluie în această idee o concepție organicistă despre artă, ca expresie firească a mediului social-național al artistului, fără să se alunece pe panta tezismului sau a pedagogiei. Nu se fixează nici un fel de normativ, nici o prescripție autorului, ci se constată doar prezența unei realități.

Dacă privim însă argumentarea de mai sus cu mai multă atenție și imanentism observăm de îndată că etnicul e încă o categorie prea generală între individual și universal, menită să îndepărteze arta prea mult de individual și s-o apropie prea sensibil de universal. Individualizarea acesteia trebuie limitată mai mult și atunci ne pare ca un termen nou, mai concret și mai viu, varianta regională a etnicului ca fragment ușor de intuit al realității naționale. Urmând consecvent acest drum nu putem ajunge decât la localismul artei, înțelegând atunci cum ^{se} explică valoarea unui Creangă sau Goga - monografiști artistici - regionali și locali în toată opera lor.

O concepție organicistă a artei dovedește apoi autorul nostru atunci ^{Când} ^{ac}ordă o deosebită prețuire literaturii firești, lipsei atitudinii de

35

scriitor, de manieră, motiv pentru care apreciază de pildă pe dl. Brătescu-Voinești³. S-ar părea că aici asistăm la o apropiere față de arta ca joc, așa cum de mai multe ori socotește dl. Ralea poezia⁴ dacă n-ar sublinia cu un alt prilej chinul creației artistice⁵. O vecinătate cu teoria vitalistă a artei se remarcă de asemeni, întrucât jocul e înfățișat și de autor ca expresie a „unui lux de energie” și se accentuează misiunea artei de a reprezenta viața cu luptele și dramatismul ei⁶.

Tendința de autonomie a artei pe care o dovedise și mai sus dl. ***Raiea se lămurește mai potrivit prin definirea artei ca o problemă de tehnică. În loc de discuții interminabile asupra frumosului să ne întrebăm numai - spune criticul - dacă planul inițial pe care și l-a propus artistul s-a realizat efectiv, iar în schimbul valorificării - frumos sau urât - să pronunțăm verdictul „ratat ori reușit”⁷, căci „arta e o problemă de realizare: cutărei intenții îi corespunde cutare rezultat”⁸, „în artă, tehnica e totul”. Organicismul de mai sus apare astfel atenuat, dar dl. Ralea va depăși singur această ultimă poziție prea accentuată când va scrie: „o operă e mai mult decât o intenție și o realizare tehnică a unei teme”⁹, că și alte elemente ale vieții o inundă și o complică depărtându-ne de o identificare a esteticii cu tehnica, a „frumosului” cu „reușitul”.

În strădania de a lămuri specificul estetic autorul nostru se ocupă de raportul dintre *calm* și *frumos*, constatând că tot ceea ce se mișcă, tulbură sau agită nu are virtuți estetice. Dimpotrivă, liniștea, semnul încetării mișcării, „tot ceea ce s-a ajustat”, s-a adaptat e frumos¹⁰. Dl. Ralea tinde să reducă cu alte cuvinte sfera esteticului la categoria lui clasică sau apolinică făcând abstracție de cea romantică sau dionisiacă și amintind definiția lui Nietzsche, după care arta e „activitatea a ceea ce se odihnește”.

Dintre ideile exprimate asupra creației artistice reținem și comentăm pe cea care vorbește despre condițiile psihologice ale artei, înfățișate cu prilejul eseului despre Lucia Mantu. Arta nu poate lua naștere în momente de emotivitate puternică, de spaimă sau de indignare. Acestea ar paraliza creația fiindcă n-ar face cu puțință inhibiția, amortirea emoției, spre a se putea surprinde pe sine însuși. E necesară „o detașare, o desolidarizare cu momentul emoției”¹¹. Se merge chiar

36

ai departe. Subiectivismul sau simpatia excesivă nu pot duce la o estetică devărată. „Între atitudinea estetică și tendința către obiectivitate există

latiuni t.ânse, dovadă Flaubert. Pe baza acestor constatări opera Luciei Mantu va fi elogios apreciată, ca una care se detașează de obiect, își reduce arta la spirit de observație, înregistrare de impresii optice, obiectivism. Autonomia esteticului se realizează mai ales în cazurile când „voința către frumos se aplică la un domeniu mai restrâns și cu limite mai reduse”¹².

Observațiile de mai sus sunt fără îndoială juste, cu condiția să nu se exagereze obiectivismul și să nu se uite că și arta subiectivistă și lirică își are locul ei pe deplin meritat. Că însă opere de tip miniatural de felul celor aște Luciei Mantu, E. Gârleanu sau D. Anghel ar fi mai izbutite ca atitudine estetică, e mai greu să credem. Acestea ne par mai degrabă - așa cum au fost unanim calificate - „minore”, adică realizând trepte mai puțin înalte ale esteticului, ca unele care se reduc numai la observație și nu angajează concepția de viață a artistului, ci doar stratul elementar al senzațiilor și un ușor val de sentimente.

În legătură cu aceeași idee trebuie pusă și părerea exprimată altădată, după care un artist nu poate produce nici în momente de mizerie extremă, nici în cele de fericire maximă.

Problemele receptării artei îl rețin de asemenea pe autorul nostru. Printre ele, cele care privesc critica merită să fie comentate în mod deosebit.

După dl. Raiea orice operă de artă e formată dintr-un miez luminos și un halo difuz care o înconjoară, are o intenție centrală și sensuri necunoscute creatorului însuși. Ea viețuiește cu atât mai mult cu cât periferia ei nebuloasă e mai întinsă. Publicul și, în cadrul lui, criticul e autorul extensiunii sensurilor unei opere. De aici definiția criticului ca »un creator de puncte de vedere noi

în raport cu opera¹³ care reprezintă de fapt formula activității critice a d-lui Ralea însuși.

Ni se pare totuși că se accentuează prea vădit personalismul criticului, impresionismul său, atitudinea sa creatoare și se lasă în umbră obiectivul principal al criticii, care trebuie să-și propună mai întâi restaurarea intenției esențiale a artistului, refacerea fizionomiei adevărate a operei cu ajutorul metodelor istorice și estetice.

37

Mai frecvente sunt la autorul nostru preocupările privind condițiile eteronomice și îndeosebi cele sociale. Astfel, de mai multe ori se afirmă că arta e socială prin originea ei ca și prin scopul pe care și-l propune, idee curentă de altfel. Mai interesante ni se par explicațiile sociale pe care le dă tocmai acelei concepții despre artă socotită ca pură, independentă de societate, izolată în autonomia ei. Aici descoperă d-l Ralea - cu o aleasă subtilitate - argumentele prin care tocmai această teorie dezvăluie semnul unei diferențieri sociale. Într-adevăr „arta pentru artă” e o „disciplină de lux”, iar luxul are un caracter de clasă „aristocratică”, dezinteresarea artei e de asemenea o atitudine „nobilă”, în sfârșit, decorativismul artei e tot o notă socială „aristocratică”. Iată deci condiționarea socială a unei teorii care-și refuză orice atingeri eteronomice.

Ca sociolog d-l Ralea nu va împărtăși concepția estetistă a artei izolate ci va crede, dimpotrivă, că dacă arta e de origine socială, ea are și însușirea de a influența conștiința socială, de a o plămădi chiar și de a defini națiunea prin artiști. „Definiția unei națiuni se face prin scriitorii ei; d-l Sadoveanu ne-a arătat ceea ce e românesc, procesul genetic al psihicului românesc”¹⁴.

Teoria genurilor literare și îndeosebi a romanului e reluată în lumina condiționărilor sociale. „Viața colectivă selectează după credință, moravuri, instituții economice anumite genuri literare”¹⁵, la care se adaugă totuși și o „anume independență a genurilor, o anumită autonomie, un domeniu propriu explicabil prin legile lui interioare de filiațiune”¹⁶, reliefându-se astfel, întocmai ca la Brunetiere, însemnătatea tradiției literare care e în fond tot o putere socială. Romanului îi acordă d-l Ralea o atenție accentuată, explicându-l și mai mult prin factorii sociali determinanți.

Ideile estetice ale autorului nostru, așa cum le-am înfățișat mai sus, se dovedesc de multe ori sugestii fecunde, scăpărări de vădită originalitate uneori, cu tendință de paradox alteori, a căror eventuală dezvoltare ar putea aduce surprize în câmpul disciplinei noastre.

38

Forme sceptice ale esteticii

E. LOVINESCU sau relativismul estetic

(1881-1943)

Poziția estetică a criticii d-lui E. Lovinescu a fost limpede și definitiv formulată abia în al șaselea volum al *Istoriei literaturii române contemporane*, după o activitate de critică literară extrem de bogată, după o asiduă frecventare a literaturii deci și o cunoaștere pasionată a fenomenelor ei particulare. Criticul pare a fi procedat așadar inductiv, experimental, mult mai sistematic decât a voit și îi era firea, ridicându-se la înălțimea explicațiilor teoretice abia într-un târziu. Nu trebuie să exagerăm însă strictetea metodică a acestei procedări, deoarece din primele manifestări ale impresionismului său critic concepția îi era prezentă intuitiv, limpezirea și cristalizarea ei producându-se numai treptat, până la formularea de care pomeneam.

În volumul *Mutația valorilor estetice* se adună așadar și îmbracă forme teoretice precise gândirea estetică a d-lui E. Lovinescu, spre a cărei atitudine titlul lucrării deschide o fereastră lămuritoare. „Mutația” ne situează în lumea mobilității estetice, departe de orice dogmatism, într-o concepție de tip heraclitean, din care punctele de rezim și certitudinile lipsesc aproape cu totul. Spiritul îlativismului modern agită în toate felurile această viziune estetică ce se clădește pe stratul alunecos al unei nesiguranțe permanente.

Era firesc deci ca încă din primele pagini ale expunerii sale teoretice să ia o atitudine agresivă și absolut negatoare față de estetica științifică.

«***Plecăm de la premiza categorică - scrie Dl. Lovinescu - a neputinței

•nncipiale de formulare a unei doctrine estetice pe baze strict

Științifice”² sau „estetica științifică a frumosului privit în universalitatea

hii e cu neputință”². În mobilitatea continuă a contemplațiilor sale această

opozitie constituie unul din puținele puncte fixe de a cărui fermitate

elativismul său general ar fi putut totuși să se îndoiască.

41

***Motivarea atitudinii antiștiințifice a d-lui Lovinescu se realizează prin următoarea judecată, categoric negativă asupra esteticului: „acesta nu e noțiune universală, uniform valabilă ci numai expresia unei plăceri individuale”³; se afirmă adică o poziție psihologică și hedonistă ce nu se poate împăca, firește, cu normele științei. Autorul trece apoi mai departe la analiza variațiilor esteticului, înfățișând pe rând factorii lui determinanți. Reluând teoriile lui Taine, d-l Lovinescu va însemna mai întâi că esteticul e în funcție de rasă, „care există ca o ființă indiscutabilă, cu o putere de creație tot atât de neîndoiasă, deși mult mai redusă decât se crede, dar în schimb cu o forță de asimilare, de adaptare nemăsurată”⁴, caracterizare ce amendează legile imitației lui Tarde, atât de mult utilizate de autor ca principii de explicare ale civilizației românești. Urmează

cel de-al doilea factor ce determină variația esteticului: „factorul timpului ce intervine cu o acțiune a cărei forță crește în decursul istoriei până a deveni în zilele noastre precumpănitoare”⁵. Asupra acestui element d-l Lovinescu insistă în mod deosebit însemnând consecințe grave: timpul imprimă esteticului o fizionomie atât de distinctă de la epocă la epocă, încât acestea devin adevărate insule izolate pe care sensibilitatea nu le poate străbate, „o iremediabilă prăpastie estetică între noi și trecut”⁶, care duce la „convingerea incapacității sufletului modern de a se identifica formelor de artă perimate”⁷. Singura sferă de exercitare rămâne „actualitatea literaturii naționale, singura de resortul criticii bazată pe sensibilitate, pe consonanță de sensibilitate”⁸. Suntem în fond prizonierii fără speranță ai timpului nostru, din care numai pe cale intelectuală putem evada.

Relativizarea conceptului estetic merge însă și mai departe, în continuă degradare de la „noțiunea universală” la „plăcerea variabilă”, individuală. În cadrul aceleiași rase și epoci plăcerea estetică e schimbătoare „de la individ la individ, căci conceptul frumosului e o creațiune individuală, pe măsura capacității estetice a fiecăruia”⁹. Consecința acestei constatări: „estetica se pulverizează așadar în principiu în atâtea estetici câți indivizi sunt”¹⁰, fără să ajungă totuși la punctul terminal al evoluției descendente, întrucât, „de urmărim și mai aproape procesul de pulverizare a sentimentului estetic, vedem că se continuă

42

numai la indivizi, ci și în conștiința aceluiași individ după momente”¹¹. Relativismul estetic sau impresionismul cel mai consecvent atinge, am

oune prin contrast, forma lui absolută, dizolvând prin urmare orice DUnită de întemeiere a unei estetici științifice. Dar posibilitatea însăși a oricărui studiu ar fi eliminată, dacă d-l Lovinescu n-ar admite totuși că

deasupra esteticii individuale se desprinde estetica unei societăți date”, care pornește de la un nucleu restrâns de artiști și oameni de gust, ce se mărește continuu, până se ajunge la „formula estetică a unei generații, a unei epoci, a unei civilizații”¹². Ne rămâne atunci puțința unui studiu istoric al variațiilor estetice ale epocilor, dar numai atât. În locul unei estetici științifice se preconizează o „istorie a esteticii adică a variațiilor sentimentului estetic”¹³, concluzie în deplină concordanță cu relativismul autorului.

Examinând acum această concepție cu argumentele ei înseși, imanent, observăm de îndată că relativismul ei general e puternic atenuat și contrazis de existența - la care criticul consimte - a „formulei estetice a unei generații, a unei epoci”, ba chiar a „unei civilizații”. Conceptul estetic a reușit să nu mai fie individual, ci destul de general înglobând cel puțin pe indivizii unei epoci întregi, ceea ce înseamnă că pulverizarea lui reală nu s-a produs de fapt. O puțință de „universalitate” măcar relativă a esteticului e admisă prin urmare și de d-l Lovinescu. Dar prin aceasta viziunea sa estetică se clatină în ansamblul ei și, prin spărtura pe care singur și-a tăiat-o, pătrunde apa tuturor argumentelor estetice și științifice. Variația de la moment la moment a conceptului estetic în cadrul aceluiași individ nu ține seama astfel de datele elementare ale psihologiei și anume de *existența eului*, la care se raportează ca la un centru de relații, cum spunea Natorp, toate fluctuațiile vieții sufletești, rezența unei permanente conștiințe a eului dă unitate și consecvență manifestărilor sufletului, cu atât mai mult cu cât e vorba de sentimente superioare cum sunt cele estetice. Mergând apoi mai departe, pe urma Propriei concesi a d-lui Lovinescu, ce admite un consens al indivizilor cadrul aceleiași generații, e firesc să ne întrebăm dacă nu cumva e

43

posibilă și o înțelegere între mai multe generații și epoci o dată ce, în definitiv, solidaritatea aceasta temporală se întemeiază pe structura comună a umanității. Să fim noi într-adevăr robii iremediabil înlănțuiți ai epocii noastre? Să cităm aici o părere autorizată ca cea a lui Croce, care socotește că o „reintegrare” în noi a condițiilor schimbate în cursul timpului e cu puțință datorită „muncii interpretării istorice” care reînvie mintal și ne face să vedem opera așa cum o vedea autorul în momentul producerii ei, adăugând: „astfel trăim în comunicare cu alți oameni ai prezentului și trecutului”¹⁴. Firește, calea pur intelectuală a erudiției istorice nu e suficientă, evocarea trecutului - spune Croce - trebuie însoțită de gust și de imaginație ca virtuți estetice specifice. Dar experiența însăși a istoriei literare ne arată cum aceste transpuneri în alte epoci sunt posibile prin faptul că, dincolo de valorile mobile de fond ale operei, ni se impun, peste timpuri și rase, valorile estetice ale expresiei.

Relativismul estetic al d-lui E. Lovinescu, moderat o dată de el însuși prin admiterea acelei „formule estetice a unei generații sau epoci”, cunoaște însă și o a doua relativizare sau - cum spune d-sa - o încercare de „a limita incertitudinea în hotare firești”, o căutare a unor puncte fixe pe un teren atât de alunecos. Reluând într-o măsură atitudinea de altădată a lui F. Brunetiere împotriva impresionismului, autorul nostru socotește că poate întreprinde „introducerea în determinarea valorilor literare a principiului de oarecare stabilitate a genurilor literare”, care este „pur estetic și ne dă posibilitatea orientării fără a cădea totuși în excesele dogmatismului strâmt”¹⁵ iar genurile despre care ni se vorbește sunt doar cele două: al subiectivului și obiectivului, așa cum în mod cu totul general au fost de mult distinse.

Desprindem, cu prilejul acestei noi deviații a d-lui Lovinescu, foarte fireasca și omeneasca sa

năzuință spre certitudine care e de fapt un pas, fie el cât de minuscul, către hulita estetică științifică. Este însă direcția lui fericită? Din păcate, nu acesta e cazul. Teoria genurilor literare și artistice din antichitate, de la Aristot și până la Brunetiere, cu toată continuitatea ei respectabilă, nu s-a putut nicicând cristaliza de fapt în categorii bine distincte și de toată lumea acceptate. Nu s-a ajuns în

44

realitate la o definire științifică a lor, așa că judecarea estetică a unei opere prin raportarea ei la genul tutelar e dificilă. Pe de altă parte, o astfel de subsumare înseamnă renunțarea la caracterul unic al operei, la ceea ce formează individualitatea și originalitatea ei, adică tocmai la valoarea ei distinctă în artă, creațiile adevărate trăind în realitate prin tendința de a evada din cadrul genurilor, nu prin aceea de a realiza aproximativa definiție.

Din cele două principale obiecții formulate mai sus reiese inconsecvența relativismului estetic al d-lui E. Lovinescu și prin aceasta opoziția față de estetica științifică, aparent atât de acerbă, se clatină vădit, deschizând zări pentru o instituire a acesteia, cel puțin parțială.

Principiile estetice ale lui G. CĂLINESCU

(1899-1965)

Ne propunem să ne ocupăm acum de opusculul d-lui G. Călinescu cu titlul *Principii de estetică* în care autorul, având în vedere îndeosebi sfera particulară a poeziei, nu se ridică totuși mai puțin la problemele generale ale disciplinei frumosului, înfățișându-le într-un fel pe care ne îngăduim să-l dezbatem aici.

Să observăm mai întâi că mica dar substanțială și de multe ori îndrăzneată lucrare a d-lui G. Călinescu nu e menită deloc - cum însuși autorul ei o mărturisește - să trateze și să dezvolte, după structura unui tratat, problemele estetice. Criticul nostru, investmântat de data aceasta cu funcția de estetician, ne oferă numai un „program” căci - spune dânsul - „aceste lucruri delicate trebuie să fie numai atinse, iar nu ofilite de prea multă pedanterie”¹, metodă pe care o urmărește într-adevăr, strecurându-se cu grație și ascuțime printre continentele aride ale atâtor ceiebre debateri estetice. D-l Călinescu nu ia totuși mai puțin poziții bine definite față de problemele esteticii pe care -deși sumar - le atacă îndrăzneț, cu neînfricat avânt. Îndepărtând cu un deosebit curaj balastul istoric al bibliografiei, își propune să gândească pe viu, cum se spune, - să despică fără ocoliri prudente miezul chestiunilor, să așeze pe masa cugetării sale piesele nude ale conceptelor consacrate de vechi opinii și teorii. În fond, d-l Călinescu reia, ca orice autentic gânditor, străvechiul drum cartezian al scepticismului metodologic și-și propune să reexamineze cu prospețimea omului care a izbutit să se scuture de povara prejudecăților sau a judecăților de circulație obligatorie - principiile esteticii. În timp ce metoda carteziană e numai o metodă și încă una menită a ne convinge că există certitudin¹ indestructibile, scepticismul inițial al d-lui Călinescu se înfundă tot mai mult în mâlul îndoielilor și-al opozițiilor și se oprește - în cele din urmă - la un *relativism estetic*, am spune moderat, dar în orice caz la

46

1 vădit. La această poziție îl conduce apoi și drumul experimental pe

urmează, socotind că *principiile de estetică* trebuiesc negreșit trase din frecventarea operelor artistice, de jos în sus, cum și în estetica lui Fechner se spune, împotriva oricăror tendințe normative.

<T discutăm dar cu d-l Călinescu unele probleme mari, pe care lucrarea a le ridică, în spiritul și cu simpatia intelectuală ce trebuie să ne lege de jertfitorii unui altar pe care și noi încercăm să-l servim.

Printre cele dintâi afirmații ale *Principiilor de estetică* ne întâmpină cele privitoare la originea disciplinei însăși, al cărei izvor ar izbucni din lipsa sensibilității artistice, din frigiditate deci, ca o compensare prin ocolite teoretizări și pedante explicații, a neputinței de a crea sau a lua contact imediat și viu cu operele artei. De aici, d-l Călinescu socotește că, de obicei, națiunile lipsite de simț artistic sunt dăruite cu esteticieni, în timp ce celelalte au numai critici. Germania -spune astfel d-l Călinescu - are esteticieni dar nu critici, pe când Franța dimpotrivă. Cu Italia cazul pare a fi mai complicat, deoarece această țară se dovedește a avea și mult simț artistic dar și esteticieni și autorul nostru e silit, de aceea, să diagnosticheze aici „o confuzie ieșită din excesivă experiență artistică ajunsă la sațiu”². Preocupările estetice ar izvorî deci - după aceste păreri - din anume lipsuri determinate structural, etnic. Să adăugăm că acest fel de a vedea e susținut și pe cale istorică de cei care socotesc că apariția esteticii e simultană cu epocile de mare sărăcie artistică, în care aleanul omului de gust însetat de creațiile artei se îneacă în paharul mai amar al teoriilor despre artă.

Nu știu dacă *logicastiel* de păreri se pot susține. De ce estetica să apară la popoarele lipsite de simț artistic sau în epocile pustiite de artă, ca un fel de nostalgie după creațiuni ce nu vor să apară? Nu e mai firesc să presupunem că meditația asupra artei se ivește și-și crește intensitatea în momentele și la popoarele fecunde în creațiuni, atunci când abundența obiectelor create solicită stăruitor atenția cercetării sau multipla lor Prezență se impune contemplatorilor și le formează sensibilitatea artistică? Cazul Italiei, socotit o excepție de d-l Călinescu, noi credem

„mai că e perfect normal și ca atare general. Să trecem însă la gumele de fapt. Germanii ar avea esteticieni, dar nu critici, Francezii

47

ar cunoaște situația contrarie fiindcă cei dintâi n-au simțul artistic, pe când ceilalți îl au. Cât ar putea rezista unei examinări fie chiar sumare această observație? Germanii cultivatori ai literelor dar mai ales ai muzicii - artă în care pare că simțul artistic „se exprimă mai pur” - să nu se bucure oare în același grad cu Francezii de bogata lor experiență artistică, iar cei din urmă - după cum însuși d-l Călinescu o recunoaște - nu se ridică tot mai vădit la preocupările esteticii filosofice? Susținerile pe baza argumentelor etnice sunt totdeauna anemice din pricina generalizărilor de care sufăr și a greutății verificării lor. Aceeași situație ne întâmpină și în cazul explicării apariției preocupărilor de estetică în epocile de sărăcie artistică. Și aici pare că ne aflăm în fața unei afirmații - expresie a iubirii de paradox. Căci suntem nevoiți să constatăm că între abundența creațiilor artei și meditațiile asupra artei nu există deloc un raport de contradicție, de vreme ce în epoci de eflorescență artistică precum antichitatea, Renașterea sau secolul al XVII-lea, cantitatea deosebită a creației artistice a fost paralelă cu o dezvoltare a preocupărilor teoretice asupra artei. Nu se ivesc oare în antichitate atâtea forme de gândire estetică, cum sunt platonismul rigorist, hedonismul pur, moralismul pedagogismul artistic, misticismul plotinian în sfârșit? Și nu apar ele simultan cu epoci de deosebită eflorescență artistică? Reluând formele artei antice, nu reia Renașterea și teoriile estetice de atunci, precum pedagogismul și moralismul? Oare clasicismul francez al secolului al XVI-lea și al XVII-lea n-a cunoscut, în paralel cu abundența producției artistice, prezența meditației unui Boileau, ca expresie a cartesianismului, a unui Bouhours cu iraționalismul lui estetic» a abatelui Du Bos ș.a.,?

Oadoulaprouen. ^ ;ă eseu se ocupă încă de la început studiului său cu »w' - ăc 'lăsieticii și încercarea de autonomie disciplinei.

După ce constată că acest obiect nu este fizic și psihic, că și M cadrul lumii psihice are un ioc deosebit, întrucât se referă nuu: emoțiile produse de operele genului, că acestea, fiind organizări spe ale datelor fizice, cșd: :>ă& industriei, se oprește în fața însă

gratuității ce caracterizează mai specific - după atâtea păreri esfe

_ sPre a o respinge. Utilitatea și gratuitatea - spune d-l Călinescu - t (jferența operele artei, căci multe dintre acestea au în același . funcții utile și gratuite. Emoțiile artistice stârnite de o biserică unde ele tulburate de utilitatea religioasă pentru care a fost înălțată? Și se conchide, de aceea, „de la unul (gratuit) la altul (util) trecem prin schimbarea atitudinii de valoare”. Prin aceasta, d-l Călinescu i se pare că a respins fără drept de apel caracterizarea artei prin conceptul de gratuitate. De fapt d-l Călinescu confirmă fără să-și dea seama determinarea prin gratuitate, întrucât tocmai schimbarea atitudinii de valoare e esențială pentru definirea estetică a artei, o dată ce simpla introducere a unui obiect sub baldachinul valorii estetice îi conferă acestuia rangul artistic. Biserica poate fi rând pe rând lăcaș religios sau operă de artă, după cum o gândim sub perspectivă religioasă sau estetică, fără ca cele două unghiuri de vedere să se contamineze metodologic. Iată de ce d-l Călinescu ar fi trebuit, cu întreaga estetică de astăzi, să primească criteriul diferențierii.

AnaSîrînd mai departe posibilitatea *autonomizării esteticii* autorul nostru discută teoria capodoperei ca una ce-i socotită drept obiectul specific al disciplinei. Ce este însă capodopera, se întreabă - cu drept cuvânt - d-l Călinescu spre a conchide, ca o expresie a scepticismului și relativismului său inițial, că ea „nu există obiectiv ca un lucru asupra căruia se pot emite judecăți universale, ci e o stare de spirit a unor indivizi, un sentiment particular de valoare”³. Mai departe criticii observă că nu avem „un consimțământ general” care să ne dea certitudinea că o operă este sau nu o capodoperă. De aici desigur încheierea dezolantă că, de fapt, „estetica devine o disciplină erafată care nu-și cunoaște obiectul”⁴. Să fie însă într-adevăr calificarea de capodoperă expresia unui sentiment atât de particular, caracterizarea capriciosă „jui număr restrâns de indivizi anulând orice „consimțământ general”? Vom arăta totuși că d-l Călinescu însuși nu e totdeauna e acord cu această excesivă relativizare, o dată ce scrie: „ne vom sili să ■•erminăm care este factorul constant, structural din marile poeme „rice asupra cărora există, un consimțământ estetic unanim”⁵. Împărtășim a această dia urma vedere, cu toată forma ei excesivă, care-l face pe

49

d-l Călinescu, ce se opunea unui consimțământ general cu privire la capodoperă, să vorbească acum despre unul „unanim”. Căci în mod empiric chiar, trebuie să recunoaștem că frumusețea unor anume opere biruie orice răutăcioasă opoziție și că farmecul artei, depășind adesea

prezentul și spațiul imediat, domină secolele, îngăduindu-ne să vorbim despre o „eternitate a artei”, de un consimțământ general în timp și spațiu. De altfel, de mai multe ori în cursul interesantei sale lucrări, d-l Călinescu analizează opere admise sau respinse de „consimțământul general”, ca unul ce-și propune a urma drumul experimental și real al operelor.

***La acest capitol al obiectului esteticii să remarcăm însă că autorul nostru nu e totdeauna în dezacord cu teoriile de circulație generală în estetica vremii. Cu prilejul unei fugare discuții a teoriei artei ca imitație a naturii criticul va respinge pătrunderea frumosului în natură, de unde arta și-ar propune a-l „reda” și prin urmare estetica a-l studia, luptând la rândul ei - alături de atâția alți gânditori - pentru autonomia activității artistice care inventează o „supranatură”, ba chiar o „contranatură”, expresie foarte potrivită al cărei conținut a fost mai dinainte subtil analizat de d-l Tudor Vianu.

O problemă de seamă pe care d-l Călinescu e nevoit s-o ridice privește *caracterul normativ* al esteticii, așa cum e recunoscut de foarte mulți gânditori contemporani. De data aceasta criticul nostru e din nou de altă părere situându-se în tabăra antinormativă a esteticii, printre cei care preconizează numai o estetică descriptivă și experimentală și care-și definește obiectul după analiza operelor artistice, aposteriori. Motivarea acestei atitudini e următoarea: dacă o estetică ne-ar putea confecționa și dăruia norme, oricare dintre noi ar avea posibilitatea creației, ceea ce ar fi absurd. Pe de altă parte - socotește d-l Călinescu -normele constrâng și desființează libertatea creației spontane.

Cel dintâi argument nu rezistă însă examinării pentru același motiv pentru care intelectualismul etic, de pildă, nu e cu puțință. A cunoaște normele morale nu înseamnă a avea și puțința aplicării lor, așa cum credeau socraticii. De asemeni, cunoașterea normelor esteticii nu poate duce la ideea creației artistice, care e o sinteză strict particulară, bine

50

„curnscrisă individual și pe care nu norma de caracter cu totul general poate produce. Normele sunt într-adevăr numai precepte generale, î drumări largi, condiții necesare ale creației, fără a însemna însă cauza ei eficientă, care rămâne mai departe ancorată în umbrele ecuației ersonale și subiective a creatorului. În ce privește apoi cel de-al doilea argument al d-lui Călinescu, după care normele jenează libertatea creației, să observăm că, într-adevăr, într-o oarecare măsură faptul se produce dar cu intensitate sensibil redusă, o dată ce între caracterul atât de general al normei și însușirea atât de particulară a operei rămâne destul spațiu de liberă mișcare. Subordonarea la normă sau, cu alte cuvinte, conformismul e de altfel admis și de d-l Călinescu, ce enumera printre preceptele poeziei și pe următorul: „în orice operă mare, proporția dintre conformism și noutate este în favoarea celei dintâi”⁶. Conformismul sau potrivirea cu norma e de altfel condiția înțelegerii operei, a posibilității circulației ei, o absolută noutate fiind condamnată la izolare definitivă. Norma se dovedește necesară fără să amenințe integral caracterul libertății creației, care o pune de fapt în acord cu legile ei imanente și cu mediul social prin care circulă. Să amintim și aici cu câtă înțelegere e dezvoltată această problemă în estetica d-lui T. Vianu care observă că „acceptarea conștientă a normelor eliberează pe artist punându-l în acord cu legea intimă a creației în el”, că „departe de a încovoia pe creator, norma îl descătușează întrucât îl pune de acord cu sine însuși și cu ceea ce este mai profund în intenția lui artistică”⁷.

Luând atitudine împotriva esteticii normative, pentru care metodă se va hotăra însă d-l Călinescu? După cum am mai spus-o, pentru cea descriptivă și experimentală. Criticul accentuează că nu ne va da o definiție a poeziei, ci ne va arăta cum există ea de fapt, în fenomenalitatea ei, istoric și statistic. Numai pe această cale inductivă va putea să se ridice la o înțelegere mai înaltă a poeziei. D-l Călinescu se prinde însă - în acest fel - în impasul pe care toți esteticienii experimentali și l-au creat singuri. Ca să determine sensul adânc al poeziei sau al artei, ^{ei} au făcut apel la opere artistice pe care le-au recunoscut apriori ca atare, precedând fără să-și dea seama actul experienței lor cu unul ormativ, o dată ce, cu prilejul analizei lor, s-au adresat numai unora

51

dintre opere și nu altora, selectându-le astfel dintru început după anume norme preconcepute. În fapt, d-l Călinescu și procedează în acest fel, cercetând anumite „programe” artistice, în fond tot norme ale unor curente avangardiste sau apoi opere pe care le recunoaște ca „frumoase”¹ *, crezând că extrage din ele puțința descrierii esteticului, pe când în realitate nu face decât să-și explice și să-și illustreze normele pe care le prezintă confuz. Ba chiar, părându-i-se că urmează o metodă didactică, începe prin a enunța norme și apoi a le căuta ilustrația.

În cuprinsul studiului său autorul nostru ne oferă o întreagă serie de „pseudoprecepte”, cum le numește și care nu sunt însă altceva decât norme. De pildă: „nu există poezie, acolo unde nu este nici o orgâfiizație, nici o structură”, ceea ce echivalează cu pozitivul normativ că „poezia trebuie să aibă organizație”, apoi „abuzul noțiunii de artă împiedică spontaneitatea procesului creator”, „hazardul pus fără intervenția spiritului nostru nu dă nimic”⁸ ș.a., care au caracterele normei inclusiv însușirea de a fi generale și deci de a nu impieta asupra libertății creatoare. Metoda normativă merge așadar și la d-l Călinescu mână în mână cu cea descriptivă împotriva opunerii sale teoretice, pentru că o dictează caracterul special al obiectului esteticii, care nu poate fi definit fără a fi mai întâi recunoscut și aprioric exprimat prin norme. Sunt fatalități împotriva

căroră orice protest teoretic se dovedește inutil.

Să ne oprim, în sfârșit, asupra foarte interesantei concluzii a studiului d-lui Călinescu, care cuprinde definiția poeziei, „un mod ceremonial, ineficient de a comunica iraționalul, forma goală a activității intelectuale”, având „aerul de a spune ceva” fără a o face totuși, fiind „atitudine curat formală a spunerii”⁹, încercare neizbutită de a dezvălui sensul ascuns al lumii.

Care este locul opiniei criticului nostru între părerile autorizate asupra funcției și caracterului artei? ***Cercetătorul român nu admite nici soluția lui Croce, după care arta înseamnă cunoașterea individualului, a intuiției ce se acoperă cu expresia, nici pe cea mai veche a lui Schopenhauer, prin care arta ne dă prilejul înălțării în lumea ideilor platonice, nici pe cea a lui Tilgher care încearcă sintetizarea în artă a individualului cu generalul. D-l Călinescu respinge vehement orice „con-

52

otualism” sau, mai exact, refuză conținutul artei, fie el de caracter ■ dividual, fie idee. Poezia tinde totuși „a spune ceva”, a dezvălui un mister pe care totuși nu-1 poate cuprinde, a cărui prezență farmecă și ubiugă, a cărui urmă vagă abia de-o adulmecă. Poezia e „numai o formă goală a activității intelectuale”. Ne întrebăm însă dacă așa ceva e cu puțință în realitate, în experiența poeziei, dacă nu cumva d-l Călinescu reia P^{1™} această definiție formula puristă a poeziei, pe care în alte pagini ale studiului său o combate. Poezia e totuși - observă d-sa -organul de comunicare a iraționalului, „spune ceva”, cum mai poate fi atunci „o formă goală?” în definiția pe care o dă poeziei d-l Călinescu reușește să-i exprime însă neclaritatea-i organică, agnosticismul ei profund, prelungirea ecourilor ei subtile dincolo de un conținut vag.

Ideile estetice ale d-lui Călinescu urmează însă să fie dezvoltate și **precizate. Autorul acestui comentariu ar fi mulțumit să fi contribuit, prin observațiile sale, la provocarea unei astfel de lucrări.**

Forme metafizice ale esteticii

Misticism estetic

VASILE PARVAN sau arta ca tăcere
(1882-1927)

V. Pârvan nu este - după cum se știe - autorul vreunui studiu estetic pe deplin încheiat în totalitatea și în părțile sale. Idei estetice a exprimat totuși cu diferite prilejuri în două din lucrările sale, mai cu seamă în *Idei și forme istorice* (1920) și anume în dialogul platonice *Anaxandrosși în Memoriale* (1923), în ultimul dintre ele: *LausDaedali*. Procedul expunerii lui Pârvan, așa cum este îndeobște cunoscut, nu are un caracter filosofic-raționalist, nu e cel al stilului filosofiei științifice, ca să se poată desprinde și rezuma cu ușurință desfășurarea argumentării. Ci tocmai dimpotrivă. Metoda înfățișării ideilor e răspicat literară, respirând în vocabular, în construcția frazei și în felul compoziției un vădit aer antic, care-l identifică fără îndoială cu structura mentalității și scrisului clasic ce mărturisește deodată și laolaltă pe filosof, poet și profet. Chiar problemele estetice pe care le ridică - creația și specia ei tragică în perspectivă metafizică - dezvăluie de altfel drumul gândirii lui V. Pârvan. Într-o prezentare a aspectelor principale din estetica noastră contemporană numele lui nu poate lipsi, el alăturându-se cu demnitate capitolului mistic al esteticii românești.

Problema creației alcătuiește preocuparea principală și stăruitoare a gândirii lui Pârvan. Ea apare firesc ca o necesitate, la o cotitură cosmologică și etică a filosofiei lui, care trebuie de aceea reamintită, spre a-i fixa cazul de prezentare.

Metafizica lui Pârvan se cristalizează într-un *monism energetic*, care reduce toate fenomenele lumii la unduirea nesfârșită a energiei universale. O lege unică și impunătoare domină totul: *devenirea* pe care noi o putem percepe datorită categoriei *ritmului*, un fel de echivalent -P^e Planul cunoașterii - al „spațiului” și „timpului” kantian. Ordonând Pentru spectacolul conștiinței noastre devenirea energiei, gânditorul

57

îi lasă totuși capriciul ei firesc, cu suișuri și coborâșuri neașteptate, cu o intensitate mai lentă sau mai agitată.

Care este însă poziția omului în consensul acesta labil și dinamic? Răspunsul cade umil: „O simplă expresie terestră a unor energii vibratorii universale”, o dependență absolută, o moleculă oarecare în sânul veșnicei deveniri. Consecința etică a acestei situații nu poate fi decât o totală disperare și coborâre a ființei umane. Din fericire, mai există o perspectivă care valorifică și restabilește demnitatea omului. Participând la „energia vibratorie universală” el se împărtășește și din eternitatea ei, ca și din infinitatea cosmosului spre care poate tinde pe o singură și maiestuoasă cale: *creația*. Prin ea urcă, printr-o „iluminare transcendentă”, pe scările divinității, atingând veșnicia și eliberându-se din nimicnicie. Funcția etică a creației e deci vădită. Ea se mai

împodobește însă și cu un rost cosmologic-genetic în lume. Mai înseamnă - după Pârvan - o prelungire prin om, a forțelor creatoare ale cosmosului.

Cadrul metafizic în care se înscriu ideile estetice ale gânditorului nostru este așadar de tip heraclitean, cu infuzii foarte moderne din Ostwald (energetismul), din Bergson, dar și din concepțiile scientiste iar problema creației apare ca o necesitate cosmologică și etică în cursul normal al desfășurării gândirii sale. În *Dies Violaris* va scrie odată Pârvan: „nimicnicia omenească e fără îndoială legea supremă a vieții noastre singuratice, dar în viața neamului omenesc întreg sunt și lucruri nemuritoare”¹, căci „alături de lumea creată de Dumnezeu e cea creată de om. Și în această lume putem și noi să urmărim veșnicia prin creațiile geniului nostru”. La întrebarea, însă, a modalității de a urca prin creație la eternitate, Pârvan răspunde în felul platonice cunoscut: opera se naște „din unirea sufletului imaculat de cele pământești cu ideea pură”, ea are ca „mamă - ideea”, ca „tată pe creator”. Exprimare mitologică și conținut platonice deci. Într-un pasaj din *Anaxandros* lucrul se vede și mai răspicat: „...desfacerea noastră de viața trecătoare prin entuziasmul dionisiac, mister al muzicii divine, care ne dă fericirea supremă a morții întru divinitate, înțelegerea tainei ființei și a neființei, sublimă unificare a noastră prin muzica lui Dyonisos cu Eternul”².

58

Cum vede mai departe V. Pârvan problema creației însăși, în rocesul ei interior, în afara funcțiunii pe care o **îndeplinește? Care-i** mt determinantele efective? Din lucrările de cuprins estetic citate utem reface următoarea schemă: un factor corrdiționant inconștient - aspirația - doi factori conștienți: concepția **despre lume și viață a** creatorului și poziția lui față de propriul suflet. **Citând numai pe acești** trei determinanți, Pârvan e desigur incomplet. **Estetica științifică** enumera încă și pe alții, ca de pildă invenția, execuția, **factorii sociali** etc.

Între factorii creației Pârvan dă o însemnătate **cardinală inspirației**. Ceea ce era foarte firesc pentru un mistic ca el. **O numește „marea iluminare”** sau „iluminarea transcendentă” și-i **închină de mai multe** ori rânduri aprinse de omagiu. În străfulgerarea ei se **înalță doar creatorul** spre ideile platonice și factura scrisului lui Pârvan e ea **însăși străbătută** de acest duh al inspirației. Să nu uităm de altfel că estetica psihologică socotește și ea acest factor ca pe unul important și că **strădaniile ei tind** numai a-i studia pozitivist manifestările. **Inspirația e înfățișată la Pârvan** numai în funcția ei metafizică, de revelatoare a eternității, **nu ca fenomen** psihologic.

În seria determinanților creației gânditorul **nostru nu uită să** enumere - cum spuneam - și pe cei conștienți, care se **bucură chiar de** o dezvoltare ce dezvăluie mintea echilibrată a gânditorului. *****Cel** dintâi factor citat e - pe acest plan - concepția de viață a creatorului: „Ceea ce va fi rodul graiului nostru va fi și mai mult o **manifestare a gândului** nostru despre lume și viață decât un rezultat obiectiv **al puterii noastre** de a crea”³. Se introduce deci în gândirea scriitorului ideea **că** opera de artă manifestă și ea, alături de religie, filosofie, o **atitudine față de viață**,⁰ perspectivă personală a artistului, o viziune despre **lume**. Se **reia adică**, printre altele, concepția romanticilor germani **asupra funcției artei și a** locului ei între celelalte preocupări ale spiritului cu tendința de **a le** mmănunchia pe toate într-o fascie a cunoașterii.

Cel de-al doilea factor e apoi poziția omului față de **propriul său**

suflet. Aici distinge Pârvan cele două atitudini în opoziție: **deplina uitare** - sine și cufundare în gândul obiectiv sau accentuare voită **a caracterelor**

59

personale, obținându-se astfel „tonul sublim” și „tonul meschin”. E -după cum se vede - o simplă tipologie dualistă a artei, care se reduce în fond la opoziția clasic și romantic, dar pe un fundament etic. Pârvan va insista asupra „tonului sublim”, pentru înălțimea morală și clasicitatea lui, în timp ce va avea o atitudine vădit disprețuitoare față de „tonul meschin”. Dintre categoriile estetice Pârvan se mai oprește și asupra tragicului, pentru același motiv moral și filosofic. Dialogul platonice *Anaxandros* e în întregime închinat acestei preocupări și, dincolo de valoarea lui literară, unele opinii asupra tragicului merită a fi reținute. Gânditorul analizează îndeosebi geneza istorică, filosofică și psihologică a tragicului grecesc. Mai prețioasă ne pare a fi cea din urmă: „Tragedia e pathos, întâmplare și încercare omenească, suportată cu ethos, în tărie de caracter divină. Și, de aceea, ea nu e nici senină ca mythul, nici întunecată ca viața - ci ca blânde chipuri săpate în marnică pentru amintirea la morminte a celor apuși, tragedia ne face melancolici pentru-mărețele vieți pierdute, ale luptătorilor și suferitorilor mytici, dar ne ține în plină armonie sufletul prin neasemănata frumusețe de artă, în care ea plânge ori cântă viața eroilor ei”⁴, iar altădată: „Și tragedia fu dintru început strigătul de durere al singurătății în viață ca și în moarte, a celor ce se despart de mulțime prin gândul ori jertfa lor”⁵. O însemnătate deosebită atribuie Pârvan acestei singurătăți, care va reveni adesea în scrisul lui ca un adevărat leitmotiv al disperării omului pus, într-adevăr tragic, în fața propriei lui oglinzi sufletești. Să notăm iarăși că și preocuparea de tragic nu e de fapt una pur estetică, ci ține la rândul-i de planul moral al existenței.

Asupra creației scriitorul nostru revine mai pe larg în memorialul intitulat *LausDaedali*(Tăcere),

unde se ocupă exclusiv de posibilitățile, întinderea și greutatea exprimării în artă, pentru a ajunge la un rezultat dezolant de negativ și cu scopul de a acoperi strădaniile exprimării cu blocul mut și masiv al tăcerii.

Care sunt așadar, după Pârvan, deficiențele expresiei artistice? Imposibilitatea fundamentală de a exprima gândurile noi ale creației cu sprijinul uneltelor vechi ale formelor: „îndată ce vrem să împărtășim gândul în forme, acestea ne iau în stăpânirea lor, semnele lor ni se

60

un cu viața lor de străvechi canoane moarte și gândul nou e strivit, tipare vechi, pe care doar rar de le poate el îndoi ori frânge după hipui lui de la început"⁶. Ni se înfățișează aici o critică a expresiei artistice în imposibilitatea de a cuprinde esența însăși a creației care e noutatea, conflict care pe plan etic e cel dintre forma de caracter social și gândul cu accent individual. De aceea, față de creație, „sufletul nostru se strânge amărât ca de o înșelare"⁷. Scepticismul estetic al lui Pârvan nu este însă decât în parte legitimat: dacă arsenalul de forme vechi ale artistului s-ar opune atât de categoric exprimării gândului nou, seria marilor creatori n-ar fi fost de fapt posibilă. Virtutea creatorului constă tocmai în frângerea „canoanelor morții" prin biruința îndrăzelii actului nou. Vădite unduiri bergsoniene pătrund în această critică.

Exprimarea gândului e oprită însă de caracterul general al materiei însăși. „Toată căldura noastră, toată tulburarea puternică a sufletului nostru îngheață în contactul cu materia căreia voim să-i impunem înfățișarea pasiunii noastre."⁸ Faptul e de mult cunoscut în estetică. Sărăcia expresiei față de bogăția conținutului e la rândul-i o deficiență gravă care falsifică adevărul de exprimat. „Nu sunt atâtea gesturi și atâtea măști câte gânduri și câte patimi se zbat în noi. Va trebui deci să dăm același gest și aceeași mască la mișcări și atitudini diferite ale sufletului. Și astfel noi prescurtăm, simplificăm, limpezim, compunem din nou viața, după alte legi decât cele ale mișcării ei continuu variabile."⁹ Este și aici o critică a expresiei, alcătuită în cel mai ortodox spirit bergsonian. Izvorul se dezvăluie deplin și în cele ce urmează: „numai judecata se lasă pusă în gesturi. Precum în lumea armoniilor pitagoreice sunt sunete prea înalte ori prea joase pentru auzul nostru, așa în sufletele chinuite ale oamenilor sunt dorințe și gânduri, a căror vibrație și al căror ritm nu poate fi prins de simțurile noastre greoaie. Dimpotrivă, judecata în gospodărească ei așezare a tuturor celor cunoscute sau necunoscute după o logică fină și-a făcut semne înțelese de toți a ceea ce se poate împărtăși de noi și altora"¹⁰. Pasagiul cuprinde așadar concepția programatică a limbajului și rațiunii, ca și ideea bergsoniană a «socializării adevărului". Aceasta din urmă mai ales în preocupă^{uitor}- Neputința de a transmite și altora ceea ce e strict individual

61

și ne dezvăluie în poziția noastră personală, creatoare, e constatarea cea mai gravă. Pentru a învinge această greutate Pârvan va face însă mai puțin apel la elementele sensibile ale limbajului, la Bergson, el va cere mai cu seamă concursul „stilului liric", revelator. Dar ce e comunicabil e, prin esența lui, comun, obișnuit. „Marea iluminare e necomunicabilă. Dar slabe reflexe ale ei se pot prinde în clipe binecuvântate în forme de stil liric", scrie autorul nostru. Expresia nu dă atunci la iveală ideile, ci „vorba, sunetul, linia sunt atunci ca un oracol", simboluri ce bat la poarta „sufletelor mistice ale indivizilor înrudiți". „Oracolul" nu este însă accesibil tuturor. Concluzia e totuși mai pesimistă, căci se ajunge la constatarea „adâncimii veșnicei neputințe de a spune a gesturilor trupului omenesc"¹¹ și la „fatalitatea tăcerii artei". Tăcerea devine chiar „centrul lumii", iar finalitatea vieții, „lupta pentru a cuceri tăcerea". Ceea ce nu înseamnă altceva decât o nouă condamnare a artei în însuși caracterul ei esențial, care este expresia ce nu-și poate îndeplini funcția. *Laus Daedali* devine astfel, firesc și trist, o laudă a tăcerii.

O altă preocupare estetică dovedește în sfârșit Pârvan cu prilejul tâlcului pe care înțelege să-1 dea vieții sociale actuale, întrebându-se ce anume orientare ar trebui să urmeze, cea etică sau cea estetică. Subscriind, ca totdeauna, la idealul etic al omenirii actuale, autorul nostru nu uită să-și dezvăluie înalta prețuire pentru idealul estetic: „Frumusețea deplină trupească și sufletească a individului izolat e fără îndoială o piatră fundamentală a clădirii sociale. Dar omul frumos e o operă de artă care nu se poate întruchipa decât într-un număr cu totul infim de indivizi, căci pentru viața estetică trebuie calități înăscute care în actualul stadiu de evoluție ai rasei omenesti sunt încă foarte rare."¹². Idealul contemporan e deci cel etic, cel estetic fiind pe o culme inaccesibilă prin superioritatea lui.

Ideile estetice ale lui Vasile Pârvan prezintă așadar curba următoare: purced din cadrul unei metafizici de tip heraclitean, atribuie creației artistice o funcție etică și cosmologic-genetică dar constată în cele din urmă că aceasta nu poate fi îndeplinită, din pricina deficiențelor organice ale expresiei. Gânditorul se zbate deci în contradicția dintre misiunea

62

pe care o dorește artei și imposibilitatea ei structurală de a o realiza. E nevoit, de aceea, să conceapă o artă a tăcerii, noțiune fără îndoială contradictorie. Și pe latura estetică prin urmare se manifestă același scepticism ce caracterizează îndeobște gândirea dezolantă a lui Vasile Pârvan.

NICHIFOR CRAINIC sau sensul teologic al frumosului

(1889-1972)

Cadrul general în care se înscrie concepția estetică de care vorbim e - după cum se știe - unul pur teologic. Trebuie să recunoaștem dintru început, alături de d-1 Nichifor Crainic, că pătrundem cu

dânsa într-o lume necunoscută intelectualității românești, scrisului nostru mai ales, care oglindește toate curentele gândirii universale, în afara celui religios și pe care raționalismul modern l-a negat permanent. Motivele acestei situații sunt desigur numeroase și felurite, dar ele nu aparțin numai mimetismului europeanist al cugetătorilor noștri, ci și într-o bună măsură timidității reacțiunii autohtone de până acum și în special teologiei căreia îi lipsea o metodă și un aparat de prezentare mai modern, o dată cu o informație științifică mai vastă. E meritul deosebit al noii noastre tehnologii de a fi apucat de la un timp pe acest drum pe care și gânditorii pot păși cu încredere și înțelegere. Pe această linie contribuția d-lui N. Crainic a fost de mult recunoscută și intelectualii noștri îi datoresc, așa spune, chiar inițierea într-un domeniu pe care școala superioară l-a ignorat aproape cu totul de la începutul ființării ei. Cu un teolog ca scriitorul de care vorbim, pătrunzi pe treptele științei celei mai înalte în altarul veșnicilor adevăruri religioase și îndeosebi al celor ortodoxe, convingându-te de necesitatea simbiozei credinței și conștiinței, ca fețe ale aceleiași năzuinți și strădanii omenești. Discutarea problemelor culturii din punct de vedere creștin și ortodox, iată perspectiva generală a d-lui N. Crainic în care se descifrează și zarea lui estetică.

Nostalgia paradisului desfășoară, în frazele cu poleiul aurit al stilului învolburat de entuziasmul ascensiunii mistice, trei mari probleme: raporturile dintre cultură și religie, cele dintre teologie și estetică, finalitatea culturii și artei. Toate sunt unitar și sistematic soluționate,

64

tin și „ortodox prin prisma modului *teandric*, după care actele culturii
 unt expresia unei înalte colaborări a divinității cu omul care „în tot ce
 f ce și m t o t ce creează e colaboratorul lui Dumnezeu”¹. Doctrina
 rtodoxă admite valabilitatea universală a principiului *teandric* și, ca
 atare, aplicarea lui în problemele culturii.

Dintre problemele cărții d-lui N. Crainic nu ne vom opri decât în fata celor estetice și anume a raporturilor teologiei cu estetica.

Disciplina modernă a esteticii e orientată, în general, sub semnul specializării spre un foarte riguros și exagerat autonomism. Obiectul ei în special a fost de aceea izolat și îndepărtat de celelalte domenii ale culturii și îndeosebi de religie. D-l N. Crainic înțelege dimpotrivă că o apropiere a esteticii de religie e necesară în interesul însăși al celei dintâi, fără ca prin aceasta să se impieteze asupra autonomiei disciplinei. Argumentele sunt următoarele: a) religia nu e un domeniu oarecare al culturii alături de știință și artă, ci unul de o valoare excepțională, ce tinde a îmbrățișa totalitatea câmpurilor creațiunii omenești și care poate fi foarte fecund pentru explicarea lor; b) arta ca apariție istorică este „marea fiică a religiei și mijlocitoare a cultului divin”²; c) autonomia artei nu poate fi tulburată de religie întrucât arta a servit totdeauna biserica, fără a-și trăda legile proprii; d) neputința esteticii moderne de a defini experimental și raționalist frumosul și esența artei. Considerăm întemeiate aceste argumente, cu observația că și ultimul e principial îndreptățit pentru toate domeniile culturii, o dată ce metoda cercetării pozitivistice nu poate depăși raza ei de eficacitate în câmpul fenomenelor. În schimb, se pătrunde în luarea credinței și a dogmei. Doctrina teologică e chemată să răspundă la problemele nedezlegate ale esteticii și d-l N. Crainic socotește că ea posedă suficiente elemente „pentru a Preciza liniile unui sistem”.

Metoda generală a studiilor de estetică ale d-lui Nichifor Crainic urmărește confruntarea principiilor teologice cu cele ale esteticii

^a < Jiționaliste, de care uneori se apropie cele dintâi și cu cele ale
 cu moderne, de care se separă categoric. În rezumat, estetica

^l ca și teologică a scriitorului nostru înțelege să se opună net esteticii

■ ce care, prin pozitivarea și autonomismul ei, s-a redus la „o zonă

65

; spirituală pipernicită și supusă unor răstălmăciri, de multe ori neconvenabile nici artei și nici sensului teologic”³. Îndepărtând din sfera preocupărilor problema frumosului în sine și a inspirației cu origini sacre, estetica modernă a săpat o prăpastie între teologie și artă, „a dus la o scoborâre a prestigiului ideii de frumos și de artă”⁴ - completează cu argumente de ordin etic - d-l N. Crainic opoziția sa.

Să înfățișăm acum problemele estetice, așa cum le dezleagă prin prisma teologică autorul nostru. Cea dintâi e problema „frumosului în sine”, cum spune metafizica, dând soluțiile cunoscute ale platonismului, după care frumosul e ideea eternă ce reapare în mintea omului cu prilejul contemplării lumii sensibile, amintindu-i-se originea lui divină sau aceea, apropiată, a lui Schopenhauer, după care frumosul e de asemeni ideea veșnică întrevăzută de geniu, ce ia inițiativa repetării ei în artă. Metafizica tinde deci - spune d-l Nichifor Crainic - să reducă frumusețea în sine la „un concept abstract, impersonal și vag, un extract logic și atâr”, ceea ce în fond nu corespunde tocmai intențiunii ei reale, întrucât metafizica depășește construcția logică, căutând substanța, ideea de frumos nefiind numai o sistematizare rațională, ci și una existențială. E drept însă că vagul concepției metafizice e vădit și că nu poate mulțumi pe cugetător

ancorându-l într-o etapă provizorie. Doctrina teologică va căuta deci să depășească provizoriul și să umple vagul cu un conținut mai precis: „frumusețea perfectă sau absolută e Dumnezeu însuși”⁵. El se creează așadar un fundament transcendent și i se schițează opoziția față de metafizică, ce avea o bază imanentă îndreptând pe om spre ideea de frumos, de jos în sus, din propria lui inițiativă. Așadar, „frumosul în sine, definit în mod vag de metafizică, devine pentru noi frumosul în Dumnezeu și astfel el este izvorul transcendent al tuturor frumuseților din ordinea văzută, fie frumusețile naturale, artistice, morale”⁶. Estetica teologică depășește considerabil obiectul esteticii moderne care se reduce - pentru unele păreri - la „frumosul artistic”, nu însă în sensul restrâns ce! i-i dă d-l Nichifor Crainic, ca „frumos sensibil”, întrucât și noua estetică se ocupă de frumosul ideal sau de „viziunea fanteziei creatoare”, ca etapă a creației artistice sau ca esență a analizei fenomenologice. Frumosul e deci transcendent și „cauza creatoare și

66

finală a tuturor lucrurilor”. Frumosul coboară și se dăruiește de sus în . se revelează adică. Amintim aici concepția d-lui Lucian Blaga ce vorbește de asemeni de o „revelare a misterului”, dar într-un mod ciudat. He jos în sus ca o urmare a atitudinii sale metafizice. Punctul de vedere teologic pare a fi aici mai cuprinzător întrucât, aplicând modul teandric al esenței, atât factorul divin transcendent cât și cel uman immanent se manifestă activ și sintetic, cele două direcții, de sus în jos și de jos în sus, concurând spre același punct central al operei.

Frumosul înfățișat mai sus alcătuiește ființa recreată a lui Dumnezeu, izvorul ei, generatorul frumosului din întreaga lume creată. Care este însă situația frumosului creat și, în primul rând, al celui natural în estetica teologică? Să reamintim, mai întâi, poziția esteticii tradiționale și a celei moderne față de această problemă.

Pentru estetica tradițională frumosul natural înseamnă doar o treaptă de pregătire pentru frumosul artistic, socotit ca desăvârșire a celui dintâi. Așa a gândit de pildă estetica metafizică a lui Schopenhauer. De asemeni, și pentru estetica psihologică tradițională aceeași emoție era provocată atât de frumosul natural cât și de cel artistic. Situația s-a schimbat în estetica modernă, care s-a orientat spre o separare categorică a frumosului natural de cel artistic, cu scopul de a întemeia și mai sigur autonomia esteticii. D-l Nichifor Crainic citează următoarele argumente folosite pentru diferențierea celor două categorii ale frumosului: a) frumosul artistic are legi proprii și deosebite de cel natural; b) în ordinea psihologică nu există unitate între frumosul artistic și ee! natural; c) natura nu e nici frumoasă, nici urâtă, ci anestetică, iar, dacă ni se pare uneori frumoasă, e numai fiindcă proiectăm asupra ei impresiile culese din artă; d) pentru religie natura apare frumoasă în totalitatea ei, dar aceasta e religiozitate, nu sentiment estetic. Cu excepția primului argument a cărui temeinicie o recunoaște, întrucât nu socotește că frumosul estetic are misiunea de a imita în mod inutil pe cel natural, autorul nostru respinge toate celelalte motivări ale separării celor două sferi de frumos. Fiind creație a divinității, natura nu poate fi decât Wioasă și ar fi o aberație să i se nege această proprietate chiar în **Hnele** esteticii. A se reduce apoi frumusețea naturii numai la

67

proiectarea impresiilor noastre subiective asupra ei ar însemna - spun mai departe d-l Crainic - a se mina fundamentul științific al esteticii însăși. Ar urma atunci să proiectăm impresii și asupra operelor de artă fiindcă, întocmai ca în cazul naturii, am putea trece pe lângă frumusețea lor fără a fi înrăuțiți de ea. Sau majoritatea oamenilor gustă mai degrabă arta decât natura? Nu se întâmplă oare dimpotrivă, sfera contemplatorilor artei fiind mai restrânsă decât cea a admiratorilor naturii? Dar însăși puțința unei proiectări a impresiilor artei asupra naturii nu dezvăluie de fapt asemănarea lor?

Rămân cu toate acestea argumente ale esteticii științifice necitate de d-l Crainic, care susțin mai departe eterogenitatea celor două categorii ale frumosului. Le înfățișăm și le discutăm după tratatul de estetică al d-lui Tudor Vianu, după cum urmează: a) frumosul natural e un element dat, frumosul artistic, unul creat de om; b) există un fel deosebit de evaluare a artei și a naturii, cea dintâi ducând la artist, cealaltă, nu; c) frumosul natural e infinit, cel artistic, finit, redus la un fragment sau la un colț al lumii; d) interesul deșteptat de natură are surse extraestetice: puterea de a te odihni și întări organic, liniștea pe care natura o opune zbuciumului social și civilizației, sentimentul religios pe care-l provoacă etc. Dacă privim însă aceste argumente ale esteticii științifice din punctul de vedere teologic al d-lui Nichifor Crainic, unele din ele par să cedeze. Astfel, la punctul a) se poate răspunde că, pentru teologie, natura nu e nicidecum un element dat, ci unul creat de Dumnezeu, ca și frumosul artist care e creat de om, dar cu colaborarea divinității prezente în toate actele culturii, datorită modului teandric. La punctul b) diferența dispare, deoarece și prețuirea naturii duce la un autor care e Dumnezeu. La punctul c) se poate obiecta că deosebirea cantitativă a frumosului natural de cel artistic, de la infinit la finit, nu e reală, opera de artă oglindind în chiar ființa ei redusă sclipirile infinitului divin, o dată ce modul teandric se manifestă și aici. În ce privește punctul d) să recunoaștem că el rămâne valabil pentru foarte numeroase cazuri, că interesul extraestetic pentru natură e foarte frecvent, așa cum am arătat-o și noi în *Conceptul de artă populară* (capitolul *Arta populară și valoarea*

68

tetică) și că> de foarte multe ori, cel religios le domină pe toate. Față de aceasta plasă de

argumente ce se interferează adesea, anulându-se • oc (ja) se și mențin uneori, cum se prezintă situația în cele din urmă? Concepția științifică pare să reziste și e simptomatic că un tetician ca d-1 Lucian Blaga, a cărui poziție e principial metafizică și istică, susține totuși eterogenitatea celor două planuri ale frumosului crin aceea lege a nontransponibilității, ce socotește că distanța dintre ele e cât a unei „mutații ontologice”. De altfel, să recunoaștem că d-1 Nichifor Crainic însuși se declară pentru o autonomie relativă a artei față de natura pe care nu înțelege s-o imite pur și simplu, văzând - cu drept cuvânt - inutilitatea acestei concepții. Perspectiva teologică are însă avantajul privirii de ansamblu și al realizării unității frumosului prin raportarea variantelor lui la Dumnezeu. Acolo unde știința separă și țarmurește cu grijă teologia îmbrățișează și unește dogmatic. În capitolul despre artă al cărții se vede totuși clar dorința autonomizării, „ce aduce pe lume o nouă ordine de lucruri care, prin structura lor sui-generis, nu mai au nimic de a face cu ordinea naturii”⁷.

Studiile de estetică la Nichifor Crainic nu se ocupă însă numai de problemele obiective ale frumosului și artei ci poposesc și asupra psihologiei creației, căreia i se aplică la rândul ei concepția teologică. Se ridică mai întâi problema factorului creator de artă, a geniului, respingându-se dintru început explicarea lui patologică și universalitatea lui, așa cum o vede estetica științifică ce și-a dat toate silințele să sfărâme caracterul lui excepțional. Democratizarea geniului, adică prezența lui obștească, s-a fundamentat pe identitatea dintre contemplator și creator, întrucât toți oamenii pot gusta arta, ei o pot și crea. Neprimind această teză. d-1 Crainic o combate printr-o analiză a procesului de creație, care arată că, în timp ce artistul pleacă de la intuiția sau viziunea ideală a operei și apoi trece la realizarea și intuiția ei sensibilă, contemplatorul rămâne numai la cea din urmă. Intuiția sensibilă e comună tuturor muritorilor, cea ideală aparține numai artiștilor. De aici, universalitatea contemplației și excepționalitatea geniilor. Să observăm însă că analiza Procesului creației, în comparație cu cel al contemplației, a dus de fapt

69

la alte rezultate. între artist și contemplator diferența pentru estetica științifică a părut a fi doar direcția inversă drumului străbătut. Pe când artistul trece de la intuiția ideală a operei lui la cea sensibilă contemplatorul porcede de la cea din urmă la cea dintâi. în nici un caz însă nu-i lipsește intuiția ideală, care alcătuiește doar țelul final al contemplației, intuiția sensibilă mărginindu-se doar la învelișul exterior al operei. Având deci puțința atingerii stadiului ideal, diferența dintre contemplator și artist ar dispărea de fapt. O deosebire trebuie să existe totuși, pentru simplul motiv că altfel geniul ar trebui să fie universal. Ea constă - socotim - în faptul că intuiția ideală de la care pleacă artistul nu se poate acoperi niciodată cu cea la care ajunge contemplatorul, într-adevăr, opera ca existență realizată sensibil nu reproduce decât în parte viziunea ideală de cer ce a străfulgerat în intuiția ideală inițială a artistului. Plecând de la operă, contemplatorul nu va putea ajunge, în mod fatal, decât la o viziune parțială a lumii originare, întrevăzută de creator. Pe această bază, o diferențiere a artistului de contemplator e cu puțință, adăugându-se firește și posibilitatea realizării în forme sensibile a intuiției ideale, pe care n-o posedă contemplatorul.

De psihologia creației artistice se ocupă mai departe d-1 Crainic atunci când înfățișează și insistă asupra problemei inspirației. Pe baza unor multiple mărturii, dintre care nu lipsesc și cele ale unor pozitiviști, se accentuează însemnătatea elementului transcendent în procesul inspirației. înrudirile dintre mistică și artă sunt recunoscute de altfel în acest domeniu, chiar de unii cercetători psihologi. Acolo însă unde discuția între concepția teologică și cea a esteticii moderne se aprinde privește „locul” inspirației. Cercetările științifice de psihologie a creației așază într-adevăr locul inspirației în inconștient sau subconștient, în timp ce teologia ortodoxă susține cu d-1 Nichifor Crainic „spiritul” ca sediu al ei, deci plina și puternica lumină a conștiinței. Izbucnind din subteranul infernal al inconștientului, geniul devine astfel iresponsabil. De altă parte, este cu puțință ca tocmai în inconștient să ia naștere cel mai înalt act al culturii? După cum se vede, argumentele de față au o puternică tinctură etică, ce depășește planul pur explicativ al problemei-

70

fie se leagă de modul teandric sub care se privesc toate problemele ființurii, omul fiind în opera de artă colaboratorul lucid, conștient al lui Dumnezeu. Ocupându-se apoi de izvoarele inspirației d-1 N. Crainic subliniază îndeosebi faptul că cea mai de seamă fântână a operei de artă - *Biblia* - a fost foarte mult ignorată la noi și că prin aceasta s-au pus sensibile piedici universalității artei noastre. Cu prilejul ridicării problemei stilului d-1 Nichifor Crainic reia problema rolului inconștientului ca factor generator de cultură și artă, discutând chestiunea în opoziție cu d-1 Lucian Blaga, ale cărui teorii le prețuiește de altfel.

Să fie stilul expresia inconștientului și a categoriilor abisale? Scriitorul nostru analizează pe rând stilul *personal* artiștilor și pe cel *instrumental* și găsește, dimpotrivă, că încordarea cea mai conștientă stă la baia lor. Stilul lui Eminescu sau Flaubert nu oglindește oare prin atâtea transcrieri și cercetări un calcul artistic evident? Un stil instituțional, ca acela bizantin, nu e format

din atâtea elemente disparate, pe care numai un act de mare luciditate le-a putut selecționa și doza magistral? După felul acestor argumente se vede însă îndată că ceea ce înțelege d-l Nichifor Crainic prin stil e doar expresia de manifestare. Prin stil și problema lui d-l Blaga și ceilalți cercetători pătrund însă și în fondul culturii, în substratu' intim, în sensul în care se și vorbește de un „stil interior”. Conștiința sau calculul artistic intervin numai în faza ultimă a creației, mai mult ca un act de perfectare a ceea ce nu s-a putut dintru început realiza pe deplin. Stilul lui Eminescu sau stilul bizantin n-au fost exclusiv opera unui calcul, ci și a unor determinanți îndepărtați și necunoscuți, pe care analiza nu-i va lămurii nicicând. E straniu să constatăm aici că tocmai o concepție **teologică** ține să îndepărteze vâlul mistic de pe suprafața creației artistice, **pe** care nici știința n-o poate lămurii definitiv. Dar prin inconștient teologic „u înțelege oare d-l N. Crainic tainele de nedezlegat ale divinității, ^e generează într-un fel nepriceput de biata minte omenească operele „»turii și artei? Coborând cu Dumnezeu în creația artistică, **omul nu e** dominat și călăuzit de duhul Lui atotputernic, fără a-L pricepe? **Fără**

71

îndoială, problema factorului inconștient sau conștient în creație, în lumina teologiei ortodoxe, trebuie reluată și discutată din nou.

Încercarea de a roti o privire de ansamblu asupra esteticii din punct de vedere **teologic** și **ortodox** - așa cum a întreprins-o d-l Nichifor Crainic - reprezintă o **noutate din cele mai evidente. Pentru** estetica românească, **orientată aproape numai metafizic sau științific, contribuția d-lui Nichifor Crainic ilustrează o poziție care-și are interesul ei propriu.**

72

LUCIAN BLAGA

sau arta ca revelare a misterului (1895-1961)

Dacă opiniile estetice ale multor gânditori români se adună - în mod firesc - sub semnul „ideilor estetice”, al concepțiilor sau principiilor de estetică, deoarece strădaniile lor se caracterizează prin fragmentar, accidental și disparat, vederile d-lui L. Blaga sunt circumscrise vădit în curba unui sistem de o organicitate evidentă în părțile și în totalitatea sa. Unele dintre ideile lucrării sale sintetice *Artă și valoare* au apărut mai demult în cursul unei opere teoretice sau artistice ce, prin stăruința ei, dovedea o aplicată vocație dar numai meteoric, accidental. Orânduirea lor pe câteva axe răspicat determinate, gruparea lor logică și ierarhică s-a săvârșit în structură de „sistem” abia prin această din urmă lucrare. Un caracter de un geometrism limpede, demonstrațiuni într-adevăr *moregeometrico*, silogisme corect desfășurate impun și, să adăugăm, surprind pe spectatorul de ansamblu al viziunii d-lui Lucian Blaga, obișnuit cu impreciziunile mistice ale poetului și cu imagismul, în mod necesar vag, al filosofului. Operă a unui neașteptat *asprit de geometrie* atât de evident, încât multe din ideile sale ghemuite latent în premise sintetice pot fi ușor explicate înainte chiar de a fi desfășurate de scriitor, sistemul estetic al d-lui Blaga nu e mai puțin și expresia acelui *esprit de finesse*. Pe care în sectoarele întregului îl vedește cu atâta simț al nuanței. Este de altfel axiomatic faptul că, și în acest domeniu, filosoful și poetul realizează o operă care se bucură sau suferă de calitățile și defectele acestei metode simbiotice.

Cu o armătură exterioară raționalistă, d-l L. Blaga rămâne totuși _ Prezentant al misticismului modern, dezvăluind, și în liniile mari

Ptuni sale ideologice, un nucleu sintetic închegat dintr-o nebuloasă adicții ce se străvăd încă prin cenușiul ei originar. De aici,

73

impresia unei experiențe intelectuale trăite cu elan liric, de ' sentimentul autenticității și al ideii vii, generatoare.

Nu se poate aduce, de aceea, sistemului d-lui Blaga învinuirea s-ar desfășura pe un plan pur speculativ, că este o creație abstractă abilă de idei ce se înșiruie numai cu farmec amăgitor, cum ar părea într-adevăr la prima vedere. Căci dacă sistemul nu-și extrage vitalitate din întreg domeniul variat al experienței artistice, el crește totuși din rădăcina unei experiențe și aceasta este cea a poetului Blaga însuși. De aici se înfruptă cu aviditate speculația filosofului colorându-i gândirea ce ar fi fost altfel anemiata, dar tot de aici se iscă și zvonul dificultăților teoretice: câmpul fatal restrâns al unei singure experiențe artistice profund subiective ce se încadrează în tipul dominant simbolist al artei

Concepția estetică a d-lui Lucian Blaga se construiește pe cale pur deductivă de „sus în jos”, din anumite premise care o generează cu strictețe. Prin spiritul ce o pătrunde ea reface atmosfera vechilor sisteme ale esteticii de tip metafizic, ca de pildă cele ale idealismului postkantian. Filosoful mi ignoră dificultățile care merg până la caducitate, ale metodei. O estetică bogată de o anume viziune metafizică își hrănește substanța din aceasta dar se menține și pierde prin ea. Pe deplin lămurit asupra situației, d-l Blaga va scrie: „Hrănim de mult timp credința secretă că teoriile estetice nu sunt niciodată mai fertile, că tocmai în epocile când ele se rostesc în numele unei metafizici oarecare și sub amenințarea unei obștești osânde. Caducitatea teoriilor metafizice se constată desigur, fără apel, cu istoria la îndemână. Dar aceasta nici nu se sperie, nici nu ne poate fi leac sau învățătură. Dimpotrivă, împrejurarea e de natură a ne da curajul să ne depănăm firul, după cum ne e placul.”¹.

Estetica de față poate fi prin urmare discutată, apreciată sau condamnată în lumina sistemului

metafizic care o generează. Ea mai poate fi însă privită și din punctul de vedere immanent, din zarea propriei viziuni, urmărindu-i-se consecvența în desfășurare.

Primul drum ni se pare mai ușor accesibil și mai puțin recomandabil. Premisele metafizice ale unui sistem de structură oarecum subiectivă, ca acestea, nu sunt greu de răsturnat și, o dată cu ele, piere de la ssfl^e și horbota teoriilor estetice.

74

„ de-a doua cale ni se pare însă mai corectă, pentru că pe firul
". ceput gîjja presimțit, putem pătrunde în atât de controversata

⁶ hi matică a esteticii și verifica, la fața locului, rodnicia viziunii
metafizice-

Sistemul estetic al d-lui L. Blaga va fi așadar prețuit din perspectiva

' roorie și soluțiile lui, alăturate la cele ale esteticii contemporane, re a le cunoaște noutatea în cadrul general al disciplinei. În acest fel, m ilustra indirect valabilitatea premiselor metafizice ale sistemului. Cadrul teoretic în care se înscrie estetica d-lui Blaga e fixat cu orecizie chiar de autor. Primele lui linii înseamnă, mai întâi, o depășire a punctului de plecare cartezian, dincolo de eul cugetător și de lumina limpede a conștiinței. Din hrubele confuze ale inconștientului se ivește glasul omului contemporan, care nu mai are siguranța și tăria veacului al XVII-lea. El exprimă zvonurile noului orizont al misterului, omul devenind „o existență care-și e sieși mister și ia act de un orizont saturat de mistere”². E aici un agnosticism care, alături de unele antecedente filosofice cunoscute, nu purcede mai puțin din sfera romantismului și a simbolismului poetic. Semnificativ apare faptul că fiorul tainei a tremurat încă din primele versuri ale poetului, în 1919, unde trebuie căutate și zorile nelămurite ale gândirii sale. În *Poemele luminii* - explozivă și dionisiacă înșiruire de poeme de un erotism păgân, în care lumina e doar lunară - întâlnim astfel embrionara intuiție a misterului în versuri ca:

Și nu ucid/Cu mintea tainele ce le-ntâlnesc sau chiar paradoxal:

Eu cu lumina mea sporesc a lumii taină și:

Așa îmbogățesc și eu întunecata zare

Cu largi fiori de sfânt mister

sau anticipând cu aproape două decenii acel *ignorabimus* al metafizicii ^{5a}le: „un val de nepătruns ascunde Vecinicul în beznă”. (*Vecinicul din Poemele luminii*).

75

Situarea omului în orizontul misterului depășește printr-un salt fericit calificat „mutație” - cum mai observam - poziția carteziană. Dacă identificarea celei din urmă cu modul existențial animalic e foarte discutabilă - recunoașterea ideilor clare și distincte nu corespunde numai orientării biologice a omului, ci a făcut cu puțință dezvoltarea culturii moderne raționaliste însăși, ca o categorie specific umană - noul mod ontologic, provocând prezența misterului, complică într-un fel tot mai omenesc problematica lumii. Din relațiile omului cu noul orizont al misterului pe care tinde să-l reveleze, filosoful nostru ajunge la definirea actului cultural și apoi la analiza lui structurală, socotindu-l „metaforic” și produs al „categoriilor abisale”, create ca un spor de tipare ale inconștientului, prin analogie cu categoriile kantiene ale conștiinței, o metafizică și o teorie a cunoașterii care, cu veche armătură kantiană, caută să organizeze domeniul vag al inconștientului, descoperirea cea mai prețioasă a psihologiei moderne.

Pentru lămurirea premiselor estetice ale gândirii d-lui L. Blaga să subliniem și noi însemnatul rol pe care-l joacă acele „categorii abisale”, cu îndoita și ingenioasa funcție de a menține efervescența creatoare a omului, dar și de a înfrâna transcendent posibilitatea revelării complete a misterului.

În acest cadru metafizic, despre a cărui valabilitate nu avem să ne ocupăm aici, se înscrie sistemul estetic al d-lui Blaga.

Să urmărim însă acum soluțiile pe care d-l L. Blaga, în lumina premiselor metafizice de mai sus, încearcă să ie dea problemelor estetice. Se ivește mai întâi nevoia definirii artei ca treaptă primară a sistemului, în calitatea ei de plăsmuire culturală, alături de religie, știință, metafizică, arta își propune și ea - socotește d-i Blaga - a revela misterul pe cale metaforică și în tiparele categoriilor abisale. E în aceste elemente primul termen al definiției și anume genul proxim.

Cel de-al doilea termen al definiției d-lui L. Blaga, cuprinzând diferența specifică, readuce în discuție o idee uzuală și anume: revelarea misterului se face pe planul sensibilității sau al concretului intuitiv. Cu aceasta vedere ne-am situat iarăși în albia acelui curent al esteticii, care socotește arta drept o cunoaștere a individualului, o intuiție a însușirii

76

■ culaire, cum o vede de pildă Croce: o cunoaștere intuitivă în opoziție

a conceptuală a științei. Părăsind însă planul conștiinței și

fundându-se în hrubele inconștientului, intuiția d-lui Blaga dobândește

nou aspect: ea slujește „categoriile” abisalului, iar sensibilitatea se

iscă în sfera artei pe un alt plan decât cel practic obișnuit, anume pe

el pe care se revelează mistere. În cadrul perspectivei cu îndoit orizont

d-lui Blaga, în care funcțiile sufletești au manifestări bivalente, noua

orientare a sensibilității poate fi înțeleasă. Cum ne-am propus să ne

mișcăm în cercul limitat al punctului de vedere imanent, ne mărginim la această acceptare.

O a doua problemă pe care o ridică de îndată d-l L. Blaga privește *originea și funcțiunea artei*. Se refuză cu hotărâre explicația artei prin condițiile ei inferioare și extrinseci, teoria artei ca joc, vitalismul estetic etc. și se accentuează, în buna tovărășie a fenomenologiei, lămurirea ei imanentă. Apariția artei poate fi înțeleasă ca o manifestare a unui „mod ontologic” nou care este cel uman, o justificare de natură esențială căreia trebuie să-i recunoaștem adâncimea și demnitatea. E o depășire a planului explicativ psihologic și biologic în orizont metafizic.

Suntem îndemnați acum să vâslim în comentariile noastre spre apele autonomiei artei, al cărei accent specific a și fost atins mai sus. Ajungem astfel la problema centrală a esteticii, a cărei autonomie ca știință pe baza autonomiei artei a solicitat atâtea strădanii de la Baumgarten (1750) și până la fenomenologii contemporani. Problema cea mai dificilă ce se ridică aici e cea a *esteticii naturale* și al celui *artistic*, prin care se poate proclama autonomia artei.

Într-o discuție sumară dar pătrunzătoare d-l L. Blaga va combate ideea diferențierii graduale, prin intensitate și complexitate, a *frumosului natural* și a celui *artistic* și va dobândi o nouă poziție prin aplicarea dualismului sau metafizic după care, între cele două orizonturi, se cascadează o prăpastie de netrecut, esteticul natural constituindu-se în planul obișnuit al conștiinței, pe când cel artistic, în noul orizont al misterului.

oducându-se aici ° *mutație ontologică*, autonomia artei crește din adăcini de unde nu mai poate fi smulsă. Spre a sublinia limpede această

77

poziție d-l Blaga va născoci *legea nontransponibilității*, cu tendința de a hotărâni definitiv autonomia artei.

O consecință imediată a *legii nontransponibilității* o constituie respingerea frontală a teoriei artei ca imitație a naturii care, de la Platon și până astăzi, stăruie în estetică. Într-adevăr, situând arta pe planul distinct al revelației, atribuindu-i o funcție ce depășește integral planul natural, între cele două orizonturi căscându-se o prăpastie, teoria imitației nu se mai poate susține. Cu același argument se condamnă principial și metoda experimentală a esteticii care, prin discuția lui Fechner, voia să constituie frumosul pe calea costisitoare a experiențelor ce porneau de la formele cele mai simple. Ridicată pe un plan deosebit, arta nu poate fi înțeleasă prin subsumare la fenomenele naturale subordonate, cum sunt formele simple. În fond, argumentul crea într-o altă structură obiecțiunea fundamentală ce s-a ridicat mai demult în fața experimentului estetic și anume caracterul anterior al normei estetice ce se manifestă fără voie cu prilejul experienței.

Din definiția artei ca revelare metaforică și în tiparele abisale ale misterului se deduce și caracterizarea geniului ca agent creator al artei. Respingând și de data aceasta teoriile psihologice și patologice despre geniu care apar ca explicații insuficiente, acesta devine darul de a transpune pe **alt** plan ontologic misterele revelate. E o soluție care, în cadrul metafizic amintit, dă geniului - să recunoaștem - un prestigiu crescut.

Printre problemele generale ale esteticii pe care sistemul **d-lui L. Blaga** le ridică este și cea a locului artei între celelalte ramuri ale culturii din punctul de vedere al **posibilității** apropierii de Absolut. Se cunosc dezbaterile idealismului romantic german, de pildă, cu privire la această problemă. Neidentificându-se cu ideea, ci cu misterul, Absolutul d-lui Blaga îl determină să conchidă că o ierarhizare a plăsmuirilor culturii e oarecum fără sens. Toate creațiile culturale fiind revelări de mistere, transcendental înfrânate deopotrivă, arta, știința, religia se situează **la** egală distanță de mister.

Problema **ierarhizării** artei față de revelația misterului este ea într-adevăr un non-sens? Nu sunt cu puțință apropieri pe o scară de

78

intensitate variabilă a misterului? Nu ne trădează intuiția noastră, momentul și categoria cunoașterii - artă, știință, religie, metafizică - prin care pășim mai aproape sau mai departe de mister?

Ca o consecință a aceleiași definiții a artei d-l Blaga respinge, la fel, orice ierarhizare a artelor între ele și a genurilor, egal de depărtate -după el - de mister.

Ni se pare că nici această încheiere nu se poate justifica din punctul de vedere chiar al d-lui Blaga. Căci, într-adevăr, dacă socotești că funcția cardinală a artei e revelarea misterului, nu ești îndemnat să crezi că o intensitate deosebită folosește muzica față de sculptură sau arhitectură, genul liric față de cel epic, didactic etc? Ba diferitele opere individuale ale fiecărui gen nu te înfioară în mod deosebit în fața misterului?

Problema contemplației, a „satisfacției sau emoției estetice”, se pune și pentru d-l L. Blaga, de asemeni în cadrul metafizicii sale. În afara analizei psihologice ce se face îndeobște stării receptive a artei, pe urma puteniicului impuls al simpatetismului estetic german, pe d-sa îl interesează numai funcția ei metafizică. Prin satisfacția estetică omul se transpune în orizontul misterului, ba săvârșește chiar un act de mutație ontologică în planul uman propriu-zis sau „dezlănțuie într-un fel în sine geneza omului”. Se depășesc așadar apele psihologiei, care au adâncit în atâtea direcții fenomenul contemplației pe un plan pozitivist și se produce de fapt o

reîntoarcere la străvechiul misticism estetic sau chiar la metodele romantismului idealist. Consecvent cu aceasta, împotriva rezultatelor cercetării psihologice, „satisfacția estetică” e tăiată de orice legături cu impresiile comune ale vieții și promovată pe plan exclusiv metafizic.

Analiza structurală a valorilor ce constituie arta - valori polare, terțiare, flotante, accesorii - având un caracter exclusiv constructiv, nu ne vor reține în mod deosebit. Va trebui să poposim însă puțin în fața teoriei d-lui Blaga despre arta socotită ca un „cosmoid”, iar nu ca un cristal sau un organism. Direcțiunea organicistică germană, îndeosebi, e Combătută cu hotărâre. Firește, din punctul de vedere al metafizicii autorului arta nu poate fi un organism sau un microcosm, o dată ce nu „oglindește” substanțial și în mic structura naturii, ci un „cosmoid”,

79

adică o făptură proprie regizată de legi specifice. Este aceeași preocupare de autonomizare a artei ce se obține și cu mijloacele proprii ale metafizicii d-lui Blaga.

Dacă am fi solicitați, în sfârșit, să judecăm global valoarea esteticii d-lui Blaga, ar trebui să accentuăm încă o dată că faptul nu e posibil - din punct de vedere immanent - decât în funcție de metafizica sa. O apreciere în lumina dezvoltării generale a disciplinei duce însă la încheierea că prin sistemul d-sale estetic s-au reliefat cu noi lumini tulburătoare unele poziții nelămurite sau mai dinainte câștigate ale esteticii.

O formă metafizică generală

LIVIURUSU sau arta ca revelare a sensului existenței

(1901-1985)

Studiul estetic principal al d-lui Liviu Rusu este - după cum se știe - *Essai sur la ciation artistique* apărut la Felix Alean în 1935, dar al cărui titlu propriu și adevărat ar fi trebuit să fie după însăși dorința autorului prelungit astfel: *Essai sur la cnsation artistique comme revelation du sens de l'existence. Contribution d une esthetique dynamique*. Reproducem această întreagă formulare pentru că descoperă dintru început direcțiunea strădaniilor d-lui Rusu, ca și izvoarele ei generale. Ne aflăm desigur în fața unei estetici al cărei accent cade pe conținutul operei de artă apropiind-o de filosofie, iar metoda și viziunea ei de ansamblu va fi una neliniștită, mobilă, opusă cu totul perspectivei contemplative a esteticii fenomenologice. Dacă, însușindu-ne vederile autorului, am voi să pătrundem în procesul creator al esteticii sale până la faza ei inspiratorie, care e totdeauna agitată, frământată ca o lume abia ieșită din haos și încă neîntrupată în formă, dinamismul ei ne apare vădit, zbuciumul, neîntrerupt și prelungit până la etapele finale ale lucrării. Dar acest necurmat neastâmpăr este el însuși expresia aceluia conflict interior care-l tulbură ca pe orice creator și pe d-l L. Rusu. De aici, agitația fără oprire a stilului său, de aici forma interogativă atât de frecventă a unei gândiri care se zbate cu tot dinadinsul să surprindă problemele și soluțiile lor, întrebând mereu cu o neînduplecată stăruință, voind negreșit să convingă, dar lăsând totuși prin însuși sensul interogației să cadă și umbra îndoielilor. E în lucrarea d-lui Liviu Rusu o încordare științifică dintre cele mai vii și o curajoasă năzuință spre noutate, trăsături care se impun cu claritate cititorului. Să adăugăm, în sfârșit, o erudiție respectabilă care-i furnizează autorului argumente și

81

citade neobosite, în număr considerabil, dând studiului său un tipic aspect academic.

Să desfășurăm acum vederile estetice ale d-lui L. Rusu, așa cum le înfățișează și le construiește în cartea sus citată.

Problema fundamentală a esteticii e - după d-sa - problema creației artistice și nu cea a contemplației sau a structurii operei de artă. Cele trei probleme estetice nu coexistă ca trei continente diverse pe același plan, cu legitimare proprie metodologică, ci se ierarhizează după gradul însemnătății lor în mod descendent, începând cu creația artistică. Studiind-o, d-l Rusu socotește că a pătruns în miezul esteticii însăși, celelalte probleme fiind de interes secundar, iar soluțiile lor derivând logic din rezultatele ce rctării creației artistice. Autorul va aplica acestei probleme centrale metodele obișnuite ale psihologiei, dar numai temporar și în vederea perspectivei estetice către care tinde. Ne aflăm așadar în fața unei estetici genetice și dinamice.

Cre, aa artistică, devenind astfel obiectul principal al esteticii, utudiul e? 'a urmări în prima parte „datele originare ale creației artistice”, în a doua, „datele inconștiente sau potențiale”, în a treia, „datele conștiente” în a patra, „datele transsubiective”. După cum se vede, o construcție etajată cu tendințe progresive, înălțându-se de 3a nivelul biologic la cel social. Treptele cercetării nu exprimă însă necesități ale obiectului, ci numai disocieri metodice necesare pentru urmărirea expunerii.

În cel dintâi compartiment al studiului său d-l L. Rusu ridică problema originii artei, folosindu-se de cercetările biologiei, de cele privitoare la arta primitivilor și de cele relative la joc, menite să arunce lumini asupra începuturilor manifestării artistice în seria filogenetică sau în cadrul uman, social și psihic. Punctul de plecare îl constituie problema expresiei vieții sufletești. Cum se exprimă aceasta la ființele inferioare? Se răspunde: prin mișcări care au *sens*, întrucât dezvăluie un dezechilibru intern al animalului și un *scop*, pentru că tind să restabilească echilibrul pierdut și să înlăture suferința pricinuită de lipsa lui. Atât *sensul* cât și *sco/w*/mișcării sunt expresii ale instinctelor de conservare și au o direcție practică dinlăuntru în afară. După această

82

descriere a expresiunii pe treptele animale inferioare autorul va trece la om și-și va pune în mod firesc întrebări privind primele creații artistice și anume cele primitive, cercetând dacă nu exprimă și ele tot sensuri și intenții practice. Însemnând prin urmare o simplă continuare a mișcărilor biologice instinctive mai sus pomenite. Se resping cu hotărâre teoriile privind scopul practic sau originea sexuală a artei primitive, constatându-se că se exprimă aici acea mentalitate și metodă evoluționistă și utilitaristă, care tinde totdeauna să explice superiorul prin inferior și să generalizeze funcția folositoare a obiectelor. Datele etnologiei ne dezvăluie, într-adevăr, un raport strâns între artă și nevoile practice, dar aceasta nu înseamnă decât că cele două preocupări merg paralel, că arta primitivă e asociată cu practicul, apare cu *ocazialm*, dar nu e în nici un caz condiționată de el. Ba chiar pare uneori că se manifestă împotriva utilului, a cărui aplicare o îngreunează. Decorarea instrumentelor primitive nu micșorează chiar utilitatea lor, un pumnal sculptat în chipul vreunui animal făcând mai dificilă folosirea lui ca unul simplu?; de aici desprinde d-1 L. Rusu „intenția de a se ridica deasupra scopului practic”¹. Originea impulsiei către creația artistică nu trebuie deci căutată în domenii eterogene față de ea, ci într-o sursă proprie și specifică. Biologia ne sugerează drumul și ne îndeamnă să pornim tot de la dezechilibrul intern al ființelor inferioare, dar să observăm că pe plan uman ne aflăm în fața unui dezechilibru psihic. Nu e activitatea creatoare artistică tocmai leacul acestui conflict sufleteș? Nu restabilește ea echilibrul rupt? Neliniștea interioară nu are însă de data aceasta mobile instinctive, ci yur spirituale, iar creația împotriva-i nu ia calea exterioară a mișcării, ca la animale, ci pe cea lăuntrică, a faptei spirituale create. Se conchide: „Creația artistică este o atitudine generală a sufletului față de un dezechilibru, care nu poate fi rezolvat decât printr-un efort creator.”². Creația are așadar un caracter necesar, dar nu de natură instinctivă, ci spirituală. Ea nu este „o prelungire a anumitor tendințe instinctive, ci o reacție în contra acestora”³. Cea dintâi parte a cercetării d-lui L. Rusu are o îndoită misiune: să combată originea eterogenă a artei și să definească mai mult decât să dovedească autonomia ei spirituală.

83

O dată specificată, sursa proprie a creației artistice începe a fi studiată psihologic în celelalte trei părți ale lucrării. Se analizează mai întâi „faza preparatorie”, care cuprinde datele inconștiente sau potențiale ale creației artistice, în care putem distinge pe cele ale inconștientului înnăscut și pe cele ale celui câștigat prin experiența proprie. E planul pe care se desfășoară în adâncime conflictul ce stă la baza operei și care tinde să se ridice spre conștient, unde găsește posibilitatea unei ordini și a unui echilibru creator. Ajungem astfel la „datele conștiente” ale creației artistice, în care se înfățișează noi faze și anume: inspirația, elaborarea, execuția, concepute toate nu ca etape perfect distincte, ci ca abstracțiuni științifice, de necesitate metodologică.

Inspirația alcătuiește faza în care conflictul interior al inconștientului răsună în conștiință, unde se pregătește reacțiunea împotriva-i. „O dispoziție creatoare” agitată, urmată de un „moment central”, în care ideea se precizează - iată descrierea psihologică a inspirației. Expresia în care se întrupează ea îi pare autorului indiferentă, căci „esențialii în problema inspirației nu este mijlocul în care va fi exprimat conținutul creator, ci faptul că neliniștea profundă a sufletului găsește aici un echilibru superior”⁴. Urmează faza elaborării, în care artistul ia o „atitudine critică” și procedează la realizarea operei într-un tot clar și unitar, printr-un act de voință cu ajutorul imaginației. *Execuția* e în sfârșit ultima fază a creației și ea se *caracterizează* prin faptul că artistul depășește cadrul insuficient al eului său și vrea să se comunice lumii exterioare care „nu este însă un scop pentru eu, ci un mijloc, un pivot al creației”⁵. Pătrunderea prin materie și formă în lumea exterioară e necesară pentru artist, care numai astfel se poate stăpâni pe sine și poate birui conflictul interior, printr-un sprijin din afară. Problema formei se pune pentru autorul nostru sub aspectul unității ei organice cu ideea: „forma materială a ideii artistice se naște în ideea însăși”⁶, în adâncimile sufletului „materia și forma nu sunt probleme independente de agitația spirituală a artistului”⁷. „Se produce o fuziune perfectă cu materia, identificarea absolută a autorului cu opera sa”⁸.

84

După analiza fazelor psihologice ale creației e firesc ca d-1 L. Rusu să-și reamintească scopul cercetării sale: lămurirea operei de artă din laboratorul ei dinamic, interior, rezultatul sondajului în adâncimile sufletului. Ajungem astfel la „datele transsubiective” ale creației artistice, cea de-a patra parte a lucrării. Creația se îndreaptă deci tot mai profund în lumea interioară, acolo unde individualitatea artistului se unește cu celelalte individualități, în colectivitate. Punctul final al creației este „esența primordială a existenței umane”⁹, ba chiar „fondul originar al speței”¹⁰. Se dezvoltă aici concepția metafizică pe care și-o însușește autorul nostru și care este una de tip heraclitean, sensul ultim al existenței umane fiind „devenirea, viața este un vârtej care, prin însăși esența sa nu cunoaște stabilitate”¹¹ etc. Față de această realitate, artistul e cuprins de „elanul său creator”¹², trebuie „să-și creeze o viziune, acesta e destinul lui”¹³. „Construindu-și opera, artistul construiește lumea sa, adevărul său: el exprimă rațiunea sa de a fi”¹⁴. „Elaborându-și prin opera sa o viziune a lumii, el stabilește o filosofie, o **filosofie** proprie fără îndoială”, dar mai exact e vorba aici de „un spirit filosofic de care e impregnată orice atitudine determinată de sursele cele mai adânci ale existenței”¹⁵.

D-1 Rusu determină în sfârșit tipurile artiștilor după categoriile viziunilor asupra lumii. Distingem

astfel un *tip simpatetic* în care conflictul de la baza creației poate fi ușor stăpânit de artist, un *tip demoniac echilibrat*, în care o neliniște mai adâncă e în cele din urmă dominată, și un *tip dinamic anarhic*, unde biruința prin operă a conflictului interior nu izbutește, artistul fiind în continuă fluctuație.

Concluziile cercetării d-lui L. Rusu aruncă apoi o privire asupra problemelor estetice din punctul său de vedere. Vechea problemă a *frumosuluha* sub noua perspectivă o altă înfățișare. Opera de artă nu ne place fiindcă exprimă *frumosul in sine*, ci pentru că interpretează „o viziune asupra lumii, un conținut spiritual”¹⁶, plăcerea estetică deci nu rezultă din calități formale, ci din „rezonanța pe care poate s-o aibă în noi conținutul spiritual exprimat”¹⁷.

85

Am ținut să prezentăm pe larg și cu citate cât mai dese concepția estetică a d-lui Liviu Rusu, spre a-i putea determina conținutul, caracteristicile, izvoarele și a lua apoi o atitudine critică.

Privind-o în ansamblul ei și reținându-i intenția principală pe care o dezvăluie prin subtilul citat al creației ca „revelație a sensului experienței”, lucrarea de față se încadrează curentului conținutist^A al esteticii, reprezentat în mai multe momente ale istoriei disciplinei, dar mai ales în epoca romantismului postkantian. Între cele două tipuri ale esteticii veacului trecut - estetica formei și cea a conținutului - d-l L. Rusu își închină întreaga strădanie celei din urmă, subordonând-o pe cea dintâi cu totul. Însușindu-și acest punct de vedere, cercetătorul nostru se situează în opoziție dâră nu numai față de estetica tradițională, cum el însuși susține - e vorba mai ales de estetica psihologică - ci și de cea de ultimă oră, - de cea contemporană, de estetica fenomenologică⁸. Îmbrățișând atitudinea „conținutistă”, lucrarea d-lui Rusu se depărtează de evoluția actuală a esteticii și contribuie la acele discontinuități ce caracterizează de altfel drumul filosofiei în genere. Se ridică firește problema contribuției efective pe care, în afara actualității estetice, autorul nostru tinde să ne-o ofere. Ceea ce vom arăta acum.

În ce privește izvorul principal al cercetării d-lui L. Rusu, el poate fi ușor identificat în bergsonism. Studiul său estetic se încadrează limpede din mai multe laturi deodată în acest curent. Prin viziunea lui generală dinamică, mai întâi, care se resimte nu numai în concepții, ci și în neliniștea și zbuciumul stilului; în științele ajutătoare cu care lucrează, apoi, și care sunt biologia și psihologia; prin considerarea activității estetice ca putând să pătrundă până în adâncurile existenței, amintind funcțiunea intuiției bergsoniene și însemnătatea artei ca instrument metafizic. Prin însăși natura acestei existențe, în sfârșit, care e socotită devenire, nestabilitate perpetuă, evoluție bergsoniană. Și, dacă ar mai fi vreo îndoială prin faptul acoperirii unor idei bergsoniene cu alte concepții filosofice de tip romantic, atunci terminologia autorului ne-ar convinge definitiv, căci ea reamintește, prin „vibrație vitală”, de „rădăcinile vieții”, „elan creator” etc, arsenalul expresiilor filosofului francez.

86

Să revedem acum critic ideile d-lui L. Rusu.

Problema fundamentală a esteticii a devenit - așa cum am arătat mai sus - problema creației estetice, celelalte mari obiecte ale disciplinei: opera de artă și contemplația, subordonându-se primei. O cercetare adâncită a creației de artă dezvăluie - după d-l Liviu Rusu - funcția ultimă a artei, care, fiind revelația sensului existenței, determină căderea pe plan secundar a operei de artă în sine^c. Contemplația, la rândul-i, va deveni - în această lumină - actul prin care luăm cunoștință de o viziune a lumii artistului și ne bucurăm sau nu în raport cu intensitatea și bogăția acestei viziuni. Nici măcar o independență metodologică a problemelor estetice nu mai e cu putință, ele topindu-se într-una singură.

Judecând această vedere imanent, din perspectiva gândirii d-lui L. Rusu, ea e desigur legitimată cu condiția să admitem misiunea operei de artă ca revelare a sensului existenței, opinie asupra căreia vom reveni. Este însă studiul creației artistice suficient în toată întinderea și adâncimea lui, spre a acoperi și opera de artă în sine sau, cunoscând finalitatea ei ultimă, i-am cuprins întreaga structură? N-am putea răspunde afirmativ, fiindcă procesul creației, socotit ca o stăpânire a conflictului interior al artistului, depășește individualitatea lui și se modifică, spre a se comunica și altora. Creația artistică, adică, nu pare a avea numai o funcție de echilibrare interioară, ci și una de socializare intenționată. Opera de artă nu se lămurește numai din cercetarea creației ca eliberatoare de conflict intern, ci și din alți factori transcendenți pe care, e drept, d-l Rusu îi citează și studiază, dar îi subordonează unei misiuni interne.

Ceea ce se mai poate obiecta apoi e că, prin considerarea creației artistice ca revelatoare a sensului existenței, se alunecă mai mult spre legăturile artei cu celelalte domenii ale spiritului, cu știința, religia, dar mai cu seamă cu filosofia, care tind către același ultim țel, depărtându-se de scopul propriu și specific artei. Or, după cele mai multe păreri ale esteticii contemporane, mijloacele exprimării grefate organic pe un anume conținut întemeiază autonomia artei.

87

ALE OMENIRII țL*m /ESTALA

De independența artei care-și are „o sursă specifică” se ocupă totuși d-l L. Rusu în mod stăruitor, dar tot în sens „conținutist”. Rezumându-i concepțiile, n-am înfățișat grija cu care înțelege să respingă teoria originii practice a artei primitive? Argumentarea nu convinge însă. Etnologia și chiar etnografia nu socotesc arta ca fiind asociată cu utilitatea, ci

derivând direct din ea. Ornamentația obiectelor primitive utile - spre a relua exemplul d-lui L. Rusu - nu apare alături sau cu ocazia preocupării practice, ba chiar împotriva ei, întrucât ar stânjeni întrebuințarea instrumentului, ci tocmai pentru că e încărcată cu funcții magice, menite să ducă la o bună mânuire a obiectelor. Sculptura pumnalului de care vorbește d-l L. Rusu nu înseamnă că utilul a cedat în fața frumosului, ci, dimpotrivă, că actul ce nouă ni se pare „artistic” are misiunea, pe căile ocolite ale magiei, să facă mai eficace și deci mai utilă arma prin intervenția duhurilor nevăzute. Funcția și originea artei primitive e una militară și practică nu însă în mod direct, ci prin subordonarea ei magiei și religiei, care intervin în viața omului și-l sprijină efectiv, el fiind numai instrumentul realizării dorințelor divine. O voință neatârnată de artă nu poate fi descoperită aici și dacă manifestări artistice apar, totuși, ele trebuie socotite ca derivate și epifenomene. Calea evolutivă mi se pare deci cea mai justă fiindcă e firească.

Dar să urmărim mai departe argumentarea autorului. Dacă originea artei nu poate fi găsită în afară, într-o prelungire a instinctelor, ea își are izvorul înlăuntru, în dezechilibrul sufletesc al individului creator și este - așa cum am arătat - „o atitudine generală a sufletului” față de acest conflict interior. Ajungem astfel la o definiție a artei, căreia îi lipsește însă diferența specifică. Într-adevăr, nu ne apare același „conflict interior” și în cazul științei, religiei, filosofiei și nu se stinge el prin opere ale acestor domenii, care sunt și ele atitudini generale ale spiritului?”

Urmează apoi analiza fazelor procesului creator, unde contribuția psihologică a d-lui L. Rusu ca specialist e remarcabilă și de acord, în genere, cu celelalte studii asupra dinamicii creației. Subscriem mai ales la subliniata interpătrundere și continuă unificare a faptelor creației, pe care numai nevoile analizei le despart. Nu ne putem împăca însă cu

88

rolul subordonat ce pare a se da mijloacelor expresive¹⁵. În problema inspirației de pildă, autorul constată ^ așa cum am arătat - că ele au o valoare redusă, principalul fiind echilibrarea sufletului. Dar nu se obține aceasta în mare parte și prin puterile expresiei? Momentele creației pătrunzându-se reciproc, nu apar uneori printre sclipirile inspirației și viziuni de natură expresivă? Această situație subordonată i se dă formei și, cu prilejul analizării execuției, ca fază ultimă a creației. Și de data aceasta ea e redusă la valoarea unui instrument exterior cu misiunea de a sprijini echilibrul conflictului interior. Autorul acordă așadar puțină însemnătate funcției de comunicare a expresiei care, prin însăși esența ei, e îndreptată mai mult în afară decât înlăuntru, artistul modificând într-un mod apreciabil structura operei după imaginea prezentă în mintea lui, a publicului căruia i se adresează. Condiția sociologică a artei nu trebuie subapreciată o dată ce ea alcătuiește un determinant permanent al creației, opera fiind și o mărturisire publică a artistului. Ajungem acum la punctul final al concepției d-lui L. Rusu și anume la obiectivul însuși al creației artistice, care pătrunde cu sondajul său până la „fondul originar al speței”, unde-și creează „o viziune a lumii”, - „un adevăr”, „o filosofie”. Arta servește deci scopurile cunoașterii și încă într-un fel atât de apropiat filosofiei. Misiunea ei nu e să exprime frumosul, ci adevărul ultim^f) asupra existenței, iar plăcerea pe care ne-o provoacă e în funcție directă de cantitatea și calitatea adevărului relevat. Spre a nu mai fi nici o îndoială asupra acestui punct, cităm: „O operă de artă place nu pentru că exprimă un frumos în sine, ci pentru că încarnează o viziune a lumii, adică un conținut spiritual.”. Vederile autorului intră astfel exact în sfera romantismului postkantian, asimilând arta cu filosofia sau reliefând cel puțin tendințele lor comune^o. Vom reproduce aici două citate din Schelling, spre a se vedea cât de apropiate sunt concepțiile de care vorbim. „Avem toată dreptatea - spune Schelling - când judecăm că o operă de artă e frumoasă numai prin adevărul ei”, sau „câci încotro aspiră filosofia dacă nu către acel adevăr etern care este totuna cu frumusețea nemuritoare, care este același lucru cu adevărul”, (citât după T. Vianu, *Filosofie și poezie*). Sunt, firește, deosebiri în ce privește concepția despre adevăr: la Schelling el se identifică cu ideile

89

platonice, în timp ce pentru autorul nostru adevărul se confundă cu devenirea bergsomană. Tendința rămâne însă aceeași: misiunea ultimă a artei nu pare să fie prea deosebită de cea a filosofiei în cele din urmă. Privind acum în genere poziția cercetătorului nostru în cadrul esteticii românești contemporane de caracter metafizic, științific fenomenologic sau impresionist, contribuția d-lui Liviu Rusu se susține prin atitudinea ei proprie, care încheie mai ales o opoziție față de formalismul estetic excesiv.

între știință și metafizică

M. DRAGOMIRESCU sau integralismul estetic

Estetica filosofică a lui M. Dragomirescu a trăit mai cu seamă prin bogatele ei aplicații în lumea literară. Opera criticului a covârșit pe cea a esteticianului, deși izvorul ei integral sălășluia în cel din urmă. Practica a depășit ca totdeauna teoria și adevăratele ei surse inițiale au putut să treacă pe nedrept pe un plan umbrat. Pentru punctul de vedere al acestor pagini care-și propun să se desfășoare pe un tărâm pur filosofic -indiferent oricăror aplicații - estetica lui M. Dragomirescu nu ne va interesa decât în ea însăși, ca sistem de gândire având ca obiect *frumosul* considerat abstract, în afară de diferitele lui învelișuri reale în fenomenalitatea artelor. Nu ne vom putea

însuși ca atare obiecțiunea fundamentală a unui critic - d-l E. Lovinescu - pentru care rezultatele aplicative ale esteticii lui M. Dragomirescu fiind socotite negative, baza lor teoretică nu se mai legitimează. Ne mărginim așadar să prezentăm *integralismul estetic* în forma lui teoretică pură, potrivit perspectivei generale ce am adoptat-o aici.

Estetica lui M. Dragomirescu are - în primul rând - un caracter deductiv și prin urmare un fundament filosofic general în care se încadrează ca un moment distinct. Ea se înrudește prin aceasta, până la un punct pe care-l vom determina, cu sistemele metafizice tradiționale de tip Platon, Hegel, Schopenhauer. Deși Dragomirescu nu a redactat definitiv tabloul general al filosofiei integrale, i-a schițat totuși componentele în ce privește domeniul conștiinței ca izvor al științelor. Toată această filosofie se bazează pe o *teorie a adevărului*, care postulează recunoașterea unui al treilea tărâm al existenței - pe lângă cel fizic și psihic - numit *psihofizic*, ca o sinteză independentă de celelalte două

91

lumi, deci o nouă regiune existențială. În cuprinsul ei se diferențiază trei feluri de ființe, psihofizice, unul în legătură cu inteligența și ducând la *adevărurile analitice* sau *științifice* (Adevărul propriu-zis), altul în legătură cu sensibilitatea și ducând la *adevărurile sintetice* sau *artistice* (Frumosul), al treilea, în legătură cu voința, ducând la *adevărurile concrete* sau *pragmatice* (Binele). Principii de cauzalitate deosebită se aplică în aceste domenii și anume: cauzalitatea *analitică* pentru știință, cea *sintetică*, pentru artă, cea *concretă*, pentru etică. Poziția esteticii în tabloul de mai sus se conturează ca fiind cea a unei științe a adevărilor și a cauzalității sintetice a regiunii existențiale psihofizice. Privită în perspectivă a istoriei esteticii, poziția nu e deloc departe de raționalismul cartezian estetic, după care frumosul e o variație a adevărului sau - cum spunea Boileau - *rien n'est beau que le vrai*. Determinări ulterioare mai precise vor deplasa accentul intelectualist al acestei estetici - după cum vom arăta - pe unul integralist. Preocupările de adevăr, fie el chiar estetic, care vor duce la impunerea unei științe a literaturii, nu se vor anemiza totuși niciodată în cuprinsul cercetărilor lui M. Dragomirescu, devenind tocmai țelul său suprem.

Caracterul deductiv al integralismului estetic nu este însă exclusiv. Autorul ține să-l tempereze printr-unul inductiv, de tip Aristotel-Fechner. Experiența estetică cea mai vie și multilaterală e chemată să sprijine, să controleze și să verifice tezele deductive. Dragomirescu realizează deci și o fundamentare inductiv-experimentală a esteticii sale, care tinde astfel să devină integrală și din punct de vedere metodologic. Între întemeierea deductivă și cea inductivă a esteticii, impresia cititorului descoperă însă o vădită dezvoltare și accentuare a celei dintâi, cea de-a doua apărând doar cu un rol subordonat de verificatoare psihologică.

La întrebarea asupra *obiectului esteticii*, dacă el este situat în lumea fizică - *frumosul în natură* - sau în cea psihică - *frumosul în imaginație* -, autorul nostru refuză ambele ipoteze. *Frumosul în natură* inexistent, întrucât el alcătuiește doar un material psihologic, un peisaj considerat obiectiv fiind numai o existență fizică, iar subiectiv, o plăcere, nu o emoție estetică. Integralismul estetic nu insistă în mod deosebit asupra

acestei probleme. El își însușește punctul de vedere al idealismului estetic german, fără o argumentare mai susținută, ceea ce se explică prin perspectiva generală a autorului, care privește toate problemele sub unghiul dogmatic al postulatelor sale. În cazul de față se afirmă astfel: frumosul fiind psihofizic, nu poate fi nici fizic, nici psihic. Altfel ar fi discutabilă, desigur, argumentarea efectului psihic al „frumosului din natură”, care nu se reduce doar la „plăcere”. (Gândiți-vă, de pildă, la sentimentul sublimului, pe care-l produce natura). Obiectul esteticii nu poate fi, mai departe, nici *frumosul în imaginație*, care e numai de natură psihică, întrucât nu ia în considerare „forma” atât de specific estetică. Rămâne să se caute obiectul esteticii într-o a treia lume și aceasta este *tărâmul artei* ca regiune existențială aparte, cea psihofizică. Întregul sistem estetic al lui M. Dragomirescu se bazează pe această recunoaștere a lumii psihofizice formată exclusiv din capodopere. Numai acestea devin adevăratele obiecte ale științei estetice, numai ele urmând să fie observate, analizate, caracterizate, clasificate.

Existența lumii psihofizice a artei amintește anumite reflexe ale istoriei esteticii, pe care trebuie să le însemnăm acum și pe care de altfel M. Dragomirescu le recunoaște singur.

Frumosul psihofizic este situat în afară de spațiu, timp și cauzalitate, așa cum ne arată autorul, ne duce la concepția platonicească a Ideii metafizice a Frumosului. Esteticianul scrie că „frumosul e o ființă quasi-transcendentală, întrucât se află într-altfel de lume decât îl pune istoria, cât și psihologia”¹. Răsună aici, de asemeni, ecouri de estetică schopenhauriană, de care Dragomirescu e și mai apropiat. Frumosul întrupat în capodoperă constituie un prototip pe veci inaccesibil, către care tindem numai cu zadarnică sete. Lumea psihofizică pare a fi așadar un tărâm metafizic dar autorul nu voiește cu nici un chip să întemeieze o metafizică a artei, ci o *știință* a ei și de aceea proclamă analogiile cu sistemele metafizice citate ca simple asemănări obținute pe alte drumuri deductive, dar și pe cale experimentală. O dificultate gravă se ridică însă aici, provocată de neclaritatea lumii psihofizice, care e „quasi-transcendentală”, dar totuși nu e răspicită metafizică.

O *știință a artei*, care nu e *fenomen* situat în spațiu, timp și cauzalitate, e oare

92

93

posibilă? Obiectul științei nu presupune fenomenalitate, Țel sesizabil deci în lumea fizică sau psihică? O știință cu un obiect metafizic sau quasi-metafizic e o alcătuire sui-generis, o pseudo-metafizică, decât o știință propriu-zisă?

Să urmărim însă mai departe ecourile istoriei esteticii în integralism.

Frumosul e o realizare psihofizică având însă un caracter predominant psihic ce-și subordonează fizicul, socotește autorul nostru. Se rostește aici într-o măsură concepția hegeliană a artei ca simbolizare a Ideii. Se observă totuși că se depășește soluția lui Hegel, care distingea vădit între idee și formă, pe care o socotea ca un vehicul al celei dintâi și o separa de ea. În estetica integralistă, ca în orice estetică organicistă de altfel, contopirea inițială dintre fond și formă face cu neputință o distingere a termenilor. De fapt, Dragomirescu împacă cele două direcții ale istoriei esteticii: *conceptualismul și formalismul*.

Armonizarea în lumea psihofizică a elementelor frumosului descoperă apoi reflexe kantiene.

Toate aceste analogii cu unele idei ale sistemelor metafizice nu presupun însă numaidecât o însușire a lor numai de acolo. Căci *frumusețea*- pentru *Estetica integrală*- cum am spus - nu are nimic metafizic, ea este „un lucru veșnic concret și veșnic ușor de pipăit și controlat”. Pe cale inductivă se obțin unele rezultate asemănătoare cu cele metafizice. În fond dozajul metafizicului cu pozitivul, al deductivului cu inductivul e greu de determinat și de aceea și cărările limpezi ale științei apar tulburate.

Obiectul esteticii fiind lumea psihofizică, iar aceasta cuprinzând exclusiv capodoperele, studiul artei se va mărgini la ele. Urmează deci să le cunoaștem caracterele și să le deosebim de celelalte produse pseudo-estetice, numite de Dragomirescu opere de talent și virtuozitate.

Capodopera este - și după Dragomirescu - în primul rând un organism, adică o ființă perfect unitară, în care părțile determină totalitatea, dar și aceasta părțile, care-și are finalitatea ei internă sieși suficientă. Dragomirescu adoptă aici calificarea organicistică a artei,

94

care are o lungă istorie în estetică dar care se reliefează mai impunător la Kant.

O trăsătură fundamentală prin care esteticianul nostru se prezintă cu o notă de vădită originalitate e însă observația esențială, după care capodopera socotită de toți cercetătorii ca „individ” ar fi de fapt o „specie”. Această vedere deosebit de surprinzătoare își are originea într-o necesitate metodologică: voind a întemeia o știință a artei și a literaturii analoagă cu științele naturale, obiectul ei trebuie obligator să nu fie individual, căci în acest caz am ajunge la istorie, nu la o știință. Dragomirescu ia poziție împotriva lui Taine, care a crezut numai că lucrează științific, când de fapt a făcut istorie o dată ce s-a ocupat de ceea ce e individual. Prin care însușiri e capodopera o specie? Prin faptul că ea nu trăiește în conștiința oamenilor la fel, ci diferențiat, după aptitudinile lor, după tipul lor sufletească etc, în numeroase variante care tind spre un prototip inaccesibil Fondul capodoperei în special cunoaște acest unghi de refracție atât de variabil, în timp ce forma e inalterabilă. Să recunoaștem încă o dată caracterul original al acestei vederi, ca și necesitatea prezenței ei pentru orice știință adevărată.

O dificultate ne întâmpină totuși și aici. Esteticianul nu se mulțumește numai cu o caracterizare a capodoperei ca specie, ci socotește chiar că se află în fața unei trăsături distinctive, deosebitoare de celelalte produse ale artei. Dar ne întrebăm: operele de talent sau cele cu totul mediocre nu se refractă la rândul-le prin sufletele contemplatorilor în mod diferit, pulverizându-se într-o sumă nesfârșită de indivizi, ca și capodoperele? Adăugăm că nu numai fondul ci și forma se interpretează individual. Și aceste opere de talent sau de virtuozitate sunt atunci specii și, în consecință, acest criteriu de selecționare cade. Dar Dragomirescu ar fi trebuit să renunțe la caracterul selectiv al capodoperei ca specie și să se mărginească la trăsăturile obiective ca specie, ceea ce ar fi fost suficient pentru fundamentarea unei științe a artei. Faptul că și operele de talent sunt specii n-ar fi trebuit să-1 tulbure, întrucât a găsit și alte criterii pentru distingerea capodoperelor.

Elementele constitutive ale capodoperei, pe care „știința artei” le va studia sunt: forma, fondul și armonia, alcătuind principiul legăturii

95

lor organice. Examinarea formei și armoniei, adică studiul bibliografic, metric, filologic, are un caracter preliminar, urmărește scopul restabilirii formei originare a capodoperei. Fondul închipuie în sfârșit obiectivul suprem al studiului, el urmărind să fie analizat, caracterizat, valorificat și clasificat după ce i se va stabili un înțeles cât mai apropiat de prototipul său. Ne întâmpină aici obiecțiunea variabilității receptării fondului de la individ la individ sau, mai exact, prezența mai multor indivizi ai speciei în diferitele conștiințe ale contemplatorilor. Situația - spune Dragomirescu cu drept cuvânt - nu e alta în științele actuale. Și acolo se pleacă inductiv de la indivizi și se descrie apoi specia, care rămâne până la urmă abstractă. Greutatea se ivește însă altundeva. Cum sunt posibile judecăți estetice identice asupra mai multor indivizi ai speciei artistice de la contemplatori sau cercetători deosebiți? În termenii tradiționali ai problemei: cum sunt cu puțință judecăți estetice universale și obiective? Este aici o preocupare centrală a esteticii lui M. Dragomirescu și însăși baza științifică și a dogmatismului său. Asupra ei va trebui să insistăm.

Punctul de plecare purcede desigur de la Kant, care s-a străduit cu mai mult relief să dea

judecăților estetice caracterul *universal* spre a le alătura judecăților științifice, dar n-a îndrăznit să le înzestreze și cu *obiectivitatea* științei, rămânând în fond la o formulă tranzacțională: universalitatea subiectivă, Dragomirescu observă ca și alții - la noi, de pildă Paul Zarifopol - considerația inferioară pe care Kant o dă genialității artistice față de cea științifică, se asibilității față de inteligență pe de o parte, năzuința de a justifica starea de fapt a criticii literare și artistice cu atâta mobilitate subiectivă, pe de alta. Între judecățile teoretice și cele estetice nu trebuie totuși marcată diferența lui Kant, deoarece și judecățile estetice pot deveni universale-obiective dacă descoperim principiile estetice care corespund celor logice. Or, tocmai aceasta e misiunea pe care și-o atribuie *integralismul estetic*: să determine criteriile pentru întemeierea acestor judecăți universale-obiective. „Cu alte cuvinte - scrie Dragomirescu - frumosul e tot atât de universal și obiectiv, neschimbător și adevărat ca și Adevărul”². Reapare deci **tinctura** intelectualistă a sistemului său estetic, rațiunea dând modele **alături**

96

de care tind a se înșirui cu aceleași drepturi și celelalte funcțiuni sufletești. Cu prilejul unei definiții pe care o dă frumosului, esteticianul nostru determină și o bază psihologică a universalității judecăților estetice: „Obiectul frumos este creațiunea genială care, deși ieșită din mintea unuia, conține totuși relațiunile universale ale stărilor sufletești umane și astfel poate fi al tuturor, devenind obiectul veșnic contemplativ al conștiinței omenesci”³.

Universalitatea și obiectivitatea judecăților estetice e însă pusă în discuție de M. Dragomirescu însuși, atunci când, înșiruind condițiile ce trebuie să îndeplinească un estetician, socotește că „cea dintâi condiție pentru a selecționa este simțul sau gustul estetic integral”. Se crede în mod general totuși că *gustul* e individual și ca atare el minează universalitatea și obiectivitatea judecăților estetice. Obiecțiunea a fost ridicată de pildă de d-1 E. Lovinescu, pentru care „gu^l anulează legea”⁴ și deci autorul nostru și-ar fi distrus singur fundamentul esteticii sale științifice. Obiecția nu e totuși atât de categorică pe cât s-ar părea. Gustul nu se identifică pentru toată lumea cu subiectivitatea. Croce are în această privință o părere care trebuie negreșit citată aici. El socotește într-adevăr că relativității confundă gustul cu impresiile organice, cu agreabilul și dezagreabilul. Acestea din urmă sunt individuale, gustul e lasă solicitat de artă și aceasta e expresie, nu impresie organică. Croce conchide deosebit de clar: „să recunoaștem că criteriul gustului e absolut”, numai că „acest absolut nu e al intelectului, ci e absolutul intuitiv al imaginației”⁵. Situându-se în punctul de vedere al sistemului său, Croce socotește că o anumite intuiție se identifică numai cu o anumite expresie și că *gustul* tuturor trebuie să recunoască acest necesar și absolut raport. Fără a subscrie integral acestei opinii, să reținem cel puțin constatarea că problema gustului nu e încă definitiv lămurită și ca atare nici caracterul lui subiectiv perfect determinat, judecățile universale și obiective ale esteticii lui Dragomirescu nu pot fi prin urmare răsturnate categoric cu acest argument. Năzuința spre obiectivitate **rămâne** mai departe un efort cu totul lăudabil al sistemului integralist

97

Admițând, ca mai sus, posibilitatea științificării esteticii, Dragomirescu ne va dăruia apoi o metodă a studiului capodoperei, al cărei punct de plecare îl recunoaște în dialectica metafizică a lui Hegel, în metoda tripartită, dar pe o bază reală în însăși alcătuirea din trei funcțiuni a sufletului omenesc. Capodopera se caracterizează astfel mai întâi ca *fond* și se obține cunoașterea: 1) originalității elementare care e energetică (pe latura volitivă); 2) originalității psihice care e afectivă; 3) originalității formale care e intelectuală. Apoi originalitatea *psihică* e, la rândul ei, analizabilă și de trei feluri: 1) subiectivă, 2) obiectivă, 3) subiectiv-obiectivă, cea dintâi fiind afectivă, cea de-a doua, intelectuală, cea de-a treia, volitivă. Caracterizarea se continuă trihotomic. După ea urmează descrierea și clasificarea în *tipuri, genuri, forme*. Sunt trei tipuri: romantic, clasic, realist etc. S-a adus acestei metode obiecțiunea artificialității, a caracterului ei mecanic și a didacticii, așa cum Baldensperger însuși s-a exprimat la congresul internațional de istoria literaturii de la Budapesta. Dragomirescu a răspuns că tripartiția e chiar în natura lucrurilor, ca expresie a diviziunii sufletului omenesc. În realitate, esteticianul nostru a îmbinat nevoile didactice cu cele dictate de firea lucrurilor. Gândindu-ne însă la numeroasele ramificațiuni trihotomice care purced din tabloul însuși al filosofiei integrale și se continuă neobosit până la amănuntele clasificării capodoperelor, rămânem într-adevăr cu impresia că prea marea rigoare și consecvență metodologică nu poate decât strica apropierea de existența atât de vie, nuanțată și în fond unică a operei de artă.

Din toată expunerea de până acum despre *integralismul estetic* reiese în mod clar că cea dintâi regulă a metodei este - după autorul nostru - preocuparea exclusivă de *capodoperă*. Procesul genetic al acesteia, zbaterea din sufletul creatorului sau efectele ei asupra contemplatorului sunt citate doar ca probleme secundare, despre care ni se vorbește uneori dar nu în termenii obișnuți de ceilalți esteticieni. Această cercetare exclusivă a obiectului artistic fixează poziția lui Dragomirescu în preajma metodei fenomenologice a esteticii, fără a se confunda cu ea. Mai exact, estetica integralistă se situează în câmpul obiectivismului estetic ce a precedat fenomenologia, ale cărei intuiții

98

pure nu sunt folosite aici. Caracterul „democratic” pe care Dragomirescu îl dă științei artei îl

depărtează de asemeni de „aristocrația” fenomenologiei, metodă pe care numai cercetătorii cu însușiri rare o pot utiliza.

După cum observam, problema creației artistice ca proces genetic îl preocupă mai puțin pe esteticianul nostru. Ea este cheniată doar să arunce lumini noi sau să explice caractere cu alte prilejuri înfățișate, ale obiectului artistic. Creatoare a capodoperei e genialitatea. Dragomirescu recunoaște că adoptă aici teoria kantiană a geniului, după care operele sunt creații ale naturii prin mijlocirea sufletelor oamenilor de geniu. Se descoperă, mai exact, vechea teorie a unei puteri care depășește pe artist și-i comandă. Genialitatea creatoare este - după Dragomirescu - „o putere instinctivă, oarbă, care-și impune formele de cristalizare în afară de voința artistului”⁵, ea este animată de „o idee generatoare”, care „nu este un element propriu zis al sufletului, ci un element supra-intelectual, supra-sentimental și supra-volitiv”, „un element mistic”⁷. Cu astfel de calificări esteticianul nostru pare să depășească planul psihologiei pozitive și să se refugieze vădit; metafizică și transcendent. De fapt, cercetările de psihologie modernă confirmă acest caracter tainic și exterior individului, al „ideii generatoare”, al „inspirației”, care e resimțită și descrisă de creatori în felul lui Dragomirescu. Numai că, în timp ce psihologia încearcă să studieze și faza creatoare a inspirației cu metodele științei, integralismul estetic o acceptă ca atare, o prevede cu un puternic accent mistic și derivă din ea considerații de mare însemnătate. Într-adevăr, ca o consecință a caracterului de mai sus al ideii generatoare, Dragomirescu poate distinge între genialitatea artistică și omul de rând sau, mai precis, aceeași persoană disociază răspicat structura artistică de cea obișnuit umană, adăugând că, „dacă geniile sunt rare, genialitatea creatoare e curentă”. Distingerea ar explica, printre altele, inegalitatea producției artiștilor și faptul că opere neașteptat de superioare sunt produsul unor talente mediocre în restul strădaniilor lor. Disociația e, la Dragomirescu, - ca ia toate temperamentele dogmatice -, absolută. Între structura artistică și cea obișnuită umană nu există posibilitate de comunicare sau explicare

99

reciprocă. Se urmează astfel un drum ce nu este al esteticii psihologice, care se străduiește a reduce pe artist la proporțiile unui fenomen natural, explicându-l mai mult prin potențarea funcțiilor sufletești general-umane. E locul să cităm aici o prezentare foarte originală pe plan pozitivist, fără metafizică deci, a problemei noastre. E constatarea d-lui Tudor Vianu, după care „artistul nu e o abstracțiune” așa cum tinde a-l înfățișa integralismul estetic, ci el „reprezintă o structură intermitentă”⁸, dar alcătuită din funcții sufletești general-umane altfel potențate. D-l Vianu se menține evident pe plan științific, în timp ce Dragomirescu îl depășește spre metafizic.

Afirmând disociația absolută dintre personalitatea artistică și cea umană, esteticianul nostru statornicește o serie de consecințe din cele mai hotărâtoare pentru sistemul și poziția sa metodologică într-adevăr singulară. Între personalitatea artistică și cea umană e o deosebire de esență și, ca atare, în timp ce cea de-a doua se desfășoară în spațiu, timp și cauzalitate, cea dintâi e în afară de acestea. „Materialul personalității omenești dependent de spațiu, timp și cauzalitate nu poate să facă parte din personalitatea artistică decât după ce mai întâi e supus la o întreagă serie de operațiuni care-i schimbă cu desăvârșire natura”⁹, scrie Dragomirescu. Personalitatea artistică plutește așadar într-o altă existență, care este cea *psihofizică*, supratemporală, supraspațială și supracauzală. Și acum concepția: personalitatea umană a artistului nu ne poate interesa în nici un chip cu prilejul studiului capodoperei, ci numai personalitatea artistică fără relații cu cea dintâi. De aici, cunoscuta campanie a lui Dragomirescu împotriva istorismului literar cu toate formele lui, metoda biografică, cea pseudo-științifică a lui Taine, sociologismul lui Brandes etc. Toate au pierdut din vedere obiectul central al esteticii - *opera* - și s-au coborât la explicații periferice, care caută relații între aceasta și lumea înconjurătoare sau între realități care, fiind eterogene, nu se pot situa pe planul comun al cauzalității. Rareori sau, mai precis, nimeni n-a purtat o cruciadă mai hotărâtă și mai înverșunată împotriva metodei istorice ca Dragomirescu. Ducând consecințele dezvoltărilor sale teoretice la extrem, esteticianul nostru a adoptat o atitudine intransigentă și absolută.

100

Trebuie să recunoaștem, mai întâi, că punctul de plecare al lui Dragomirescu în excesul de istorism, psihologism, e perfect întemeiat. Reacția sa împotriva acestor metode - așa cum se întâmplă adesea - e însă și ea excesivă. Izolarea în afară de spațiu, timp și cauzalitate a artistului și capodoperei adaugă un nou accent metafizic *științei artei*, reducându-i câmpul explicativ la legislația internă a capodoperei, ca și cum aceasta ar fi izbucnit ca o minune prin generație spontană de nimeni determinabilă. Între personalitatea artistică și cea umană estetica psihologică s-a străduit și se străduiește, dimpotrivă, să arunce punți. Proiectarea celei dintâi într-o zonă existențială deosebită ar fi de neînțeles, o dată ce artistul se manifestă în om, îi folosește funcțiunile sufletești cu o intensitate mai vie, dar fără a inventa însușiri supraumane. În plus, cu atât genialitatea artistică e mai profundă cu cât se reazimă mai mult pe uman, geniul de mai mare rezonanță dovedindu-se și adânc omenesc, mult mai puțin artificial și „artistic” decât talentul. Dacă privim apoi spre capodopera pe care autorul nostru o situează într-o lume abstractă, atemporală, aspațială etc. și ne întrebăm dacă însușirea sau asimilarea ei e posibilă

fără explicații reale și normal-umane, luând în considerare practica generală și de veacuri a studiului Artei, nu putem răspunde decât negativ. O adevărată și totală înțelegere a capodoperei prin tăierea brutală a legăturii cu mediul creator ni se pare cu neputință. Căci o justă și adevărată asimilare și o pătrundere în legislația ei interioară, înainte de a-i fi lămurit analitic și istoric elementele componente, e o operațiune nefirească. Ne însușim cu alte cuvinte și aici părerea lui Croce, după care „fără tradiția și critica istorică, gustarea tuturor sau aproape a tuturor operelor de artă o dată produse de umanitate ar fi iremediabil pierdută”¹⁰. Bineînțeles, e vorba numai de un studiu preliminar sau introductiv dar necesar, căruia îi urmează negreșit reproducerea estetică a operei ca un rezultat al gustului și imaginației criticului

încheiem aici considerațiile noastre de prezentare și discuție critică a integrașismului estetic. Recapitulând observațiile de mai sus, să încheiem imaginea de ansamblu a sistemului estetic al lui Dragomirescu.

101

Ne aflăm în fața unei construcții cu caracter dominant deductiv, cu teze ce se înlănțuie riguros, tinzând către o precizie absolută. Sistemul -căci această calificare îi e cu totul proprie - are un aspect răspicat static, eleatic, cristalizat definitiv într-o consecvență de fier ce ignoră și combate chiar mobilitatea ce nu i se subordonează. Năzuiește să întemeieze, în sfârșit, o adevărată știință a artei, îndreptând pentru aceasta interesul cercetării exclusiv spre obiectul artistic și căutând să fundamenteze universalitatea și obiectivitatea judecăților estetice ca și o metodă de rigurozitate extremă. Prin această stăruință deosebit de valoroasă se aduce implicit și o contribuție vădită la autonomizarea esteticii, mai cu seamă prin statornicirea unei regiuni existențiale specifice Artei. Numeroase reflexe metafizice începând cu lumea psihofizică însăși și până la misticismul „ideii generatoare”, prin care se disociază personalitatea artistică de cea umană, întunecă însă procesul științificizării esteticii, care rămâne mai departe suspendată între știință și metafizică, înregistrându-se numai tendința accentuării celei dintâi.

O concepție vitalistă a frumosului

EUGENIU SPERANȚIA

(1888-1972)

Între preocupările sale variate de filosofia dreptului, psihologie și mai cu seamă sociologie, d-l E. Speranția a găsit loc suficient și pentru estetică, asupra căreia a gândit de numeroase ori atât în studii și articole de revistă, în comunicări la congrese internaționale de filosofie și estetică precum și - mai ales - în lucrarea sa mai dezvoltată, intitulată *Papillons de Schumann*. O experiență poetică mai veche marchează însă adevăratul punct de plecare al meditației sale estetice, o trăire și o creație proprie au înlesnit procesul de introspecție din minele căruia izvorăște estetica autorului nostru. Autenticitatea acestui fundament, coincidența creatorului cu gânditorul au îngăduit un contact viu și imediat cu fenomenul artistic, înaintea oricărui proces de abstracțiune filosofică. Se pare că aceeași îndeletnicire cu arta a sugerat și direcția generală a esteticii d-lui E. Speranția, îndemnându-l să teoretizeze vibrațiile propriiei sale emoții creatoare și contemplative cu tot substratul lor vital.

În comunicarea din 1937, înfățișată Congresului Internațional de Estetică, gânditorul nostru și-a definit - pe baza unor cercetări mai vechi - poziția lui în cadrul disciplinei ca pe o „concepție vitalistă a frumosului”. În lumina unui biologism, care inundă toate compartimentele gândirii d-lui E. Speranția unificând-o sub aceeași permanentă egidă, estetica își ia locul ei potrivit ca o încăpere deosebită înălțată însă pe aceleași schele. „Estetica ne apare ca o biologie de un gen special”, scrie domnia sa, iar frumosul nu e decât „proiecția faptului vital ca atare”¹. Străduința gânditorului se îndreaptă deci spre o situație biologică a fenomenului estetic ca manifestare spirituală și, prin aceasta, ca moment vital obișnuit. Întrucât ceea ce caracterizează esența faptului

103

vital, fie el fiziologic, fie psihic, e conturul lui individual și persistența în a trăi, fenomenul estetic va trebui să cunoască aceeași înfățișare.

Actele fundamentale ale spiritului - cel de cunoaștere și cei contemplativ, după autorul nostru - sunt înzestrate, în mod firesc, cu pecetea vieții. Rădăcina lor e comună, deoarece intuiția sensibilă le cuprinde nediferențiat, punctul lor deosebitor apărând doar în momentul când ele iau o anume direcție spre *conținutul/obiectului* și spre relațiile lui cu obiectele analoage sau spre *datului formal*, constituind pe rând actul cunoașterii sau pe cel al contemplației estetice. Caracteristica vitalistă a faptului estetic e individualitatea lui formală și perseverența lui în contur primar. Motivul unui ornament sau al operei poetice ori muzicale e individualitatea vieții care tinde să se mențină determinând repetarea aceleiași alcătuirii fundamentale.

În procesul acesta vital funcțiunea esențială se dovedește a fi *construcția de unități*. Atât pe plan fiziologic, cât și pe cel spiritual, această trăsătură ne întâmpină cu nedeșmințită consecvență. Organismele ca totalități și chiar organele ca părți *realizează* unitatea, fenomenele mentale - percepția, judecata, raționamentul, imaginația, atenția etc. - urmăresc același proces.

În acest cadru biologic general are numai misiunea „să fixeze durabil și mai ales comunicativ înfățișările sensibile ale acestor unități de viață interioară”², între manifestările evidente ale acestor unități, *simetria* pe care o întâlnim pretutindeni în viață și artă ne apare ca semnul distinctiv al frumosului prin calitatea ei vitală.

Tendința acestei estetici e să urnească cu viață și sânge cadrele goale ale formalismului și ale purismului anemiizat. Ea vine desigur pe urme antice, pe care un Alfred Baeumler le-a subliniat odată, considerând ca prim principiu al esteticii eline vitalismul ei, reluat apoi și în alte momente ale istoriei disciplinei și încadrat astăzi într-un biologism general de caracter dinamic, fără reziduuri mecaniciste sau materialiste.

Asupra problemelor principale ale esteticii d-1 E. Speranția și-a spus de mai multe ori cuvântul.

Într-o lucrare mai veche din 1921 (*Frumosul ca înaltă suferință*) poposește îndelung asupra creației și contemplației estetice. Punctui

104

lor de plecare e *suferința* ca reacție obișnuită a oricărei ființe vii. Se analizează apoi procesul contemplativ și se izolează momentul *posesiv*-percepția obiectului, ni se spune, e un fel de a-1 poseda - cel *imitativ*-tendința de a identifica cu obiectul - și cel *expresiv*. Toate aceste momente nu sunt însă decât reacții în fața nostalgiei dureroase a frumosului cu funcție de alinare. Nu e greu de descoperit aici substratul platonician al acestei gândiri, care socotește că prezența frumosului e o nostalgie nedefinită, o suferință acută.

Și alte probleme estetice l-au reținut însă pe d-1 E. Speranția, așa cum o dovedește mai ales *Papillons de Schumann*, lucrare asupra căreia ne oprim acum.

Concepută ca o replică la *Laokoon* al lui Lessing, ea se situează printre destul de numeroasele incitații ale scriitorului german la noi, al cărui tip de spirituală și grațioasă erudiție a preocupat nume ca Al. Odobescu, Anghel Demetrescu, Titu Maiorescu, Delavrancea. Cu *Laokoon* ne aflăm într-adevăr în fața unei cărți despre care autorul german spune singur că ea cuprinde „mehr unordentliche Collectanea zu einem Buche als ein Buch”. După structura ei - dacă se poate vorbi astfel - sunt alcătuiți și acești *Papillons*, în care autorul n-a voit să dea „un tratat sistematic și complet de estetică sau filosofia artei”, ci doar -după același exemplu al lui Lessing - o seamă de gânduri, așa cum au apărut întâmplător sub impresia imediată a audiției bucății lui Schumann. Dintre aceste frânturi, tulburătoare și grațioase sugestii de multe ori, nu ne vom opri decât - potrivit spiritului general al cărții noastre -asupra problemelor mai importante de estetică.

Cu toată varietatea luxuriantă a lucrării, *Papillons de Schumann* urmărește totuși aceeași idee de-a lungul peregrinărilor sale. Ea își propune să ne întrețină, după cum propriul ei subtitlu o arată, despre „principiul unic al vieții, dramei și frumosului”. Concepția vitalistă mai sus expusă e prezentă și aici, astfel că o revenire asupra ei nu se mai dovedește utilă. Problema centrală a cărții o alcătuiește însă teoria lui Lessing din *Laokoon* cu privire la sfâșierea unității domeniului artelor prin împărțirea lor în arte *successive* și *simultane* și determinarea granițelor poeziei față de pictură împotriva opiniilor antice atribuite lui

105

Simonide și reluate în vremea scriitorului german. Concepția a însemnat -după cura se știe - punctul de plecare al unor numeroase sisteme de clasificare a artelor începând de la Herder (1769), Heydenrich (1790), Kant, Schelling, Solger, Hegel, Schopenhauer, Vischer, Max Schasler ș.a. până în vremea noastră, fiecare estetician simțindu-se obligat să ia poziție față de aceasta. Și d-1 E. Speranția supune teoria lui Lessing la o analiză atentă și anume la una psihologică. La baza diviziunii criticului german, spune domnia sa, stă o concepție greșită despre percepție. Lessing credea că în cazul percepției vizuale a unei opere plastice se purcede de la părți care se încadrează rapid în totul creației dându-ne caracterul simultan al contemplației, pe când în cazul percepției auditive a poeziei, urmând același procedeu -, *erst betrachten mir die Teile* -integrarea se realizează succesiv cu mare încetineală, refăcând cu greu unitatea. Cercetările noi ale psihologiei și îndeosebi *gestaltismul* văd altfel problema percepției, observă cu drept cuvânt d-1 E. Speranția, și anume exact invers. Percepția pleacă de la unitate atât în forma ei vizuală, cât și în cea auditivă, de la o sinteză pur formală la analiză. Chiar în cazul procesului de intuire al unei poezii sau al unei lucrări muzicale primele versuri sau tonuri presupun unitatea sintetică ce se lămurește apoi treptat prin analiză. Asistăm, prin urmare, la un proces de contemplare analog, în care granițele poeziei față de pictură dispar și unitatea domeniului artei se reface împotriva lui Lessing.

O obiecțiune se poate ridica totuși în fața acestei argumentări. În cazul percepției auditive a unei opere muzicale, deși avem anticipat impresia unității formale, dându-ne seama că fiecare moment se va integra totului, nu putem totuși bănui dinainte felul particular, specific al acestui tot formal. Evident că din primele sunete ale operei muzicale nu putem ghici forma ei finală, or, tocmai aceasta cu fizionomia ei proprie alcătuiește individualitatea artei. În cazul percepției vizuale a unei opere plastice unitatea inițială ne este ușurată prin rapiditatea cu care putem integra părțile și controla totul relativ simultan în fața noastră. Dacă procesul percepției e identic în liniile lui mari, după cum a arătat d-1 E. Speranția, o diferențiere pare totuși să stăruie în ce privește gradul și felul cuprinderii totului. O deosebire ca aceasta nu îndreptățește

însă firește susținerea diviziunii lui Lessing o dată ce, de fapt, în ambele categorii ale artei funcționează cu intensități diferite atât simultaneitatea cât și succesiunea.

O altă problemă asupra căreia poposește de asemeni d-1 E. Speranția în *Papillons de Schumann* e cea a diviziunii genului dramatic, cu care prilej ni se schițează o teorie generală a acțiunii dramatice, rezumată într-un tablou care înfățișează limpede jocul posibil al elementelor ce definesc speciile dramaticului: a) existența unei tendințe centrale față de care apar adversități; b) prezența unei lupte de afirmare a tendinței centrale; c) un deznodământ care poate fi succes sau catastrofă. Pe urmele lui Volkelt gânditorul nostru admite posibilitatea convertirii tragicului în comic, potrivit interpretării deosebite ce se dau aceluiași elemente.

Comentarii pline de interes notează apoi d-1 E. Speranția în marginea epicului pe care-l consideră ca pe „o redare estetică a unui material etic”, subliniind însă caracterul dominant al esteticului.

În ultima vreme gânditorul nostru a conturat într-un *Mic tratat despre valori* (1942) un orizont axiologic în care modul particular al frumosului se încadrează printre celelalte valori, socotite toate ca „gesturi de convergență vitală”.

Reprezentând cu o consecvență nedezmănițită concepția biologică a frumosului, d-1 E. Speranția a îmbogățit estetica noastră cu o directivă ce-i reface legăturile firești cu pulsul veșnic prezent al vieții.

Perspective etice ale esteticii

TUDOR VIANU sau arta ca formă exemplară a muncii și ideal general
(1897-1964)

Contribuția românească la estetică are un vădit caracter fragmentar sau aplicativ. De la Radu Ionescu, cel care publica la 1861 studiul hegelian despre *Principiile critice*, și până în ultimii ani ea s-a dovedit în fond sfioasă și incidentală. Cel dintâi care ne-a dăruit o sistematizare a fost M. Dragomirescu, dar ea se limita la câmpul special al literaturii, în cadrul unei estetici generale doar schițată. Se cade de aceea să subliniem mai întâi meritul d-lui T. Vianu, care ne-a dat primul tratat de *estetică generală în românește*, putând sta alături cu demnitate de lucrările străine asemănătoare.

Contribuția sa are de altfel semnificația aceeași a unui adevărat întemeietor. Prin studiile sale nu s-au răspândit numai ultimele informații ale cugetării celei mai înalte, ci disciplina a fost impusă cu toată atmosfera ei proprie, cu toată complexitatea problemelor ei, cu toată prudența unui sever spirit științific și cu distincția și eleganța pe care structura ei însăși o sugerează. Dacă - așa cum e firesc - unele soluții ar putea fi discutate, câștigul cel mai prețios rămâne introducerea cititorului în adevăratul cuprins al unei discipline, pe care ușurința cugetării și superficialitatea informației multora au umilit-o de atâtea ori.

De la prima sa lucrare despre *Bas Wertungsproblem in Schillers Poetik* (1924) și până la *Introducere în teoria valorilor* (1942), pentru a nu vorbi aici de lucrările sale de critică literară și artistică, de filosofia culturii sau istoria filosofiei, d-1 T. Vianu n-a încetat să răscolească tărâmul esteticii cu o aprigă pasiune pentru obiectul ei, cu o știință tot

mai stăpânitoare, cu un farmec al gândirii și stilului, care arată că arta e mereu prezentă în scrisul său chiar atunci când se aplică abstracțiunilor. În cadrul acestei prezentări esențiale a esteticii românești, în care ne străduim să prindem doar liniile mari de gândire, contribuțiile la problemele capitale, nu ne putem din păcate îngădui să urmărim procesul de formație al filosofiei estetice a d-lui T. Vianu, fazele progresive ale construcției sale sistematice, curba evolutivă a unei meditații care s-a lămurit treptat pe sine, nu numai pe calea dezvoltării unor idei mai vechi, ci - uneori - și pe cea a rectificării lor, potrivit biruințelor succesive ale spiritului științific.

Ne vom mărgini să înfățișăm deocamdată ultimele rezultate ale cercetării autorului în sectoarele esențiale ale disciplinei, așa cum se cristalizează ele mai cu seamă în tratatul de *Estetică apărut* cu primul său volum în 1934, în ediția a doua în 1939, amintind și alte lucrări atunci când va fi nevoie.

Cel dintâi obiectiv al *Esteticii* e - după chiar mărturisirea prefetei - unul informativ. Autorul urmărește o prezentare a problemelor în linii mari dar esențiale, formularea lor limpede, înfățișarea soluțiilor fundamentale, adăugarea ultimelor rezultate ale științei împreună cu soluția proprie oferită de esteticianul nostru. Spiritul metodic al d-lui T. Vianu desemnează precis sectoarele, le delimitează și le impune cu siguranță. Nu lipsește totodată o anume finețe distinsă în creionarea nuanțelor pretutindeni prezente. Prin *Estetica* autorul și-a propus însă - așa cum de asemeni aceeași prefață o arată - și promovarea unei concepții proprii despre artă, legată de o filosofie a muncii. Ambele obiective vor fi înfățișate și discutate în prezentarea de mai jos.

Cea dintâi problemă, pe care în mod firesc o ridică tratatul de estetică al d-lui T. Vianu, e cea a obiectului însuși al disciplinei. După foarte justa observație că o soluție integrală nu poate apărea decât la sfârșitul cercetărilor, esteticianul nostru e obligat să încercuiască totuși de la început domeniul, cel puțin în hotarele lui mari, întrebându-se dacă ambele specii ale frumosului - cel *natural* și *artistic* - se cuprind în aria obiectului științei. Împotriva părerii care circulă de la

și până astăzi și după care estetica e știința frumosului artei și naturii deopotrivă, d-1 T. Vianu își fixează fără ezitare poziția prin înlăturarea frumosului natural din sfera esteticii.

Soluția își are desigur precursori în cuprinsul esteticii idealiste germane a unui Schelling, Hegel, Solger, apoi se regăsește la Schleiermacher, la Vischer, iar dintre cercetătorii mai noi la K. Lange, Utitz etc.

Argumentarea prin care se susține această atitudine, rezumând contribuțiile esteticii contemporane, se prezintă sub următoarele forme care tind să statorească eterogenitatea celor două specii ale frumosului: a) frumosul natural e rezultatul valorificării unor date ale naturii, pe când frumosul artistic valorifică elemente produse de om; b) contemplarea frumosului natural se mărginește în aparență la obiectul privit, pe când contemplarea frumosului artistic pătrunde și în sfera creatorului pe care-l prețuiește ca autor; c) frumosul natural e infinit -natura e frumoasă în ansamblul ei - pe când arta e finită, limitată la un aspect anume; d) felul interesului deșteptat de natură e extra-estetic: puterea ei e de a ne întări și odihni organic, liniștea pe care o opune oboselii civilizației și societății, sentimentul religios pe care-l provoacă. Atunci când, totuși, interesul estetic apare în fața naturii, el răsfrânge numai ecourile artei asupra ei. Frumosul natural e deci cu totul altceva decât frumosul artistic, o valoare pe alt plan și el trebuie exclus din sfera esteticii.

Se ivesc însă aici unele greutăți. Admițând chiar eterogenitatea deplină a acestor două specii ale frumosului, cel natural nu poate fi ușor înlăturat. Sunt oameni care simt frumosul natural în afară de orice înrâurire a artei, ceea ce și Max Dessoir confirmă când scrie că sunt obiecte și impresii estetice care n-au nimic de-a face cu arta. Dacă estetica refuză aceste obiecte, în competența căror științe vor cădea? Vor putea trece ele pe seama biologiei, științelor naturale, geometriei?

Eterogeneitatea frumosului *natural și artistic* nu mi se pare atât de evidentă și vechea poziție kantiană ce le constată ambiguitatea (natura

110

e frumoasă când are aspectul artei și arta e frumoasă când are aparența naturii) se menține pentru noi¹.

După încheierea discuției de mai sus d-1 T. Vianu fixează problematica disciplinei și, prin urmare, câmpul și limitele tratatului său. Frumosul artistic fiind o valoare, alături de cea teoretică, morală, economică, politică și religioasă trebuie să fie mai întâi prezentat ca atare. Apoi, întrucât se întrupează într-un bun tangibil care e opera, se obține o a doua mare problemă care studiază arta în ea însăși. Urmează cercetarea procesului creator al artei și, în sfârșit, receptarea artei cu alte două probleme distincte. Întregul sistem de estetică al d-lui T. Vianu se ramifică în aceste patru compartimente.

Să cercetăm justificarea acestei problematice. Că valoarea estetică trebuie definită în concertul celorlalte valori e de la sine înțeles. Nu tot atât de evidentă însă poate apărea distingerea celorlalte probleme. Diferențierea lor ar fi ușor de legitimat pe cale metodologică. Chiar dacă ele s-ar confunda în realitate, separarea lor pentru studiu ar fi îndreptățită. D-1 T. Vianu nu se mulțumește totuși cu atât. Domnia sa dovedește că împărțirea problematicei sale e și reală, în natura lucrurilor. Opera de artă nu rezumă și reproduce procesul creator pur și simplu, după cum ea nu se identifică nici cu procesul receptor, iar acesta nu se acoperă cu cel creator. Alcătuiesc momente distincte ce trebuie pătrunse independent.

Pentru a înțelege specificul acestei poziții e necesar să amintim că, în cuprinsul esteticii, s-a gândit de multe ori și altfel. S-a crezut astfel că cercetarea unei probleme e suficientă și pentru lămurirea celorlalte, o dată ce toate momentele se confundă. Estetica idealistă s-a redus de pildă la o filosofie a artei, estetica psihologică, la studiul emoției artistice, estetica genetică, la procesul creației. Problemele se pot așadar ierarhiza după gradul importanței lor, unele urmând a fi subsumate altora. D-1 T. Vianu nu împărtășește această opinie și procedează științific perfect justificat, atunci când proclamă independența metodologică și de fapt a problemelor. Sistemul esteticianului nostru se caracterizează

111

printr-un obiectivism vădit în sensul general al considerării pure a fenomenelor artistice și a supunerii la indicațiile lor adevărate.

O astfel de concepție duce de la sine la utilizarea tuturor obiectelor artistice și a tuturor metodelor posibile. În cadrul, celor dintâi vin să se înșiruie nu numai operele istoriei artelor, ci și ale preistoriei și artei primitive, iar în cadrul metodelor, pe lângă cele obișnuite, și metoda fenomenologică, prin care se pătrunde direct în obiectul artistic, în afară de procesele ce-l preced sau îl urmează.

S-ar putea califica drept eclectică această din urmă **poziție**, dar în sensul pozitiv al noțiunii, întrucât eclecticismul e determinat aici de însăși natura diferită a problemelor.

Dintre metodele estetice, cea normativă îl reține mai îndelung pe autorul nostru. Împotriva încercărilor esteticii inductive și a obiecției cu privire la stânjenirea libertății creatoare prin norme, d-1 T. Vianu izbutește să fixeze cu precizie caracterul normativ al esteticii, alături de cel al logicii sau al moralei.

După această creionare a problemelor preliminare ale esteticii se prezintă - în aceleași linii sigure - caracterizarea valorii estetice drept cea dintâi mare problemă a disciplinei. D-1 T. Vianu înfățișează cu acest prilej unele rezultate ale teoriei valorilor în datele lor sumare, distingând între bunuri și valori, situându-le pe cele din urmă în categorii ideale, delimitând valorile - mijloace de scopuri, iar pe acestea împărțindu-le între valori relative și absolute, în sfârșit, înfățișează diviziunile valori transcendente și imanente, și apoi reale și personale. În acest cadru se fixează locul valorii estetice ca fiind o valoare scop-absolut, cu caracter immanent-ideal. Se rezumă desigur vechi contribuții ale cercetării pornind de la Kant, dar și strădaniile noi ale fenomenologiei unui R. Hamann și M. Geiger, toate prin fină și critică a d-lui T. Vianu.

Aderențele autorului nostru cu axiologia sunt vechi și permanente, purced încă de la prima sa lucrare din 1924 asupra problemei valorificării în poetica lui Schiller. Întrucât interesul pentru această sferă de cercetări s-a menținut neîntrerupt la d-1 T. Vianu și cum *Estetica* sa se leagă în bună parte de acest domeniu, socotim absolut necesar să insistăm asupra

112

poziției sale axiologice, utilizând și alte lucrări ale sale, îndeosebi *Introducere în teoria valorilor* (1942), în care ne apare din nou, mai bogat descrisă, și valoarea estetică.

Între relativismul valorilor pulverizate consecvent de psihologismul de tip Muller-Freienfels și autonomismul absolut al valorilor după concepția lui Max Scheler și N. Hartmann, d-1 T. Vianu reprezintă o soluție intermediară, întemeiată pe observarea conștiinței însăși, într-adevăr, gândește domnia sa, ideea perfecte autonomii a valorilor s-ar putea susține numai atunci când ele n-ar întreține nici un fel de relații cu subiectul cunoscător. Autonomista admit însă că valorile pot fi cunoscute și deci că ele „iau forma raportului cu spiritul”, pierzându-și astfel autonomia absolută². Pe de altă parte, împotriva poziției relativiste și psihologice, originea subiectivă a valorilor -- dovedește autorul nostru -nu duce la o îngădire a valabilității lor. Trăirea subiectivă a valorii e însoțită, dimpotrivă, de o tendință de generalizare a ei. Împăcând termenii în contradicție, d-1 T. Vianu vede în valoare „expresia unei anumite posibilități, a posibilității unei adaptări satisfăcătoare între lucruri și conștiință”³ sau „întâlnirea unor nevoi cu niște date obiective și satisfacerea celor dintâi prin cele din urmă”⁴. Această poziție este depășită în *Introducere în teoria valorilor*,

în ce privește baza psihologică a teoriei valorilor autorul nostru pleacă de la clasificarea actelor sufletești după Meinong în reprezentare, gândire, sentiment, dorință, deosebindu-se de filosoful austriac în distingerea „obiectelor” pe care le cuprind aceste acte. Pe când la Meinong sentimentul are drept obiect valoarea, d-1 T. Vianu socotește că valoarea e obiectul dorinței. Motivarea e produsă de faptul că valoarea are un caracter vădit excentric față de conștiință, un caracter care se coordonează mai bine cu dorința, aceasta tinzând tocmai să ne scoată din cuprinsul nostru subiectiv, în timp ce prin sentiment rămânem mai departe în acest cuprins. Deosebirea se bazează și de data aceasta pe observarea conștiinței.

În *Introducere la teoria valorilor*, d-1 T. Vianu schițează un sistem rațional al valorilor în care valoarea estetică își are locul precis determinat.

113

Observăm, mai întâi, că s-a extins câmpul valorilor estetice de la cele ale artei/la cele ale naturii. Se iau acum în considerare „diversele spețe ale frumuseții naturii și artei”, punct de vedere pe care ni-l însușim, așa cum am arătat mai sus. Urmează apoi caracterizarea valorii estetice prin suportul ei. Aici d-1 T. Vianu depășește concepția lui M. Scheler, după care valorile esteticii aderă numai la obiecte. După domnia sa purtătorul valorilor estetice este atât opera de artă sau un oarecare aspect al naturii cât și autorul lor, „artistul uman sau divin”, mai precis: de la obiecte ne îndreptăm „spre persoane și astfel sentimentul de admirație cu care însoțim înregistrarea unor opere de artă se adresează totdeauna unor persoane, nu unor lucruri”⁵. De aceea valoarea estetică are „o dualitate de suporturi, dintre care unul pe un plan mai adânc decât celălalt”, deci ea are o structură adâncă și, printre celelalte valori, o situație specială, ca una care ne obligă să străbatem două straturi. Firește, discuția aceasta asupra suportului valorii estetice poate fi mult extinsă. Opinia noastră - așa cum am spus-o în altă parte⁶ - se situează și ea pe un plan opus lui Scheler, refuză prin urmare atașarea exclusivă la obiecte a valorilor estetice, le adaugă ca și d-1 T. Vianu acțiunile și, prin acestea, de fapt persoanele, accentuând chiar mai mult ca autorul *Esteticu'dăderenta* la persoane, care alcătuiește pentru noi țelul ultim al valorii estetice. O identificare a punctului de vedere estetic al cel etic nu ne amenință totuși, deoarece „persoanele” valorii estetice sunt altele decât cele ale eticii. Primele sunt persoanele ideale ale creației artistice, celelalte sunt persoanele realului obișnuit, cele ale vieții practice. Sublinierea suportului personal al valorii estetice o socotim necesară și pentru reliefarea importanței originalității în artă. Valorile estetice se caracterizează mai departe - după d-1 T. Vianu -prin aceea că sunt întocmiri spirituale, scopuri absolute ale conștiinței, aderente la suportul lor, de care nu pot fi despărțite. Ele sunt prin urmare unice și individuale, amplificate fiindcă îmbogățesc sufletul. *Introducerea în teoria valorilor completează* deci caracterizarea valorii estetice din *Estetica* îmbogățind-o cu note noi în cadrul unui sistem general al valorilor.

114

Să revenim însă la expunerea rezultatelor cercetărilor estetice ale d-lui T. Vianu, așa cum sunt înfățișate în tratatul său.

Domnia sa închină un alt capitol *atitudinii estetice*, depășind limitele propriu-zise ale esteticii spre o filosofie generală, în care se încearcă subsumarea tuturor variatelor aspecte ale realului valorii estetice, o perspectivă estetică a culturii deci, o proclamare îndrăznească a unui imperialism estetic.

Tratatul de *Estetică* dezvoltă mai pe larg și în limite bine conturate celelalte mari probleme și anume cea a *operei de artă*, a structurii și creației artistice, a *receptării Operei*. Metoda fenomenologică se aplică în studiul operei de artă, ale cărei momente constitutive sunt pe rând izolate și caracterizate. Metoda psihologică și sociologică e aplicată apoi cu alte frecvente prilejuri la studiul creației și receptării artistice. Nu e în intenția noastră să expunem succesiv toate aceste preocupări care alcătuiesc tot atâtea probleme speciale. Soluțiile lor au fost deseori folosite în capitolele anterioare ale acestei lucrări. Voim numai să subliniem desăvârșita lor prezentare printr-o despicare esențială a măduvei lor, printr-o realistă sugerare a complexității prin distingerea permanentă a nuanțelor.

Ne îndreptăm acum spre obiectul pe care d-l T. Vianu și-l propune în mod deosebit și anume spre promovarea unei concepții despre artă ca formă a muncii.

Să amintim că, la Schiller, funcția esteticului fructifică întreaga cultură și ușurează ascensiunea ei etică, fără a-i compromite specificul. Pe această din urmă linie se situează și frumoasa contribuție a d-lui T. Vianu, pentru care arta - ca odinioară în Renaștere și Romantism - poate din nou lumina căile umanității, punându-se însă de acord cu trăsăturile epocii noastre, care sunt cele ale muncii. O artă ca formă ideală a muncii, ca ideal călăuzitor al ei va fi concepția pe care o va îmbrățișa d-l T. Vianu și asupra căreia vom insista mai jos.

Interpretarea artei ca o formă a muncii porcede mai cu seamă din două direcții. Ea este mai întâi o expresie manifestă a unei reacții împotriva străvechiului misticism estetic de tip platonician, după care

115

arta apare ca un dar integral al zeilor prin intermediul întâmplărilor și secundar al artistului, simplu instrument de transmisiune divină. Activitatea voluntară, conștientă sau finalistă a omului este nesocotită într-o astfel de concepție pe care, firește, pozitivismul și voluntarismul timpurilor noi n-o mai pot accepta în forma ei absolută. S-a produs deci - în mod firesc - reacția după care arta trebuie încadrată între obișnuitele activități omenești și redusă la proporții laice. Totodată această perspectivă a tins la o accentuare a elementelor conștiente și voluntare ale artei și la considerarea ei ca o formă a muncii, întrucât se subordonează conceptului acesteia: o activitate îndreptată spre producere conștientă de valori, un efort de realizare voluntară, un act finalist.

Pe o astfel de linie s-a situat nu de mult (1929) prin lucrarea sa despre *Viitorul esteticii* un Et. Souriau care, după determinarea unei rigide clasificări a felurilor de muncă, îi atribuie și artei un compartiment, anume cel al producerii unui lucru real și singular, orice făurar de lucruri devenind în acest fel un artist și confundându-se cu manufacturierul. Gânditor al nuanței și spirit al cumpănirii realiste, d-l T. Vianu - deși dezvoltându-și concepția pe același plan - respinge cu o singură argumentare excesul de zel al lui Souriau. Căci - spune domnia sa, cu drept cuvânt - arta nu creează lucruri reale, ci numai aparențe, existențe ideale, iar *originalitatea* ce o caracterizează în chip special nu e și preocuparea muncitorului industrial de pildă.

Să urmărim însă mai departe direcțiile de unde vin interpretările artei ca formă a muncii. Cea de-a doua ni se pare a fi locul tot mai covârșitor pe care munca îl ocupă în civilizația modernă și care-l îndeamnă pe d-l T. Vianu să situeze arta în vecinătatea ei imediată, încununând-o cu o aureolă etică ce-i lipsea pe de-a-ntregul în perspectiva mistică a creației, în care personalitatea conștientă și voluntară era bruta! eliminată. Părăsind oarecum tendința pură a autonomismului estetic, pentru care scriitorul nostru a militat totuși cu atâtea prilejuri, în momentul viziunii finale a operei sale se simte îndreptățit să o împodobească cu un frumos accent etic.

116

Pentru legăturile artei cu munca pledează de altfel d-l T. Vianu și pe alte căi decât cele de mai sus. În capitolul despre *Artă, tehnică și natură* găsim astfel în cadrul cercetării structurii artei o relație însemnată între termenii în discuție. Pe urmele poziției kantiene, autorul nostru surprinde și el „paradoxul artei”, care este și natură d-fer și antinatură fiindcă e un produs al finalității spiritului, o realizare a tehnicii, deci a muncii. Arta e - după d-l T. Vianu - „opera puterii plastice a naturii continuându-se în tehnica omului”, definiție învecinată de cea kantiană a artei, ca opera geniului care are aparența naturii.

Legături mai puternice între *artă și muncă* se găsesc însă cu prilejul analizării procesului de creație artistică, ce nu mai apare ca o activitate care se desfășoară în afară de contribuția creatorului. În diferite etape ale creației d-l T. Vianu identifică elemente conștiente și voluntare, finalitățile spiritului artistic și prin urmare caracterele muncii. În faza pregătirii, pentru cazul „pregătirii exprese” a ei, nu adună oare ațăți creatori material documentar alcătuind cărămizile construcției lor viitoare? Nu a procedat în acest fel Zola și Flaubert? Etapa invenției, cea de-a doua treaptă a procesului creator, nu se dezvoltă și ea reflexiv, logic, deoarece creatorul e foarte atent, de pildă, la motivarea intrinsecă a operei sale, lucrând prin urmare ca și în orice fel de muncă, finalist și

raționalist? Execuția e apoi faza cea mai apropiată muncii prin continua tendință de adaptare a mijloacelor la scop, prin examinarea neobosită a materialului de întrupare a ideilor, prin controlul ce se exercită necurmat asupra erorilor. Atâtea motive care prezintă creația artistică drept rezultatul unei încordări conștiente și calculate, întocmai ca efortul muncii.

Relațiile artei cu munca sunt însă și mai adecvat studiate de către d-l T. Vianu în capitolul ce poartă chiar acest titlu. Pentru artele preistorice și primitive raportul a fost mai de mult înfățișat de către K. Biicher și încă sub o formă necesară. Legătura s-a extins prin E. Grosse și asupra artelor simultane. D-l T. Vianu urmărește mai departe raportul acesta și în timpurile moderne. Din tot acest excurs istoric reies limpede relațiile artei cu munca în ce privește originea artei și motivele lor,

117

diferențierile stilistice, recrutarea motivelor. Esteticianul nostru ne înfățișează mai departe înrăurirea tehnicii asupra artei. Din antichitate și până în epoca modernă artistul și meseriașul se îngemănau, utilul se lega de frumos nediferențiat. În epoca autonomiei artei acest străvechi raport s-a disociat. Astăzi acest raport pare a se lega din nou și arta poate fi înfățișată acum ca forma cea mai perfectă a muncii, ca idealul ei îndrumător și eliberator.

Am schițat până aici seria de argumente care îndreptățesc pe autor să propună o interpretare a artei ca formă ideală, liberă și fericită a muncii și să-și prelungească astfel sistemul estetic într-o perspectivă etică.

Încadrarea etică de care vorbim ar putea ridica firește: o seamă de obiecțiuni, pe care însăși lucrarea d-lui T. Vianu le oferă din plin, o dată ce privește fenomenul estetic pe toate laturile lui cu o atentă obiectivitate. Artă e într-un fel o specie a muncii și deci o încordare voluntară cu elemente raționaliste și finaliste, dar și prin atâtea alte caractere ale ei, ea este o activitate mai puțin conștientă. Într-o măsură ea e condiționată de legile ei interne, în afară de cunoscutele **determinări** externe, cu o imixtiune relativ apreciabilă de momente iraționale în procesul creației, cu o independență mai accentuată față de condițiile muncii, cu o fizionomie proprie și autonomă, la a cărei întemeiere teoretică la noi autorul nostru a contribuit de altfel într-un mod hotărâtor. Tinzând să depășească limitele stricte ale esteticului și vrând să dezvolte pe bazele lui o etică în consonanță cu atmosfera generală a vremii, d-l T. Vianu nu putea urma însă decât drumul ales, pornind de la premisa elementelor voluntare și finaliste ale creației artistice. Dar socotind artă ca pe o formă a muncii, ca forma ei cea mai înaltă și devenită exemplară pentru tot domeniul muncii, s-a izbutit - în aceeași timp - și înălțarea muncii pe un plan ideal. Situate pe aceeași linie evolutivă, *arta* și *munca* se înnobilează de fapt reciproc, perspectiva etică și cea estetică luminându-se una pe alta într-o solidaritate deplină a marilor valori ce le constituie. *Orizontul axiologic* e de altfel mereu prezent în

sistemul estetic al d-lui T. Vianu de la primele lui capitole și până la încununarea de care vorbim.

De altfel, într-un studiu mai recent, *Semnificația filosofică a artei*, considerat de autor ca „prima cristalizare a unei filosofii generale” și tipărit la sfârșitul ed. II a volumului său *Filosofie și Poesie*, artă ne este prezentată nu numai ca formă pilduitoare a muncii, ca termenul năzuințelor acesteia, dar și ca idealul întregului proces cosmic și a întregii vieți spirituale a omului, deoarece în năzuința generală către armonie artă reprezintă deocamdată singura izbândă asigurată a acesteia, în această privință d-l T. Vianu scrie: „întregul proces al lumii se silește către perfecțiunea artei, de care se apropie din când în când, fără să putem spune că o atinge cu plinătate vreodată. Semnificația filosofică a artei constă, după cele arătate mai sus, în faptul de a reprezenta de pe acum, în formele ei proprii, prefigurația țintei generale către care se silește întregul univers, cu reușite deocamdată parțiale și instabile. Succesul deplin și permanent al operei de artă echivalează cu făgăduința succesului pe care cosmosul material pare a-l fi obținut pentru sine și pe care spiritul omenesc și-l poate făgădui în toate domeniile activității lui. Opera de artă poate fi înțeleasă ca un adevărat program al vieții spirituale a omului. Ea conduce întreaga operă a culturii. Glasul ei pare a spune că ceea ce i-a izbutit ei poate să izbutească tuturor ostenelilor omenesci. În toate domeniile culturii, după exemplul artei, ne putem sili către armoniile realizate de ea până acum. Pentru că există artă, poate exista o societate mai bună, o viață morală mai nobile, o știință mai completă, mai adâncă și mai adevărată. Semnificația filosofică a artei se completează pentru cine știe să înțeleagă că în armonia ei este configurat însuși destinul glorios al spiritului.”⁸.

Revine în toate acestea întreaga problematică a perfecțiunii, asupra căreia gânditorul s-a oprit în comunicarea sa la Congresul de Filosofie din Paris, în 1937, *Asupra ideii de perfecțiune în artă* (tipărită în volumul *Studii de filosofie și estetică*).

În cadrul actual al gândirii estetice românești, sistemul d-lui T. Vianu reprezintă fără îndoială expresia unei încordări deosebit de

118

119

izbutite, de structură stringent științifică, pe baza unui aparat de informație de o neobișnuită întindere, cu o ținută permanent obiectivistă, dominat mereu de poruncile obiectului estetic, într-o perspectivă generală a gândirii. Dincolo de contribuția lui reală în estetică, acest fel de a cugeta și

construi rămâne metodologic pilduitor pentru orice strădanie autentică pe tărâmul disciplinei noastre.

NOTE ȘI

1

Garabet Ibrăileanu (1871-1936)

1. *Studii literare*, Iași, 1930, p. 52-53

2. *Scriitori români și străini*, Iași, 1926, p. 301 și 227

3. *Idem*, p. 187

4. *Studii literare*, ed. cit., p. 92

5. *Scriitori români și străini*, ed. cit., p. 188

6. *Idem*, p. 182

7. *Idem*, p. 96

8. *Studii literare*, ed. cit., p. 204

9. Octav Botez, în „însemnări ieșene”, 1940, nr. 7, p. 152

Al. Dima are în vedere doar *Scriitori români și străini* (1926) și *Studii literare* (1930), mărturisind că **n-a cunoscut, la data redactării, Opera literară a d-lui Vlahuță** (1912) și nici, am adăuga noi, *Spiritul critic în cultura românească* (1909), *Cursul de estetică literară* (1909-1910) sau *Caracterul specific național în literatura română* (1922). Tocmai de aceea, autorul revine în G. Ibrăileanu, *concepția estetică* (1947), refăcut apoi în *Concepția despre artă și literatură a lui G. Ibrăileanu* (1947) și în G. Ibrăileanu, *azi, în „Revista de istorie și teorie literară”, 1966, nr. 2 și 3.*

Pentru alte contribuții în materie vezi Al. Piru, G. Ibrăileanu, viața și opera, 1967 (Cap. *Concepția estetică*); M. Drăgan, *G. Ibrăileanu*, 1971; I. Dună, *Opera lui G. Ibrăileanu*, 1989 și M. Muthu, *Alchimia mileniului*, 1989. De asemenea, o antologie din textele de estetică ale lui Ibrăileanu în *Despre frumos și artă. Tradițiile gândirii estetice românești, voi. I, antologie, tabel cronologic și prezentări de Vasile Morar*. Prefață de Ion Ianoși, 1984 („Reproducerea realității; înrăurirea artei; Originalitatea formei; împrumutarea formei; Specificul național în artă și literatură; Estetica literară și Critica estetică”).

Paul Zarifopol (1874-1934)

1. Paul Zarifopol, *Kant și estetica*, în „Viața Românească”, 1929, nr. 1, studiu republicat de către Al. Săndulescu în *Pentru arta literară*, voi. II, Minerva, București, 1971, p. 170-185.

2. *Artă literară și simplă literatură*, în *Pentru arta literară*, Editura Fundațiilor Regale, București, 1934, p. 30 și urm.

3. *Încercări de precizie literară*, Adevărul, București, [1931], p. 12 cf. și *Pentru arta literară*, ed. cit., voi. I (*Mahalaism și critică de artă*).

123

4. *Încercări...*, ed. cit., p. 72 (cf. și *Pentru arta...*, ed. cit., voi. I) {Shaw, Wagner și diGcultățile criticii} 5.1 bide

6. *Idem*, p. 73

7. *Idem*, v. 13-14

8. *Despre stil- note și exemple*, Editura Adevărul, București, [1928], p. 26, culegere reimprimată în *Pentru arta literară*, voi. I, ed. cit., p. 133-166

9. *Idem*, p. 10 10. *Idem*, p. 11

11. *Pentru arta literară*, ed. 1934, p. 63

12. *Idem*, p. 100 13. *Idem*, p. 122

14. *Idem*, p. 176

15. *Idem*, p. 55

16. *Idem*, p. 68 2/r/rib72, p. 239 i < /cfe/73, p. 95 19. *Idem*, p. 169

<2tt *Despre stil*, ed. 1928, p. 41

21. *Pentru arta literară*, ed. 1934, p. 41

22. *Idem*, p. 180

*

Al. Dima n-a cunoscut dimensiunile reale ale personalității lui Paul Zarifopol, (reeditat doar în ultimele decenii de către Al. Săndulescu; *Pentru arta literară*, 2 voi., 1971; *Paul Zarifopol în corespondență*, 1987; *Eseuri*, 2 voi., 1988 și integrala culegerilor publicate de Zarifopol în timpul vieții, în *Pentru arta literară*, voi. 1, 1997.

Pentru estetica m. Zarifopol vezi: E. Lovinescu, *Titu Maiorescu și posteritatea lui critică*, 1943; M. Muthu, *Orientări critice*, 1972, Al. Paleologu, *Ipoteze de lucru*, 1980, Constantin Trandafir, *Paul Zarifopol*, 1981, M. Muthu, *Paul Zarifopol între fragment și construcție*, 1982.

Figurează, de asemenea, în antologia *Despre frumos și artă*, ed. cit., voi. II, cu [*Ideiestetice*], [*Metodeestetice*], [*Artă și non-artă*]

Mihai Ralea (1896-1964)

1. *Comentarii și sugestii*, Casa Școalelor, București, 1928, p. 33

2. *Idem*, p.35
3. *Perspective*, Casa Școalelor, București, 1928, p. 53
124
4. *Idem*, p. 10
5. *Valori, Fundația pentru Literatură și Artă*, București, 1935, p. 120
6. *Perspective*, ed. cit., p. 187
7. *Valori*, ed. cit, p. 15
8. *Perspective*, ed. cit., p. 80
9. *Idem*, p. 33
10. *Valori*, ed. **cit**, p. 19-20
11. *Perspective*, ed. cit, p. 42
12. *Idem*, p.39
13. *Idem*, p. 9
14. *Perspective*, p. 67
15. *Idem*, p. 172
16. *Idem*, p. 173

*

Restituite postum, de către Ion Pascadi, în *Prelegeri de estetică* (1972), cursurile de estetică generală și aplicată ținute la Universitatea din Iași (1927-1928) și București (1914-1944) infirmă, desigur, etichetarea lui Al. Dima de „fragmentarism estetic”. Aceste cursuri impun prin tratare sistematică și sintetică, dincolo de amprenta stilistică a comunicării de la catedră, pe cale orală ori stenografiată. O noutate e reprezentată de *estetica aplicată* - „un studiu asupra fonrtior, asupra tehnicii și asupra conținutului sufletesc de creație și contemplație în cadrul specific al fiecărei arte în parte”, afirma Ralea în *Estetica muzicală*.

Pentru întregirea profilului de *estetician* al lui Mihai Raiea se pot consulta: Ion Pascadi, *Esteticieni români*, 1969; Mircea Mancaș, în „Viața Românească”, nr. 6, 1972; Titu Popescu, *Ideii estetice în scrierile lui Mihai Ralea*, 1974; Liviu Petrescu în „România literară”, nr. 13, 1972 cf. și antologia „Despre frumos și artă...”, ed. cit, voi. II {*Frumosul și urâtul*, *Clasificarea muzicalăa sistemelor filosofice*, *Metodologia esteticii*, *Frumosul natural și cel artistic*, *Definiția faptului estetic*, *Conținutul operei de artă*, *Formele*, *Valoarea estetică*, *Obiectivarea valorii estetice*, *Critica artistică*)

Eugen Lovinescu (1881-1943)

1. *Mutația valorilor estetice*, Ancora, București, 1929, p. 7
2. *Idem*, p. 8
3. *Ibidem*
4. *Idem*, p. 11
5. *Idem*, p. 13
6. *Idem*, p. 80
125
7. *Idem*, p. 79
8. *Idem*, p. 80
9. *Idem*, p. 21
10. ***Ibidem***
11. *Idem*, p. 25
12. *Idem*, p. 24
13. *Idem*, p. 8
14. B. Croce, *L'esthetique comme science de l'expression et de linguistique generale*, p. 123
15. *Mutația...*, ed. **cit**, p. 227

*

Pentru receptarea concepției estetice lovinesciene vezi N. Tertulian, *Eugen Lovinescu sau contradicțiile estetismului*, 1959; Ion Pascadi, *Esteticieni români*, 1969; Nicoîae Manolescu, în „Luceafărul”, 29 martie, 1969; Grigore Smeu, *Sensuri ale frumosului în estetica românească*, 1969; Florin Mihăilescu, *BL Lovinescu și antinomiile criticii*, 1972; Al. George, în *jurul lui Lovinescu*, 1975; Aurel Sasu, *Eul suveran. Paradigme lovinesciene*, 1994. în antologia *Despre frumos și artă...*, ed. cit., voi. II, E. Lovinescu figurează cu {*Imposibilitatea definirii esteticii drept știință*} și [*Cultură, critică, imitație și adaptare*]

G.

1. *Principii de estetică*, F. P. L. A, București, 1939, (reeditată cu o prefață de Ion Pascadi, E.P.L., București, 1968)
2. *Principii...*, ed. 1939, p. 12 3*Idem*, p. U
4. *Idem*, p. 15
5. *Idem*, p. 86
6. *Idem*, p. 28
7. Tudor Vianu, *Estetica*, voi. I, F.P.L.A., București, 1934, p. 44
8. *Principii...*, ed. cit, 84
9. *Idem*, p. 99

Al. Dima își va relua considerațiile în G. Călinescu, *estetician* (în „Cronica”, nr. 26, 1970)
Se pot consulta N. Tertulian, *Eseuri*, 1968; Ion Pascadi, *Esteticieni români*, 1969; Al. Piru, *Varia*, II, 1973; Nicolae Balotă, *Arte poetice ale secolului XX*, ed. I (1976) și ed. II, revăzută (1997).

126

în antologia *Despre frumos și artă...*, ed. cit, G. Călinescu este prezent cu *[Incertitudinea obiectului esteticii]*, *[Obiectivitate și subiectivitate în judecata critică]*, *[Poezia]*, *[Critica și estetica]*, *[Valoare și ideal estetic]*, *[Tipologia clasic-romantic]*

Vasile Pârvan (1882-1927)

1. *Memoriale*, Cultura Națională, București, 1923, p. 56

2. *Idei și forme istorice*, Cartea României, București, 1920, p. 189

3. *Memoriale*, ed. cit, p. 58

4. *Idei și forme*, ed. cit., p. 205 5./cfem,p.195

6. *Memoriale*, ed. **cit**, p. 201

7. *Idem*, p. 202

8. *Idem*, p. 203

9. *Idem*, p. 209

10. *Idem*, p. 212

11. *Ibidem*

12. *Idem*, p. 210

*

Pentru concepția estetică a lui Vasile Pârvan vezi Vasile Pârvan *interpretat de...*, 1984 și Nicolae Balotă, *Arte poetice ale secolului XX*, ed. cit.

în *Despre frumos și artă...*, voi. I, ed. **cit**, s-au reținut textele, intitulate de către editor, *[Artă, morală, filosofie]*, *[Artă și istorie]* și *[Specificul național]*.

NicMorCrainic(1889-1972)

1. *Nostalgia paradisului*, Cugetarea Delafras, București, 1940, p. 56

2. *Idem*, p. 131

3. *Idem*, p. 140

4. *Idem*, p. 137

5. *Idem*, p. 146

6. *Idem*, p. 147

7. *Idem*, p. 189

*

Interesul pentru *estetica teologică* a lui Nichifor Crainic a fost reactivat prin noua ediție a *NostalgieiParadisului* (1999), editată de Dumitru Stăniloae și postfațată

127

de Petru **Ursache** {*Postfață sau teandria*): Vezi, de asemenea, Petru Ursache, *Mic tratat de estetică teologică* (1999).

Lucian Blaga (1895-1961)

1. *Artă și valoare*, F.P.L.A., București, 1939, p. 10

2. *Idem*, p. 16

*

Articulare sistemică a operei lui Lucian Blaga și contribuțiile exegetice au circumscris locul *esteticii* acesteia, ce depășește perimetrul lucrării *Artă și valoare* (1939). Schița lui Al. Dima trebuie, în consecință, completată cu interpretări ulterioare precum: Ion Pascadi, *Esteticieni români*, 1969; Grigore Srneu, *Sensuri alekumosuluiîn estetica românească*, 1969; Dumitru Micu, *Estetica lui Lucian Blaga*, 1970, Nicolae Balotă, *Arte poetice ale secolului XX*, 1997, la care se adaugă numeroase pagini diseminate fie în lucrările de tip monografic, fie în culegerile de studii consacrate operei lui Lucian Blaga.

În *Despre frumos și artă*, voi. II, ed. cit., au fost reținute textele: *[Năzuință formativă]*, *FilosoSe și stil*, *Filosofie șiartă*, *Arta*, *Paralelismul ramurilor culturale*, *Autonomia artei*, *Legea non-transponibilității*, *Arte și genuri*.

1. *Essaisurla creation esthetique*, Felix Alean, Paris, 1935; p. 4748

2. *Idem*, p. 59

3. *Idem*, p. 82

4. *Idem*, p. 228

5. *Idem*, p. 282

6. *Idem*, p. 230 Z/afem,p.308

8. *Idem*, p. 324

9. *Idem*, p.357

10. *Idem*, p. 358 II.*Idem*,p.363 12.1*bidem*

13. *Idem*, p. 366 14.*Idem*,p.367 15. *Idem*, p. 368

128

16. *Idem*, p. 438

17. *Idem*, p. 439

Precizări cu privire la articolul d-lui Al. Dima: „Concepția estetică a d-lui Liviu Rusu”

În numărul din Februarie 1941 al „Revistei Fundațiilor Regale” d-1 Al. Dima a avut amabilitatea de a consacra un articol ideilor mele estetice sub titlul: **Concepția estetică a d-lui Liviu Rusu**. Cum nu sunt un răsfățat al publicisticii noastre, studiul d-lui Al. Dima, de o înaltă și deosebit de demnă ținută academică, a fost pentru mine - de ce n-aș mărturisi-o? - o surpriză foarte plăcută. Dacă deci totuși mă simt îndemnat să fac aici câteva observații marginale, e departe de mine gândul de a da d-lui Dima un „răspuns” polemic. Dimpotrivă, socotesc că articolul amintit merită o completare și câteva precizări din partea mea, tocmai fiindcă autorul lui a fost pătruns sincer de intenția de a-mi înfățișa ideile în modul cel mai obiectiv posibil. Pentru aceea rostul acestor rânduri nu este să răstoarne observațiile critice ale d-lui Al. Dima - fiindcă nu am pretenția că ideile și principiile susținute de mine sunt invulnerabile - ci de a preciza pentru cititorii acestei reviste care sunt cu adevărat ideile mele estetice. Socotesc anume, că din expunerea d-lui Dima, reiese o teorie care nu este în întregime în conformitate cu adevăratele mele convingeri. Adaog însă numai decăt: s-ar putea ca vina să nu fie numai a domniei sale, ea era poate inerentă lucrării pe care o rezumă d-1 Dima. Pentru a învedera acest fapt și pentru a justifica în același timp nevoia precizărilor de față, cel mai bun lucru este să citez câteva rânduri chiar din articolul în chestiune. D-1 Dima, rezumând lucrarea mea *Essai sur la creation artistique*, apărută în „Bibliothe'que de la Philosophie contemporaine” a lui Alean, și în care încerc să arăt că la baza creației artistice este un dinamism viu, un zbucium neîntrerupt, spune: „Dar acest necurmat neastâmpăr este el însuși expresia acelui conflict interior care-1 tulbură ca pe orice creator și pe d-1 Liviu Rusu. De aici agitația fără oprire a stilului său, de aici forma interogativă atât de frecventă a unei gândiri care se zbate cu tot dinadinsul să surprindă problemele și soluțiile lor, întrebând mereu cu o neînduplecată stăruință, voind negreșit să convingă, dar lăsând totuși prin însuși sensul interogației să cadă și umbra îndoielilor. E în lucrarea d-lui Liviu Rusu o încordare științifică din cele mai vii și o curajoasă năzuință spre o noutate, trăsături care se impun cu claritate cititorului”. Îi sunt recunoscător d-lui Dima de a fi descifrat nu numai anumite idei, ci și substratul sufletesc zbuciumat din care s-a ivit lucrarea amintită. Într-adevăr, dacă n-ar părea exagerat, aș spune că la baza ei a fost un conflict dramatic. Lucrarea amintită reprezintă o răspântie în decursul formației mele filosofice și estetice, ea stă oarecum la „cumpăna apelor”.

129

Străbătusem până la ea anumite drumuri, care mi se păreau din ce în ce mai infructuoase pentru fenomenul artistic. Perspective noi mi se impuneau la fiecare pas. Cu cât înaintam, simțeam nevoia să arunc câte ceva peste bord din pretensele bunuri pe care le adusesem cu mine. Lucrarea în chestiune încerca o sinteză între vechile drumuri și noile orizonturi care mi se deschideau. M-am străduit să arăt puțința de împăcare fructuoasă chiar a unor atitudini considerate, în general, ca inconciliabile. Probabil însă că în străduința mea spre noile perspective nu m-am dezbărat suficient de anumite rămășițe din vechile pelerinagii, încât convingerile nou cucerite sunt în parte umbrite. Probabil așa s-a putut întâmpla că d-1 Al. Dima să-mi poată atribui teorii sprijinindu-se chiar pe unele mici citate luate din propria lucrare, fără ca ele totuși să exprime întreaga mea convingere. În aceeași lucrare există pasagii largi și numeroase, care întregesc cele spuse de d-1 Dima, în așa fel, încât în multe privințe concepția pe care o susțin să nu reiasă așa de unilaterală, cum ar reieși din articolul domniei sale. Acesta este cazul de exemplu când d-1 Dima mă consideră un „conținutist” destul de exclusivist. Dar trebuie să adaug numaidecăt un lucru important: dacă totuși în *Essai sur la creation artistique* nu se impune, poate, cu suficientă tărie directiva spre care mă străduiesc, aceasta reiese cu siguranță mai precis din lucrările mele ulterioare, anume din *Le sens de l'existence dans la poesie populaire roumaine*, apărută în 1935, dar mai ales din *Estetica poeziei lirice*, apărută în 1937. Aceste două lucrări întregesc și precizează punctul de vedere reprezentat în lucrarea analizată de d-1 Dima. Sunt nevoit să-i aduc d-lui Dima reproșul, că a căutat să-mi prezinte concepția estetică referindu-se numai la lucrarea mea *Essai sur la creation artistique* și nu la lucrările ulterioare, în care m-am străduit să elimin anumite echivocuri ce se strecuraseră în prima. Dacă domnia sa a dorit să înfățișeze cititorilor concepția mea, ar fi trebuit să ia în considerație toate lucrările mele și să nu neglijeze tocmai pe cele mai recente.

Una din problemele fundamentale, în privința căreia trebuie să-mi precizez atitudinea, o atinge d-1 Al. Dima chiar la începutul articolului său. Domnia sa, spune: „Ne aflăm desigur în fața unei estetici al cărei accent cade pe conținutul operei de artă apropiind-o de filosofie, iar metoda și viziunea ei de ansamblu vor fi una neliniștită, mobilă, opusă cu totul perspectivei contemplative a esteticii fenomenologice”. S-ar părea deci că mă aflu pe un punct de vedere opus esteticii fenomenologice. Trebuie să precizez că nu mă simt deloc în opoziție cu școala fenomenologică, dimpotrivă, țărul spre care mă zbăteam din plin în peregrinările din *Essai sur la creation artistique* era tocmai cel fenomenologic. S-ar părea bizar, dar așa este. E adevărat că armatura care se desprinde din această lucrare pare a dovedi altceva, dar dacă mijloacele pe care le întrebuițez se deosebesc, în parte, de cele ale fenomenologilor, ținta mea ultimă este aceeași. Ca să învederez acest fapt sunt nevoit să reamintesc în câteva cuvinte străduințele școlii fenomenologice și să pun alături străduințele

mele din lucrarea amintită. D-1 Dima pare a susține că fenomenologii reprezintă o anumită *doctrină filosofică*. Părerea mea însă este - atașându-mă în privința aceasta la mulți alți gânditori - că meritul fenomenologilor nu este de a fi adus o doctrină nouă, ci o *metodă* nouă. Deosebirea este foarte mare. Din cauza aceasta chiar la reprezentanții de seamă ai școlii fenomenologice găsim divergențe în ce privește concluziile filosofice ultime, *găsim însă la toți aplicarea aceleiași metode*. Fenomenologia, după cum o spune clar Husserl și după cum o susțin toți elevii săi, este o *știință a esențelor*, „Wesenserschauung” sau *ideație* cum o mai numește Husserl. Or în *Essai sur la creation artistique* năzuința mea n-a fost alta decât a elucida ce este esențial în creația artistică pentru a ajunge astfel la esențialitatea operei de artă. Este adevărat că în această străduință a mea m-am folosit de date și mijloace pe care mulți dintre fenomenologi le-ar fi refuzat, - aceasta însă nu schimbă întru nimic valoarea țintei finale, pe care n-o pot considera ca fiind în contrast cu ținta urmărită de fenomenologi.

D-1 Dima mă consideră în opoziție cu fenomenologii în special pentru faptul că eu reprezint un punct de vedere dinamic, în timp ce esteticienii fenomenologi ar reprezenta un punct de vedere static, consacându-se aspectelor contemplative ale esteticii. E oare reală această opoziție? Cred că nu. *Aceasta pentru faptul că fenomenologia nu exclude deloc un punct de vedere dinamic*. Dacă fenomenologii se străduiesc să elucideze ceea ce este esențial, ei nu spun în același timp că aceste esențialități sunt numai de natură statică; ei caută să deslușească fiecare fenomen în sine *așa cum este fără să-l supună ingredientelor unui punct de vedere static*. Husserl însuși când analizează conștiința, ajunge la concluzia că aspectul ei esențial este *intenționalitatea*. Nu accentuează el oare prin aceasta ceva dinamic? Ceva mai mult: în *Ideen zu einer reinen Phanomenologie* (ediția li-a) același Husserl, vorbind despre problemele care intră în câmpul de cercetare al fenomenologiei, constată că acestea sunt între altele „Wahrnehmung überhaupt”, „Erinnerung überhaupt”, „Einfühlung überhaupt”, *Wollen überhaupt*, etc. Dacă deci „*actul de voință ca atare*” este o problemă fundamentală a fenomenologiei, putem oare nega că și perspectivele dinamice intră în preocupările ei? Iar Max Scheler, după Husserl cel mai de seamă reprezentant al fenomenologiei, spune: „Überhaupt muss ich einen von Wesen und möglichen Vollzug lebendiger geistiger Akte ganz „unabhängig” bestehenden sollenden Ideen - und Werthimmel...prinzipiell schon von der Schwelle der Philosophie zuruckweisen”. (*Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik*, ed. 3, p. XIX). Cu alte cuvinte, după Scheler, o lume a ideilor care ar fi independentă de *actele spirituale* w/nu are ce căuta în filosofie. În aceeași lucrare, Scheler spune că fenomenologia trebuie să se ocupe cu trei feluri de esențialități, dintre care cităm numai pe cea de la punctul 2: „die Wesenheiten der Akte selbst und die zwischen ihnen bestehenden Zusammenhänge und

131

Fundierungen (Akte - oder Ursprungsphanomenologie)”. Dacă însuși fenomenologii vorbesc despre o *fenomenologie a actului*, pot eu oare, din cauza unui punct de vedere dinamic, să fiu opus școlii fenomenologice? Cred că nu. E adevărat că d-1 Dima are tot dreptul să scoată în evidență „perspectiva contemplativă” a esteticii fenomenologice și aceasta fiindcă într-adevăr esteticienii fenomenologi s-au ocupat, *până acum*, numai de problema contemplației. Faptul însă că ei, deocamdată, nu s-au ocupat de actul creator, încă nu înseamnă că această problemă ar ieși din cadrele problematicii fenomenologice, că ar fi chiar opusă ei. Nu pot decât să accentuez că, după cum cunoscuții esteticieni fenomenologi au căutat să dezvăluie esențialitatea contemplației, eu am căutat să pătrund în esențialitatea creației. Deci nu mă pot considera în opoziție cu ei, fiindcă lărgind un câmp de cercetare nu înseamnă să contrazici în fond pe cercetătorii anteriori. E adevărat că felul meu de procedare din *Essai sur la creation artistique* n-ar recolta aprobarea unanimă a fenomenologilor, după cum într-adevăr linia mea de conduită de acolo nu mi-am cucerit-o sub influență fenomenologică. Faptul însă că ținta mea de acolo nu este străină fenomenologilor dovedește îndeajuns că, deși am umblat pe alte drumuri, poziția mea nu le este opusă. Toate acestea reies, cred, destul de clar din *Essai sur la creation artistique*. Important însă este faptul că după ce în această lucrare am ajuns la poziția amintită, *în lucrările mele ulterioare apropierea mea de fenomenologi s-a accentuat foarte mult*. Bineînțeles, nu m-am încadrat orbește în atitudinea lor (- e știut doar că nici ei nu sunt perfect unitari -), însă modul lor de a vedea m-a ajutat mult să lărgesc orizontul și concluziile ultime la care ajunseseam în *Essai sur la creation artistique*. Aceasta se vede foarte clar în lucrarea mea *Estetica poeziei lirice*, pe care d-1 Dima a evitat s-o consulte și care conține o bogată bibliografie fenomenologică. E vădit deci că nu mă pot considera în opoziție cu școala fenomenologică.

Cu aceasta ajungem la un a) doilea punct, în privința căruia trebuie să aduc o îndreptare și să-mi precizez atitudinea. Dacă mai sus am afirmat (și am afirmat-o și în lucrarea analizată de d-1 Dima) că străduința mea a fost să descopăr ceea ce este esențial în actul creator pentru ca astfel să se invedereze și ceea ce este esențial în opera de artă, d-1 Dima, la rândul său, contestă că aș fi descoperit acest esențial, specific. Vorbind despre conflictul interior, pe care îl pun la baza creației, domnia sa spune: „Ajungem astfel la o definiție a artei căreia îi lipsește însă definiția specifică. Într-adevăr nu ne apare aceeași „conflict interior” și în cazul științei, religiei, filosofiei și nu se stinge el prin opere ale acestor domenii care sunt și ele atitudini generale ale spiritului?”

Observația este cât se poate de judicioasă și merită o atentă luare aminte. Totuși cred că eu am indicat, în mai multe pasagii, un specific al creației artistice, prin care arta se deosebește fundamental de domeniile amintite și prin care ea devine un domeniu *autonom*. D-1 Dima, rezumându-mi ideile, citează problema

132

atitudinii creatoare, uită însă să precizeze ce înțeleg eu prin această atitudine. Dar iată ce psun chiar la început, în introducere: „Et pour ce qui est de Târne de Partiste, sa caractéristique, à la difference de celle du contemplateur ordinaire, est que *son altitude est creatrice*. Cette attitude est prise vis a vis de certaines conditions de son etre qui necessite un soulagement et *ne le trouve qu'en petrissant. une certaine matiere*. L'artiste va vivre par cette matiere et quelle que soit sa nature, il se sent irreductiblement lie à elle". Sublinierile sunt în textul original, deci se poate vedea foarte bine asupra cărui fapt voiam să atrag atenția de la început. Aceeași idee o dezvolt apoi pe larg în subcapitolele intitulate: *La matiere et la forme* și *La technique*, pe o întindere de 31 de pagini. Ideea esențială este următoarea: Spre deosebire de știință, religie, filosofie, în care pe primul plan este abstracțiunea, în creația artistică avem o tendință spre *concret* Artistul nu numai că elaborează anumite idei, dar le elaborează în funcție de o *formă materială*, ceea ce nu se întâmplă în celelalte domenii amintite. Iată ce spun: „Quand dans l'imagination de l'artiste apparaissent et sont elaborees les differentes idees, nees de son inspiration, celles-ci contiennent deja une tendance à etre representees dans une certaine matiere sensible. Dans l'esprit de l'artiste, eîles sont elaborees en vue de cette representation. Le poete pense en mots, le musicien en sons, le peintre et le sculpteur en couleurs, figures et formes, accompagnes d'une tension qui rend possible leur execution concrete. Le monde interieure se cristallise dans le but de la transcendance dans une matiere sensible". Această tendință spre materialitate nu este ceva incidental, ea caracterizează în mod original sufletul artistului: „Le recours de Partiste à la contrainte de la matiere externe, c'est-à-dire verbale, musicale, plastique, *n'a pas lieu dans un ordre successive*. Nous voulons dire par là que cette contrainte n'est pas posterieure au sentiment de son desequilibre. Au jontraire, *l'attrait de la matiere existe des le debut, dans lesphases les plus obscure de l'inspiration* ". Apoi: „C'est la véritable epreuve de l'artiste. Il est artiste dans la mesure ou il peut animer, par sa sensibilite, la matiere. L'idee generatrice en elle-meme n'est pas encore de Part, elle ne peut le devenir qu'en se communiquant à une forme materielle. *Car le sentiment et l'idee neprennent une valeur esthetique par la lutte avec la matière ou ils se realisent*". Din acestea se desprinde o concluzie pe care am accentuat-o pe larg atât în *Essai sur la creation artistique*, cât mai ales apoi în *Estetica poeziei lirice*, și anume că opera de artă nu admite nici o schimbare în materialitatea ei. În timp ce un adevăr științific, filosofii ori religii rămân același, indiferent de cuvintele pe care le întrebuițăm pentru exprimarea lui, într-o poezie lirică de ex. schimbarea cuvintelor înseamnă distrugerea facturii ei artistice originare. Legea gravitației sau credința într-un Dumnezeu se poate exprima în frazele cele mai felurite fără să li se schimbe valoarea, în timp ce schimbarea produsă în materialitatea operei de artă înseamnă și schimbarea valorii ei fundamentale. Pe scurt: procesul creator de artă nu este altceva decât un proces

133

de spiritualizarea a unei materialități. Nu este oare aceasta o deosebire esențială între artă de o parte și știință, filosofie și religie pe de altă parte? Va admite oricine că da. Iar prin aceasta am eliminat și observația d-lui Dima că pentru mine autonomia artei ar fi o problemă secundară. Dimpotrivă, socotesc că am adus argumente hotărâtoare în favoarea ei. Și țin să accentuez că ideea specificului amintit este una din cele mai importante din concepția estetică pe care am tins și tind să o elaborez. Nesocotirea ei înseamnă ca această concepție să primească o înfățișare cu totul schimbată și neconformă cu vederile mele și în contradicție cu ceea ce susțin în lucrările mele.

Cu aceasta am ajuns la o problemă tot atât de importantă, în privința căreia sunt nevoit să rectific relațiile d-lui Alex. Dima. D-i Dima mă consideră drept un estetician „conținutist” și îmi reproșează în diferite rânduri că dau un rol mult prea subordonat formei. Nu pot decât să afirm de la început că și în privința aceasta poziția mea este cu totul diferită de cea pe care mi-o atribuie d-1 Dima. De altfel, tot ce am spus mai sus în legătură cu specificul materialității este o indicație suficientă că forma nu poate să fie o problemă fără însemnătate pentru mine. Dar dată fiind importanța problemei, sunt nevoit să dau indicații și mai precise. D-1 Dima spune: „Această subordonată situație i se dă formei și cu prilejul analizării **execuției** ca fază ultimă a creației”. Eu însă trebuie să atrag atenția că tocmai în **sânul** capitolului asupra execuției am creat acel subcapitol intitulat *La matiere et la forme*. Nu este oare acesta un semn că vreau să scot în evidență problema formei? Iar dacă d-l **Dima**, spune cu drept cuvânt că pentru mine opera de artă exprimă un **conținut spiritual**, **nu-i** mai puțin adevărat că chiar la începutul **subcapitolului** asupra materiei și formei **mă** exprim în modul următor asupra acestei spiritualități: „La vie spirituelle est surtout creatrice de formes, car la forme est le noyen de ;. ?nailf 3r les impulsions diffuses qui menacent l'equilibre de l'âme... La **spiritualii** n'existe pas en dehors de la forme, elle se realise dans la mesure ou les impulsions vagues sont cristallises sous une forme plus ou moins déterminée. La spiritualite este liee indissolublement aux differentes formes q'elle se cree.

Des l'instant donc, ou jaillit une étincelle de vie spirituelle, on est dans le monde des formes". Trebuie oare expresii mai categorice? Reiese clar că, accentuând conținutul spiritual a! operei de artă, problema formei intră pentru mine pe primul plan. Dar să mergem mai departe. D-1 Dima continuând fraza citată mai sus, spune: „Și de data aceasta, ea (forma) e redusă la valoarea unui instrument exterior cu misiunea de a sprijini echilibrul conflictului interior". *Afirmația aceasta mă umple de cea mai adâncă mirare, fiindcă nimic nu este mai potrivit intențiilor și concluziilor ce se desprind din lucrarea mea rezumată de d-1 Dima. Această lucrare, reprezintă în întregime o luptă împotriva formalismului exterior.* Citatele de adineaori sunt suficient de concludente în această privință, dar pasagiile care dovedesc acest lucru sunt nenumărate. Înainte de a mai adăuga citate din propria

134

mea lucrare, țin să amintesc că alți comentatori ai mei au înțeles cu totul altfel spiritul concepției mele estetice. De ex. d-1 N. Bagdasar, în lucrarea sa *istoria filosofiei românești*, în capitolul pe care mi-l consacră, spune că **pentru** mine „forma nu este ceva secundar sau exterior". Acest mic citat este suficient ca să ne arate o concepție opusă celei pe care mi-o atribuie d-1 Dima. Din partea mea nu pot decât să adaug că cel care îmi redă fidel concepția este d-1 N. Bagdasar. Dar să trecem la câteva citate din lucrarea pe care mi-o analizează d-1 Dima. < chiar la începutul subcapitolului despre materie și formă eu atrag atenția asupra **următorului** fapt: „Quant à la forme, nous l'avons déjà étudiée en parlant de l'ordre que l'artiste veut imposer à son agitation intérieur". Și cu aceasta trimiteam pe cititor la capitolul III al lucrării mele, intitulat *L'ordre createur*. În tot acest capitol nu fac altceva decât să demonstrez importanța formei interne, termen pe care nu-l întrebuițez, ceea ce însă nu schimbă conținutul problemei. Iată ce spun: „L'artiste qui est surtout tourmenté par le courant chaotique de son être, se sent imperieusement porté vers une forme ordonnée... **L'artiste** ne peut surmonter son inquiétude et son angoisse, qu'en trouvant son équilibre. L'état chaotique représente ce qui est éphémère, l'ordre seul peut assurer la durabilité". „L'artiste... plonge inlassablement dans les **couches** profondes de son moi... Mais en se penchant sur son monde intérieur, ses couches profondes, il ne les laisse pas s'extérioriser sous leur forme primitive; il les retient et les façonne...". Rezultatul acestei tendințe spre o formă ordonată este imaginea ivită în momentul inspirației, problemă pe larg dezvoltată în **capitolul** consacrat inspirației. Se poate deci vedea că de la început m-am sesizat de problema formei. Am accentuat de la început că artistul este artist în măsura în care din neliniștea lui se desprinde o tendință originară spre o formă ordonată, care în același timp, tot originară, este și o tendință spre materialitate. Prin această năzuință spre o formă materială, concretă, se ivește de la sine problema formei interne, cât și a celei **externe**, ca *două aspecte ale aceleiași întregi*.

Cum mi s-a putut deci atribui o atitudine atât de net antiformalistă? Cred că d-1 Dima s-a lăsat indus în eroare chiar de prima frază a prefaței lucrării amintite, frază pe care domnia sa o remarcă în mod deosebit la începutul articolului domniei sale, și în care eu afirm că titlul adevărat al lucrării ar trebui să fie: *Esud sur la creation artistique comme revelation du sens de l'existence*. Aceasta îi iace pe d-1 Dima să sublinieze din capul locului că e vorba de o estetică „conținutistă", ceea ce n-ar fi o greșeală propriu-zisă - greșeala începe însă atunci când A-1. Dima de la început mă încadrează, după cum pot observa eu, în vechiul curent conținutist, care, evident, se opune categoric formalismului. Domnia sa mi-a citit cartea cu această convingere preconcepută. Așa s-a putut întâmpla, cred eu, să remarcă numai pași agili care se

135

puteau interpreta în sens conținutist și să-i scape aproape cu totul nu pagini, ci *capitole întregi* care sunt consacrate formei. D-1 Dima s-a mai simțit întărit în convingerea sa și prin următoarea frază din concluzii, pe care domnia sa o citează de asemenea: „Le vrai plaisir esthétique ne résulte pas des qualités formelles, mais de la ressource nance que peut avoir en nous le contenu spirituelle exprime". Dacă această frază produce impresia unui „conținutism", nu-i mai puțin adevărat că izolarea ei din restul pasagiului din care face parte este o procedură arbitrară. Ea trebuie interpretată în funcție de *totul din* care face parte și în funcție de întreaga argumentație care a precedat-o. D-lui Dima îi scapă că, în continuare, imediat după fraza citată, eu spun: „Les propriétés formelles sont elle-mêmes en fonction du dynamisme secret qui tend à se cristalliser sous forme d'une vision du monde. Ces propriétés formelles ne sauraient constituer un problème esthétique qu'en tant que moyen de pénétration de cette vision". Fără să mai înmulțesc citatele, ce idee se desprinde de aici și din întreaga mea lucrare? Aceea că problema formei în sine nu se poate pune, *după cum nu se poate pune nici problema conținutului în sine*. Forma este mijlocul prin care ni se revelează sensul adânc al operei, ea este primul punct de reper prin care putem pătrunde în misterele ei. În modul acesta antagonismul dintre formă și conținut încetează, ele fiind una în funcție de cealaltă formând astfel o unitate strânsă. Această idee este pe larg susținută prin exemple și analize cisiar în *Essai sur la creation artistique*. Dar dacă d-1 **Dima** s-ar fi referit și la celelalte lucrări ale mele, ar fi văzut că această idee, în continuare, am **dezvoltat-o** tot mai mult. În *Le sens de l'existence dans la poésie populaire roumaine* încep chiar cu analize formale și ele îmi sunt sprijinul cel mai important pentru descifrarea sensului existențial trăit de poporul nostru. Cât despre *Estetica poeziei lirice*, ea este cu totul dominată de problema formei,

fără ca prin aceasta să neglijez problema fondului. Iată un singur pasagiu în această privință, care îmi rezumă atitudinea foarte clar: „Abia prin formă se imprimă interiorității ceva durabil, numai prin ea se cristalizează din convulsiile trecătoare un sens permanent”. Iar de aici o concluzie foarte firească: sensul adânc al unei opere de artă ni se poate înfățișa în întregime numai în momentul în care și forma ei va fi complet elaborată. Neajunsurile formale vor fi semnul evident al unei inconsistențe interioare. Forma ne face accesibil fondul fiindcă acesta se vădește în măsura tensiunii formale, iar insuficiența formală fatal derivă din neputința de a clarifica sensul original în toată amploarea lui. Într-o poezie de o înaltă valoare estetică, până și cele mai mici trăsături formale trădează anumite secrete ale sensului ascuns și invers, nu există tresărire interioară care nu și-ar găsi echivalentul formal... Forma nu ne „transmite” o interioritate, ea o *conține*, fiindcă interioritatea însăși a putut prinde consistență numai grație tendinței formative originare.

Cât de puțin sunt ostil problemei formei, nimic n-o poate dovedi mai bine ca părerea asupra lucrării mele a acelor care sunt foarte sensibili la această chestiune. Iată ce-mi scrie profesorul Henri Focillon, celebrul reprezentant la esteticii formei (dar nu a formalismului ec!): „J'ai commence à lire vos beaux ouvrages. Combien je suis touché de me voir associer à votre pensée, si vigoureuse, si réfléchie et si personnelle! Vous me faites honneur, en voulant bien retenir quelques suggestions et quelques idées auxquelles je demeure très attaché, et dans lesquelles votre sympathie me confirme...”.

Ultima chestiune, pe care trebuie să o ating pe scurt este cea sesizată de d-l Al. Dima când spune: „O cercetare adâncită a creației de artă dezvăluie - după d-j L. Rusu - funcțiunea ultimă a artei, care fiind revelația sensului existenței, determină căderea pe plan secundar a operei de artă în sine”. Nu înțeleg această afirmație. Dacă pentru mine, după cum o remarcă d-l Dima însuși, funcția ultimă a *artei* este de a revela un sens al existenței, nu reiese oare implicit că acest sens al existenței este exprimat în *opera de artă*? Cum poate cădea atunci, pentru mine, opera de artă pe plan secundar? De altfel în privința aceasta mi-am precizat clar atitudinea chiar în introducere: „Nous ne voulons pas connaître seulement le mécanisme du processus créateur en soi, mais voir dans quelle mesure l'analyse de la création nous éclaire sur le sens profond de l'oeuvre d'art. Nous ne voulons pas nous borner à l'analyse de l'âme de l'artiste, mais par l'analyse de son âme parvenir à la compréhension de l'âme de l'oeuvre. C'est seulement en suivant l'ample développement du processus créateur, en suivant l'origine de la conception de l'oeuvre, sa genèse et tous les tourments et les joies que ce processus va procurer au créateur, que nous croyons toucher au sens de l'oeuvre d'art et établir ce qu'il faut chercher dans une oeuvre d'art. Par conséquent ce n'est pas l'artiste, mais toujours l'oeuvre d'art qui sera le but de notre étude”. Tocmai din motivul acesta am accentuat momentul materializării în care opera de artă transcende sfera lăuntrică a artistului căpătând o independență: „Grâce à cette entéléchie qui la meut, l'oeuvre d'art a une respiration propre. Bien qu'elle soit issue de l'effort pour ordonner le conflit de l'âme, elle est devenue, par l'intermédiaire de la matière, une unité indépendante avec un centre de gravitation propre”. Iar la sfârșitul lucrării încercând o exemplificare a tipologiei la care am ajuns, citez o serie de artiști *remarcând sensul existențial exprimat în diferitele lor opere*. Lucrările mele ulterioare aduc și aici argumente în plus,

în aceeași ordine de idei d-l Dima exagerează când îmi atribuie ideea că misiunea artei ar fi să exprime: „adevărul ultim asupra existenței”. Lucrul acesta nu l-am susținut niciodată. Eu am spus altceva: că artistul își exprimă *adevărul său*. Și apoi această expresie eu n-o întrebunțez izolat, ci în configurație cu altele, așa încât înțelesul care se desprinde este altul decât cel pe care mi-l atribuie d-l Dima. Iată: „En construisant son oeuvre, l'artiste construit son monde, sa vérité, il

136

137

exprime sa raison d'être. Par son oeuvre, il nous dit comment il voit le monde, comment il le comprend et quelle valeur il présente pour lui”. Cred că e clar: e vorba de *atitudinea subiectivă a* artistului în fața lumii și a vieții și nicidecum de adevărul ultim. Nu puteam vorbi de adevărul ultim fiindcă eu însumi dau o tipologie, adică arăt că în artă se manifestă mai multe feluri de a concepe existența. Așg încât, mai ales după ce am insistat asupra deosebirii *esențiale* care există între artă și celelalte domenii, ca filosofia, știința, religia, deși accentuez că e nevoie imperioasă de o interpretare filosofică a artei, totuși pentru mine arta nu se confundă cu filosofia. Prin urmare comparația cu Schelling, oricât m-ar onora, cred că nu mi se potrivește.

Iată precizările pe care m-am simțit obligat să le dau pentru cei ce au citit articolul d-lui Dima și care, în urma lui, ar înclina să-mi atribuie idei pe care în realitate nu le susțin.

Din păcate, prin însuși rostul acestor rânduri, nu pot arăta latura *pozitivă* articolului d-lui Dima. Drept încheiere nu pot decât să-i exprim întreaga mea grațitudine.

(„Revista de filosofie”, 1941, nr. 3-4)

LIVIU RUSU

ANEXE

NOTE LA STUDIUL DESPRE ESTETICA D-LUI L. RUSU

A. Cu această caracterizare globală, d-l L. Rusu nu e de acord. Lucrarea principală a domniei sale *Essai sur la création artistique*. determină însă această impresie. Și alți recenzenți ai cărții d-lui L. Rusu au văzut la fel,

Ne-am călăuzit în prezentarea noastră - mai cu seamă - după prima lucrare a d-lui L. Rusu. Cea de-a doua *Le sens de l'existence dans la poesie populaire roumaine* dezvăluie și ea prin caracterul aplicativ ce are față de cea dintâi, aceeași concepție. D-1 L. Rusu înfățișează de altfel singur obiectivul acestei cărți astfel: „Comme toute creation artistique, la poesie populaire releve du probleme spirituel. Cest par quelle peuple se releve le sens de son existence; par ses ehants le peuple roumain nous dit comment *ii congoit l'existence et quelle atti-tude ii entendprendre vis-à-vis d'elle*, sublinierile autorului). Concluziile lucrării rezumă la rândul-le concepțiile de viață ale poporului român, așa cum se reflectă în poezia sa, conținutul ei filosofic deci. Elementele de formă care apar cu prilejul

138

analizelor au și scopul de a reliefa, de a contura fondul, lată de pildă felul cum e privită forma *Mioriței*: Le rytme est ferme, les mofcs brefs et precis; ce ne sont donc pas seulement les faits relates, mais aussi la maniere de les evoquer qui renforce l'impression de la necessite avec laquelle ie destin s'accomplit.

Cea de-a treia lucrare a d-lui L. Rusu. *Estetica poeziei lirice*, descrie însă o curbă evolutivă mai accentuată spre formalism. Obligați să înregistrăm cu obiectivitatea aproape a unui seismograf toate fazele acestei gândiri, să recunoaștem acum importanța ce se dă formei. Autorul va scrie de data aceasta: „Deci în opoziție cu anumite curente estetice care se opresc numai asupra fondului ca atare sau mai ales insistă asupra subiectului, trebuie să accentuăm importanța analizei formale, fiindcă numai aceasta ne poate explica constituția atmosferei lirice, prin care ni se transmite sensul existențial ai operei.

B. D-1 L. Rusu nu admite situarea d-sale în opoziție cu estetica fenomenologică. Caracterizarea noastră nu conține însă nimic obiectant, ci e o simplă constatare. Metoda fenomenologică nu e deloc obligatorie pentru toți cercetătorii contemporani, împotriva ei putându-se ridica - așa cum s-a și întâmplat de fapt - învinuiri ca în contra oricărei metode. În ce ne privește chiar, nu împărtășim tendința imperialismului fenomenologic. Am arătat de altfel că, spre deosebire de știință peste ale cărei rezultate și metode noi nu poți trece, filosofia se dezvoltă prin discontinuități, nu printr-o linie perfect progresistă, că prin urmare esteticianul poate relua metode vechi pe care să ie mănuiască mai norocos ca altădată.

Între procedarea domniei sale din *Essai sur la creation artistique* și metoda fenomenologică n-am găsit însă măsurile pe care ie scoate la iveală în „precizările” d-ale, Ele ar putea fi desigur mai amănunțit discutate. Ceea ce interesează totuși aici e numai mărturisirea autorului că „linia mea de conduită de acolo nu mi-am cucerit-o sub influența fenomenologiei”, adică în fond constatarea noastră. Că, eventual, poziția domniei sale s-ar putea dezvolta ulterior și fenomenologic pe baza studiului esențialității actului creator, cum se susține, e firește un drum ce s-ar putea urma.

C. Fraza aceasta a produs nedumerire. Sensul ei adevărat e următorul: funcțiunea ultimă a artei fiind aceea a unui instrument de transmitere a sensului existențial - după d-1 L. Rusu - pare a rămâne în umbră cercetarea structurii formale a operei de artă, adică - așa cum scriam - „a operei de artă în sine”.

D. Autorul nostru nu admite nici această obiecție. Nu sunt de altfel singurul care a ridicat-o. Înaintea, dar fără știrea mea, d-1 P. Comarnescu în recenzia citată, despre care am luat cunoștință după ce am scris studiul meu, observă de asemeni: „Viziunea lumii o pot exprima și omul de știință și filosoful și chiar omul obișnuit, Ce diferențiază viziunea artistică a lumii de cealaltă viziune etc.?”.

139

În răspunsul său, d-1 L. Rusu susține totuși că ar fi subliniat îndeajuns „tendința spre materialitate” ce caracterizează în mod propriu atitudinea creatoare estetică. E însă evident că o astfel de finalitate există și în cazul filosofiei, religiei și științei care și ele trebuiesc exprimate material prin simboluri, formule etc. „Tendința spre materialitate” îmbracă totuși uneori forma specială a esteticului care e plastic - intuitivul sau materialul individual, nu cel conceptual. Dacă însă *Essai sur la creation artistique* putea face mai multor comentatori impresia de mai sus, scrierea ulterioară a d-lui L. Rusu - *Estetica poeziei lirice* - limpezește echivocurile și subliniază specificul ocupându-se pe larg de factorii formali și, printre ei, chiar și de imaginea intuitivă căruia i se închină un capitol.

E. D-1 L. Rusu susține cu numeroase citate contrariul, formei i-a dat toată însemnătatea cuvenită începând de la prima și până la cea de-a treia lucrare. În caracterizarea noastră noi am privit prima sa lucrare care e și cea mai de seamă și deci centru de greutate, în perspectiva finală a concluziilor ei. Pasajele, ba chiar capitolele întregi citate de domnia sa, au fost covârșite în judecata noastră - cum era și firesc - de aceste concluzii în care se scria limpede: „o operă de artă ne place nu pentru că exprimă frumosul în sine, ci pentru că încarnează o viziune a lumii adică, un conținut spiritual” (e repetarea citatului din studiul nostru). În fond nu interesează deloc această discuție ca discuție, ci numai ideile pe care cu adevărat le reprezintă d-1 L. Rusu și acestea au evoluat vădit către considerarea tot mai atentă a formei. Impresia contrară pe care a putut-o produce totuși se datorește probabil reacțiunii sale prea vii împotriva formalismului estetist, ceea ce se întâmplă de altfel cu orice reacțiune,

F. Sunt de perfect acord cu d-1 L. Rusu asupra acestui punct. Nici noi n-am înțeles prin „adevărul

ultim" un rezultat absolut obiectiv, „un lucru în sine" același pentru toți. A spune însă că artistul „își exprimă adevărul său", că își construiește lumea sa, cum o vede și cum o înțelege, nu înseamnă încă o diferențiere față de filosofie care nu e nici ea una singură ca știința și n-a surprins nicicând adevărul ultim ci tot „adevăruri subiective", cum sunt toate filosofii.

G. Apropierea de Schelling n-o împărtășește de asemeni d-l L. Rusu. Pe baza notei precedente, noi suntem nevoiți totuși a o menține în sensul general pe care l-am și însemnat de altfel, de tip analog de gândire estetică.

După *Essai sur la creation arustique*. Contribution à une esthetique dynamique, Paris, 1935 (ed. a li-a, București, 1972 și versiunea românească, apărută în 1989, însoțită de un substanțial studiu introductiv semnat de Marian Papahagi), Liviu Rusu publică *Esteticapoesiellirice*, 1937 (ed. II, 1944, ed. a III-a, 1969) și

140

Logica Frumosului, 1944 (ed. a li-a, 1968) ce articulează - alături de Tudor Vianu și de Al. Dima - o estetică generală, sistematică. Pentru contribuția lui Liviu Rusu la estetica românească vezi *Dicționarul Esențial al Scriitorilor Români*, Albatros, București, 2000, p. 732 (secțiunea *Referințe critice*).

Mihail Dragomirescu (1868-1942)

1. *Știința literaturii*, voi. I, Editura Institutului pentru literatură, București, 1962, p. 68

2. *Idem*, p. 50

3. *Ibidem*

4. E. Lovinescu, *Mutația valorilor estetice*, ed. cit, p. 161

5. B. Croce, *L'esthetique comme science...*, ed. cit., p. 119

6. *Știința literaturii*, ed. cit., p. 93

7. *Idem*, p. 97

8. *Estetica*, ed. cit, p. 279

9. *Știința...*, ed. cit, p. 4

10. *L'esthetique comme science...*, ed. cit, p. 124

*

Deceniile scurse de la moartea lui Mihail Dragomirescu au confirmat originalitatea *integralismului estetic* prin articole și studii, după cum urmează: Ovidiu Cotniș, în „Familia", nr. 10, 1967; Marian Vasiile, în „Ramuri", nr. 11, 1967; Vl. Streinu, în „Luceafărul", nr. 7, 1968; Z. Ornea, *Trei esteticieni*, 1968; Grigore Smeu, *Sensuri ale frumosului în estetica românească*, 1969; M. Muthu, *Orientări critice*, 1972; T. Popescu, *M. Dragomirescu, estetician*, 1973; Dumitru Matei, *Mihail Dragomirescu. Privire critică asupra sistemului filosofic și estetic*, 1974; Vasile Morar, în „Revue Roumaine", nr. 4-5, 1983; M. Bagdasar, *Scrieri*, 1988.

În antologia *Despre frumos și artă*, voi. I, ed. cit., Mihail Dragomirescu a reprezentat cu mai multe extrase: *[caracteristicile esteticii integrale]*, *[Genialitatea creatoare]*, *[Gustul estetic integrat]*, *[Clasificarea artelor, Estetica și literatura, Stilul, [Artele], Capodopera, izvor al frumuseții, nu este individ, ci specie.*

Eugeniu Speranția (1888-1972)

1. „*Fapillons*" de Schumann (*Despre principiul unic al vieții, dramei și frumosului*). *Sistem de estetică*, Editura Cugetarea, București, 1934, p. 38

2. *Idem*, p. 153

141

Al. Dima și-a reluat textul, cu câteva modificări, în *Cuvânt înainte* la „*Papil-lons*" de Schumann (ediția a li-a, 1971). Referiri ulterioare la „concepția vitalistă a frumosului" se găsesc în Mircea Florian, *Metafizică și artă*, 1945 (ed. a li-a, 1992); M. Bagdasar, *Scrieri*, 1988 și Mircea Muthu, *Cântecul lui Leonardo*, 1995.

Recent, am editat și prefăcut, cu aparatul critic de rigoare, tratatul propriu-zis de estetică al lui Eugeniu Speranția (*Contemplație și creație estetică*, Fundația Culturală Română, Cluj-Napoca, 1997).

Antologia *Despre frumos și artă...*, voi. II, ed. cit., reține textul *Metafizica interesului estetic*.

Tudor Vianu (1897-1964)

p.82

1942

1. Cf. Al. Dima, *Probleme estetice*, Sibiu, 1943

2. Tudor Vianu, *Studii de filosofie și estetică*, Casa Școalelor, București, 1939,

3. *Idem*, p. 83

4. *Idem*, p. 84

5. *Introducere în teoria valorilor*, Cugetarea, București, 1942, p. 118

6. Cf. Al. Dima, *Cu privire la natura valorilor estetice*, în „Luceafărul", nr. 12,

7. Tudor Vianu, *Estetica*, ed. cit., p. 96

8. Cf. T. Vianu, *Filosofie și poezie*, Casa Școalelor, București, 1943

Din numărul mare de comentarii, consacrate *esteticianului* Tudor Vianu, amintim: Ion Biberi, *Tudor Vianu*, 1966; I. Pascadi, *Estetica lui Tudor Vianu*, 1968; Grigore Smeu, *Sensuri ale frumosului în estetica românească*, ed. cit; Traian Podgorean, *Umanismul lui Tudor Vianu*, 1973;

Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, voi. III, 1975; Ecaterina Țarălungă, *Tudor Vianu*, 1984; N. Bagdasar, *Scrieri*, 1988; M. Muthu, *Cântecul lui Leonardo*, 1995.

O foarte bună antologie de texte a realizat și prefăcut Vasile N. Morar în *Tudor Vianu, Gândirea estetică* (1986) - „o simplă și modestă introducere întru înțelegerea gândirii estetice a lui Vianu, îndeosebi cea cuprinsă în afara tratatului său de *Estetică*”.

CUPRINS

Prefață.....	5
Notă asupra ediției.....	11
Cuvânt înainte.....	13
Fragmentarism estetic.....	15
G. IBRĂILEANU.....	17
P. ZARIFOPOL.....	23
M. RALEA.....	34
Forme sceptice ale esteticii.....	39
E. LOVINESCU sau relativismul estetic.....	41
Principiile estetice ale lui G. CĂLINESCU.....	46
Forme metafizice ale esteticii.....	55
Misticism estetic	
VASILE PÂRVAN sau arta ca tăcere.....	57
NICHIFOR CRAINIC sau sensul teologic al frumosului.....	64
LUCIAN BLAGA sau arta ca revelare a misterului.....	73
O formă metafizică generală	
LIVIU RUSU sau arta ca revelare a sensului existenței.....	81
între știință și metafizică	
M. DRAGOMIRESCU sau integralismul estetic.....	91
O concepție vitalistă a frumosului	
EUGENIU SPERANȚIA.....	103
Perspective etice ale esteticii	
TUDOR VIANU sau arta ca formă exemplară a muncii și ideal general.....	108
Note și referințe.....	121
142	
143	

Șiif. Osps'.îâriei tu:. 4, 3400 Cluj-Napoca, România , „ tel. / fes 402 64 429675, e-mail: clubulcaiț.U<|?>_':ahaa;cgıu 'j www.edituradacia.ro

Im\$Etie-us în CLUBUL CĂRPİBA€İAÎ ' -

'poțlbeffiâickids o mulțime de avantaje*“T

-25% reducere din prețul de vânzare a! rirții

■'. ■

preluarea rapidă a comenzii și onorarea promptă ramburs

•scutire de taxe poștale

»

-acces gratuit la catalogii periodice al noilor apariții

i

•oferte pcuinoționale constând iu reduceri de preț de până ia 50%, premii și cadouri

i

•legitimații de meissbni al Ctubnlui Cărții Dacia care îți asigura alte facilități

.,- '■

Nu trebuie decât

mpletezi talonul oi numărul de exemplare din titlul dorit și sa-î expediezi pe adresa editurii

-'......" " "••'•" A™* Hiînri sau cărți în valoare de minimum 100 000 de lei ;

■ să comanzi lunar cel puțin doua titluri sau cărți în valoare

* Pwi(Mri!e se modifica în funcție de rasa inflației. ■Cadrele didactice beneficiază de avantaje suplimentare.

* Orice sugestii referitoare la oferta noastră de carte sunt bine venite.

TALON

Sc.

Nume_____

Str._____

Bl._____

Sector_____

Cod_____

Vârsta_____

Locail de muncă_____

Data_____

-

_____Nr.

_Et_____Ap.

Localitate. _____
Judet _____

Profesia _____

Semnătura, _____

Așteptăm comenzile dumneavoastră!

În colecția UNIVERSITARIA au apărut:

Nr. crt.	Autorul și titlul	Nr. de pag. (lei)	Nr. de exemplare comandate
1.	Mircea Muthu Balkanismul literar românesc voi. Etapale istorice ale conceptului	289 20.000 + 6.400 TL	
2.	Mircea Muthu Balkanismul literar românesc voi. Permanențe literare		
3.	Mircea Muthu Balkanismul literar românesc voi. Balkanitate și balcanism		

■

. > ,

>■■■■■■■■■■

PIAȚA LITERARĂ

Revistă bilunară de informație și analiză editorială.

Pe parcursul a 24 pagini, această publicație prezintă diverse evenimente editorial-culturale, recenzii și semnale la noile apariții, interviuri cu autori, editori și difuzori, dezbateri, precum și texte inedite ale unor cărți aflate în curs de apariție.

Piața Literară are drept scop informarea, selecția și analiza diversității și abundenței editoriale din România.

Talon de abonament la revista Piața Literară

Doresc să mă abonez pe perioada:

☐ 3 luni, adică 6 apariții - 60.000 lei

☐ 6 luni, adică 12 apariții - 120.000 lei

☐ 12 luni, adică 24 apariții - 240.000 lei

Nr. de exemplare/număr comandate: _____

Numele și prenumele _____

Str. _____, nr. _____

Cod _____

_, localitatea _____

_, bl. _____, se. _____, ap. _____

_, județul _____

Semnătura _____

*În costul abonamentului sunt incluse și taxele poștale.

•Eventualele modificări de preț ale revistei nu vor afecta cititorii abonați.

Abonarea se face plătind contravaloarea abonamentului la CEC sau orice oficiu poștal sau bancar în contul nr. 251100996626706 în lei, deschis la BRD, Sucursala Cluj-Napoca.

Talonul de abonament completat, împreună cu chitanța de confirmare a plății (sau copia) se vor trimite la sediul Fundației Culturale Dacia, str. Ospătăriei nr.4, Cluj-Napoca, jud Cluj.

Opusculul nostru înfățișează contribuțiile esteticienilor români în mod sintetic, în liniile lor mari și esențiale, străduindu-se doar să surprindă felul propriu al gândirii fiecăruia, atitudinile principale pe care le-au adoptat în estetică, vibrația specifică a filosofului. Ideile sunt prezentate descriptiv, încadrate istoric și comentate critic potrivit felului nostru propriu de agândi.

Al. Dima

www.edituradacia.ro

(EDITURA]

DACIA