

Istoria esteticii de K. E. Gilbert si H. Kuhn

Supficiperta și coperta de

DIMITRIE SBIEREA

K. E. Gilbert and H. Kuhn

A HISTORY OF ESTHETICS

Copyright 1939; Copyright 1953, by

Indiana University Press. Translation authorised by the Press.

TOATE DREPTURILE ASUPRA PREZENTEI EDIȚII ÎN LIMBA ROMÂNĂ SÎNT
REZERVATE EDITURII MERIDIANE

KATHARINE EVERETT GILBERT
FOSTĂ PROFESOARA DE FILOSOFIE LA DUKE UNIVERSITY
ȘI
HELMUT KUHN
PROFESOR DE FILOSOFIE
LA UNIVERSITATEA DIN ERLANGEN
ISTORIA ESTETICII
Edi(ie revăzută și adăugită
ÎN ROMÂNEȘTI', DE
SORIN MĂRCULESCU
PREFAȚA DE
TITUS MOCANU
EDITURA MERIDIANE, BUCUREȘTI 1972

TABLA DE MATERII

Prefață de Titus Mocanu 5

Prefața autorilor 19

Prefață la ediția a TT-a..... 23

I. ÎNCEPUTURILE 25

Atacurile împotriva poeziei prefigurează discuțiile ulterioare. — Cosmosul, izvor al frumosului. — Estetica văzută ca rezultat al cosmologiei. — Cosmos și psihic: idei incipiente de psihologie a frumosului. — Pitagorismul — prim exemplu de doctrină estetică. — Critica sofistă și democrația greacă. — Retorica sofistă și ideea de artă. — Socrate, sofist și dușman firesc al sofistilor. — Noțiunea de artă la Socrate.

II. PLATON 40

Arta ca meșteșug; originea ei prometeică. — Etalonul măsurii de la Pitagora. — Arta ca înțelepciune și știință. — Poeții furnizează înțelepciune. — B oare o înțelepciune reală? — Poeții nu știu ce fac. — Imitație și lipsă de înțelepciune. — Arta nu e nici mai mult, nici mai puțin decât o oglindă. — Inconsecvență și inovație. — Sofiștii sînt și sclavi ai aparenței. — Orice imitație e de calitate inferioară. — Dar imitația fantastică e rea. — Corectitudinea. — Plăcerea rațională și irațională. — Farmecele artei sînt primejdioase. — Plăcerea necontrolată devine incontrollabilă. — Plăcerea e tulburătoare, slăbește rațiunea. — Rodul plăcut al acțiunii nu e total rău. — Muzica se împărtășește din suflet. — E asemeni sufletelor mișcate de ea. — Forța muzicii poate modela sufletele. — Poezia trebuie emondată. — Modelele sensibile de o simplitate salutară. — Întregul aparat al artei poate sluji bine morala. — Ce înseamnă „kalos”? — Nu lucru, nici aparență. — Nu funcție bine îndeplinită, nici plăcere. — „Kalos" e ceea ce caută filosoful. — Latura lui dinamică e Erosul. — Scara frumosului. — Frumosul e nepieritor. — El e realizarea divinității din noi. — Mișcarea uniformă e cea mai bună. — Simțurile ajută armonia. — Frumosul e semnificația văzului și auzului pentru suflet. — Frumos și lumină. — Măsură și proporție. — Platon n-a scris o estetică? — Sau doar estetică? — Dacă arta e filosofie săracă, filosofia e artă excelentă.

III. ARISTOTEL 73

Aristotel, mare debitor al lui Platon. — Dar analiza științifică îi aparține. — **Origine nu în Prometeu, ci în mîna omului.** — **Natura e dinamică și finalizantă.** — Arta concurează natura; e energie structurată. — Metoda genetică aplicată la cunoaștere. — Evoluția paralelă a artei din instinct. — Armonii simple. — Analogul experienței în artă. — Organismul tragediei similar cu logica științei. — Platon restrînge funcția imitativă, Aristotel o extinde. — Fantazare despre cele două cauze ale poeziei ca materie și formă. — Forma artei e materia plăcerii. — Utilizările și caracterul plăcerii. — Catharsisul, activitatea și pasivitatea aceleiași funcții. — Emoția spectatorului e emoție rațională modelată. — Savurarea rațională a binelui intrinsec. — Arta cîrmuitorului și educatorului, un singur "bine. — Aristotel e mai blînd decât maestrul său de retorică. — Glorificarea euplasticității la Aristotel.

IV. DE LA ARISTOTEL LA PLOTIN 97

Mare interes pentru artă. — Dar lipsă de putere speculativă. — Perioadă bogată în sugestivitate. — Importanța epocii pentru înțelegerea lui Plotin. — Teofrast, mai degrabă amănunt decât pătrundere. — Tehnicitate sporită. — Inovațiile lui Aristoxenos în muzică și teorie. — Estetica materialistă stoică; sobrietate.

— Conștiință istorică. — Compararea stilurilor. — Viața independentă a fragmentelor aristotelice. — Manuale. — Cicero avea forța și slăbiciunea vremii sale.

— Plutarh despre urît. — Longinus: stilul măreț izvorăște din măreția artistului.

— Chrysostomos: viziunea artistului depinde de modelare. — Promisiuni speculative; declinul aprecierii. — Plotin respinge armonia. — Frumosul e ceea ce iubim în momentul percepției. — Dragostea de frumos e dor metafizic. — Mai precis, întruparea ideii. — Artistul e mai puțin decât arta; arta mai puțin decât natura. — Misticismul "său.

V. ESTETICA MEDIEVALĂ 123

Spiritul medieval a zdrobit oare estetica? — Arta, o mincinoasă care fură experienței calități sănătoase. — Frumosul ca nume al lui Dumnezeu. — Augustin: amăgirea artei nu e o amăgire reală. — Pasiunea poate fi o forță în bine sau în rău. — Ce e materia, dacă nu binele sau realul? — Dar materia nu trebuie să se apropie prea mult de Dumnezeu. — Estetica n-a fost zdrobită, nici desfigurată. — Armonia lumii, semn al originii divine. — „Neopitagorismul” lui Augustin. — Numărul ca principiu al dezvoltării spirituale. — Matematica, privită ca regulă estetică. — Dar sentimentul nu e absent. — Armonia și simetria domină numărul. — Urâtul, eșec al reacției estetice. — Acordul secret dintre subiect și obiect. — Toma din Aquino îl reia pe Augustin. — Forma luminoasă; strălucire modelată. — Claritatea. — Aspectul material al luminii. — Scara frumosului. — Estetica și religia. — Asemănarea și diferența dintre Creator și creat. — Creatul, cochilie a adevărului. — Simbolul. — Semnificații multiple. — Substanțialitatea opusă a spiritului și cărnii. — Frumosul și imaginația, intermediari între unu și multiplu. — Apărarea rațională a frumosului de către Augustin. — Simbolurile depărtate. — Timpul în frumos. — Vălul devine uneori aproape independent. — În Evul Mediu nu există arte frumoase. — Dar artele servile aproximează frumusețea. — Arta ca producere. — Frumosul poate informa arta, dar nu stă în ea.

VI. RENĂȘTEREA (1300 -1600) 158

Cît de nouă a fost Renașterea? — Oglinda. — Vălul. — De la meșteșug la profesie. — Renașterea, completă și complexă. — Arta înălțată prin demonstrarea caracterului ei divin. — Dar noul spirit laic necesită inteligență. — Truda ceea ce e greu de făcut devine plăcut o dată realizat. — Zestrea spirituală a artistului. — Artistul ca filosof și critic. — Importanța erudiției. — Arta e natură pe o treaptă mai jos. — Rolul matematicii. — Tendința mistică. — Demnitatea omului. — Poezia ca imitație. — Anticii, „izvorul” căutătorilor de apă literari. — Semnificația morală și metafizică a artei. — Frumosul ca natură ascunsă. — Sidney: poetul ca ameliorator al existentului. — Arta nu mai e energie cosmică, ci putere umană. — Armonia își aprofundează înțelesul. — Desenul: intuiție raționalizată a armoniei. — Entuziasmul poetic. — Fracastoro: potențarea naturii. — Natura ca stimul al creației, mai degrabă ca subiect de imitat. — Problema plăcerii. — Frumosul ca promptitudine a funcției senzoriale — 'Secularizarea aduce raționalitate și individualitate. — Clasicii, vulnerabili în fața spiritului modernității. — Castelvetro: desfătarea și noutatea ca țeluri poetice. — Diirer despre geniu. — Poezia ca ficțiune pură. — Revolta criticii.

VII. SECOLUL AL XVII-LEA ȘI REGIMUL NEOCLASIC PÎNĂ LA 1759 _____

190

Rațiune în filosofie, reguli în artă. — Democrit ia locul lui Aristotel. — Ambiguitatea imaginației la Bacon. — Descartes: frumosul e stimulare echilibrată. — Demonstrația e decisivă chiar pentru frumos. — Hobbes: spiritul e materie în mișcare. — Dar fantezia e intențională, cvasirațională și sinoptică. — Psihologia estetică a lui Hobbes între două lumi. — Sinteza lăsată în seama criticilor. — Țelul moral e fundamental. — „Invenția” și sursele ei. — Semnificația profundă a lui „venim” în verosimilitate. — „Unitățile” sînt prescrise de rațiune și moralitate. — Le Bossu: alchimia emoțională a scriitorului. — Dinamica plăcerii e atît nouă cît și tradițională. — Leibniz: imaginea despre lume a științei, jumătate de adevăr. — Gustul și rațiunea nu sînt identici, dar nici contrarii. — Njta de revoltă. — Intuițiile istorice ale lui Spinoza.

VIII. ȘCOALA BRITANICĂ DIN SECOLUL AL XVIII-LEA 216

Estetica britanică se întemeiază pe Locke. — Dar influența franceză introduce rațiunea pe ușa din dos. — Rațiunea grațioasă prezentă în toate artele. — Chiar Hume își depășește empirismul. — În „simțul” lui Shaftesbury e mai mult Plotin decît Locke. — Expansiunea simțului la Addison: marele, noul, frumosul. — Frumosul ca precauție divină împotriva indiferenței noastre. — Plăcerile imaginației sînt moralizatoare, reflexive, religioase. —

Expansiunea simțului la Shaftesbury; platonismul lui. — Raportul compus al lui Hutcheson. — Berkeley: „călătoria simțului interior”. — Kames și ierarhia plăcerilor mentale. — Hume: căile pe care ne parvine frumusețea sînt emoția și sentimentul. — Gustul e analizabil și educabil. — Frumosul e haos cucerit. — Frumosul și virtutea. — Pentru Shaftesbury, valorizarea e la fel de esențială ca respirația. — Rîsul e simpatetic, nu egotist. — Politică și artă. — Reid: deși frumosul e percepție, ceva anume ne face să percepem. — Magie simpatetică. — Burke: simțul frumosului ca instinct social. — Tragedia emoționează prin simpatie. — Pictura și poezia operează cu instinctul imitativ. — Sublimul face apel la considerația de sine. Alegerea naturală — Simpla mișcare a spiritului produce plăcere estetică. — Hogarth: varietate în uniformitate. — Linia frumuseții. — Varietatea, principalul atribut abstract al frumuseții. — Reynolds: nici o artă fără reguli. — Trebuie pictată natura durabilă, nu cea schimbătoare. — Relativitatea gușului na e incompatibilă cu regulile. — Geniul e deasupra, nu împotriva regulilor.

IX. SECOLUL AL XVII-LE\ IN ITALIA ȘI FR/VNȚA 244

Nu Vico e primul apologet al imaginației. -Gravina; Sensul moral al imaginației.

— Distanța estetică și ciclul gustului. - Muratori: imaginația ca judecată **selectivă** plină de tact. - Vico eliberează imaginația. Metoda genetică modernă. - Imaginația ca prim comportament specific uman. — Homer a fost însăși Grecia. - Viziunea proaspătă a lui Vico nu e o sinteză reală. - Condillac: arta și comunicarea se suprapun la origine. - Du Bos: arta e individualitatea naturii făcută vizibilă.

— Arta trebuie să miște prin adevărul ei. — Distanța estetică și arta ca balsam. -Natura și cultivarea geniului. - Imitarea naturii ca întrupare a sentimentului. - Diderot: frumusețea ca raport. - Simțul interior și spiritul. — Gustul, ca și cunoașterea, e veridic. - Cum e veridică arta și cum diferă gustul de cunoaștere? -Uniformitatea și diversitatea în gustul muzical. -Sculptura, ideală în formă, individuală în conținut. — Componenta emoțională a gustului îl separă de cunoaștere. - Artistul învață mai degrabă de la natură decît din reguli.

— Pentru Rousseau natura e sentiment, nu cunoaștere.

X. RAȚIONALISMUL GERMAN ȘI NOUA CRITICA DE ARTA 261

Baumgarten a botezat estetica, i-a stabilit principala problemă psihologică. — Estetica nu trebuie să confunde gustul cu alte judecăți. — Cunoașterea „inferioară” e imaginativă. - Necesitatea clarității și exactității raționale. - Natura, cel mai bogat model; conține idealul. - „Claritatea extensivă”. - Unitatea și ordinea specifice artei. — Sulzer despre atitudinea și emoția estetică. — Mendelssohn: arta ca integratoare a sufletului. — Hemsterhuis: „simțul interior”. — Nou interes față de Grecia. — Winckelmann: perfecțiunea senină a frumuseții grecești. — Evoluția stilurilor și influențele mediului. - Forță, măreție, frumusețe, grație. Idealul și caracteristicul. — Lessing: domeniile poeziei și artei vizuale. — Mediile nu trebuie să se încalce. — Ci să se considere reciproc; momentul pregnant și descrierea dinamică; — Lessing a dezvoltat surse frag-nantare. — Teoria dramatică: Aristotel, Shakespeare, francezii. — Adevărul și unitatea de acțiune și caracter. — Naturalismul lui Heinse; arta autohtonă. — Frumusețea izvorăște din simț și sex. — Hamann: simțul ca epifanie. — Poezia adevărată e „sălbaticul nobil” al discursului. — Herder: nici frumosul, nici arta nu sînt clar logice. — Trinitatea simțului estetic. - Unitatea omului și a operelor lui. - Două soluții ale dualității natură— spirit. — Natura ca avatar. - Herder, strălucit precursor, dar incomplet. - Moritz: analogie între creația artistică și cea biologică. - Influența lui Goethe.

XI. ESTETICA GERMANA CLASICA: KANT, GOETHE, HUMBOLDT, SCHILLER 261

Cît de originală e estetica lui Kant - Noutatea constă în sistemul său. - Respingerea metodelor mai vechi. — E oare posibil un sistem estetic? - Metoda transcendențială și primele două critici kantiene. — Puntea dintre lumi. — Judecata, determinantă și reflectantă. — Planul. - Plăcerea estetică: dezinteresată și universală. — Interacțiunea armonioasă a rațiunii

și simțului. — Finalitatea fără scop. - Frumusețea liberă și frumusețea aderentă. - Sublimul. - Arta ca simbol moral. — Spontaneitatea creatoare. — Geniul e lucrarea naturii ca rațiune în om. - Singularitatea poziției lui Goethe. - Goethe, att subiect cât și **teoretician al esteticii**. - **Armonia intelectului și imaginației la Goethe**. - **Imaginația** anticipă realitatea. — Artistul, stăpîn și sclav al naturii. — Emulația creatoare a artistului și a naturii. — Iubirea creează frumusețe. — Estetica lui Humboldt, parte a unei antropologii universale. — Dialectica creației și aprecierii.

— Schiller, moralist kantian și poet critic. — Funcția sintetică a teoriei lui Schiller. — „Toți poeții sînt natură sau caută natura.” — Corupția omenirii și problema unei educații estetice. — Impulsul ludic, mobilul creativității artistice. — Un ideal estetic de perfecțiune umană.

XII. ROMANTISMUL GERMAN 327

Radicalismul generației romantice. — Evanghelia lui Wackenroder: arta e serviciu divin. — Novalis: identificări mistice și universul magic. — Viața onirică văzută ca izvor al inspirației. — Secta romantică și profeția estetică a lui Friedrich Schlegel. ■—• Ironia, — libertatea spiritului romantic. — Idealul clasic și cel romantic reconciliate în cadrul filosofiei istoriei. — Jean Paul: raționalism îmbinat cu imaginație romantică. — Poetul — interpret al universului. — Transcendența creștină și teoria umorului. — Kierkegaard : creștinismul în opoziție cu romantismul.

XIII. IDEI ROMANTICE ȘI PROGRAME SOCIALE ÎN ANGLIA ȘI AMERICA 341

Situația originară inversată. — Elake: spiritul profeției. — Infinitul. — Poetul ca vizionar. — Dinamismul lui Blake. — Wordsworth: poetul în contact direct cu adevărul. — Sensibilitatea. — Influența lui Hartley. — Simpatia dintre om și natură. — Echilibru între sensibilitate și gândire. — Coleridge: poet și filosof, dar nu filosof-poet. — Idealism cu fundament kantian. — Sensibilitatea modelată ca idee. — Progres, dar nu sistem. — Shelley: credința entuziastă în poezie. — Psihologia creației după Keats. — Carlyle: poetul ca erou, vizionar, cîntăreț. — Emerson: misticul Lumii Noi. — Strictete morală — Simplitate. — Scara platonice. — Ruskin: un romantic cu program practic. — Artă și morală. — Importanța instinctului și emoției. — Ortodoxia sensibilității. — Viziunea artistului.

— Imaginația pătrunzătoare. — Semnificația metafizică și religioasă a viziunii.

— Arta ca aspect național. — Morris: socialistul revoltat împotriva vulgarității.

— Arta: muncă bucurătoare și bucurie profitabilă. — Medievalism. — Whitman: arta epigonică n-are valoare.

XIV. IDEALISMUL ABSOLUT: FICHTE, SCHELLING, HEGEL..... 372

Estetica devine centru al dezvoltării filosofice. — Intuiția intelectuală și estetică. — Estetica și sistemul „idealismului absolut” al lui Schelling. — Arta manifestă forme eterne în cadrul lumii „reflectate”. — Afinitatea dintre artă și natura organică. — Sistemul artelor la Schelling. — Mitologia elină ca creație artistică. Ea revelă filosofia naturii. — Istoria speculativă a artei. — Hegel: reconcilierea dialectică a contrastelor. — Natura tinde spre frumusețe, dar numai arta o realizează. — Principiile formale mai degrabă califică decît constituie frumosul. — Cel mai bun material pentru artă: divinul în formă umană. — Simbolismul oriental e o pre-artă. — Perfecțiunea e atinsă în arta clasică. — Arta eclipsată de spiritualismul creștin. Arta romantică și dezintegrarea ei în ironia romantică. — Sistemul artelor corespunde istoriei artei, — Poezia, arta universală. — Limitele **reconcilierii dialectice**.

XV. IDEALISMUL DUALIST: SOLGER, SCHLEIERMACHER, SCHOPENHAUER 394

Arta revelă prin ironie lumea ideală. — „Ironia” lui Solger nu e identică cu ironia

romantică. — „Via media” a lui Schleiermacher între construcție și experiență.

— Prima definiție: arta e expresie. — A doua definiție: arta ca joc imaginativ.

— Unitatea celor două definiții propuse. — Paradoxul metafizic al lui Schopenhauer: lupta oarbă înlocuiește rațiunea. — Pesimism hedonist. — Salvare prin contemplarea estetică platonice. — Sistemul artelor reflectă ierarhia ideilor.

— Muzica revelă voința însăși. — Estetism anticipat.

XVI. SOCIETATEA ȘI ARTISTUL 408

Locul artei în noua societate. — Idealismul francez sub influența germană. — Saint-Simon: artistul în triumviratul reformatoarelor. — Comte: arta e condiționată

de prezența pregătește societatea viitoare. — Taine: arta e produsul mediului. — Naturalismul: noua artă democratică. — Artistul se întoarce pe pământ: poetul ca experimentator. — Guyau: principiul artei e viața. — Mișcarea artei pentru artă: romantism deziluzionat. — Cultul frumuseții. — Estetism practic. — Arta de dragul frumuseții și „viața dublă” a artistului. — Idealul clarității și obiectivității. — Poe : Raționalitatea artei pure. — Arta separată de natură. — Implicații nihiliste. În pragul creștinismului. — Protestul lui Tolstoi împotriva artei decadente.

XVII. METAFIZICA ÎN CRIZĂ..... 432

Hegel modernizat de F.T. Vischer. — Noțiunea de hazard distruge idealismul. — Arta ca substitut al cunoașterii și credinței. — Estetica teistă a lui Hermann Weisse.

— Hermann Lotze: sensibilitatea ca bază a fenomenului estetic. — Corpul, sufletul și spiritul și cele trei straturi corespunzătoare ale sensibilității. — Natura umană în întregul ei, implicată în delectarea estetică. — Armonia dintre om și lume se manifestă prin artă. — Postludiu idealist: E. von Hartmann. — Herbart: frumusețea e formă. — O explicație formalistă a frumosului muzical. — Școala formalistă. — Criza metafizicii idealiste culminează cu Nietzsche. — Arta ca înflorire a vieții. — Idealul e arta antiromantică. — Extaz dionisiac și formă apolinică. Arta ca evadare din realitate — Arta sănătoasă și arta decadentă. — Wagner: reafirmarea romantismului.

XVIII. ESTETICA ÎN ERA ȘTIINȚEI 449

Estetica edificată „de jos”. — Unitatea esteticii amenințată. — Un reziduu metafizic.

— Metoda experimentală a lui Pechner. — Primele experimente și rezultatele lor. — Unele fisuri în realizările experimentale. — Controverse în interpretarea constatărilor experimentale. — Helmholtz: teoria fiziologică a muzicii. — „Factorul asociativ” la Fechner. Limitele doctrinei sale. — Intropatia. — Obiecții la doctrina intropatiei. — Darwin: frumusețea ca factor în selecția sexuală. — Evoluționismul și teoria jocului a lui Spencer. — Estetica artistului și criticului: (a) Rumohr și Semper. — (b) Hanslick. — (c) Fiedler și Stevenson. — (d) Hildebrand, Wolfflin, Riegl. — Omul de știință și esteticianul, rivali în domeniul esteticii. — O reîntoarcere la istorie: Bosanquet și Dilthey.

XIX. DIRECTII ÎN SECOLUL AL XX-LEA 469

Croce eliberează arta de confuzii, definind-o ca intuiție lirică. — Această concepție câștigă și-și menține o largă acceptare. — Urmarea simplificării lui Croce: a purificat arta în duiul a realității fizice a obiectului artistic? — Colli ngwood, întâi crocean, trece la o interpretare a noilor drumuri în artă. — „Țara pustie”, revelația tămăduitoare a epocii noastre. — Santayana, complementar față de Croce, vede arta izvorînd din natura fizică și accident, dar se ridică uneori și la o înțelepciune simbolică. — Pe la 1925 începe dominația teoriilor simbolului. — Ernst Cassirer, un pionier. — Contribuții ale Institutului Warburg la teoria simbolurilor. — Teoria Susannei Langer despre simbolismul muzicii: simbolul neconsumat al vieții lăuntrice. — Analiza semantică a lui I. A. Richards: **funcția** evocatoare a semnelor poetice, adjectivele „proiectile”. — Empson despre ambiguitate. — Pluralism estetic în semantică. — Tendințe raționale și logice în afara semanticii. — Popularitatea interpretării prin simboluri psihanalitice. — Bodkin despre arhetipuri. — Nahn despre premise. —

Neotomiștii: funcția simbolică își are obârșia în activitatea divină. — Orientul în corespondențele metafizice. — De la doctrina simbolurilor la diferite orientări psihologice. — Instinctul, baza puterii creatoare a artistului. — Gestalt-ul armonios e fizionomia unui tot. — Tipuri și temperamente. — Varietatea temperamentelor artistice; clasificările lui Evans și Read, după Jung și Dilthey. — Herbert Read despre importanța artei pentru societate. Nevoia de a recupera încrederea în sensibilitate și intuiție. — Apelul la Bergson și Whitehead. — Noii arhitecți și proiectanți dezvoltă o teorie a valorilor umane obștești. — Filosofia organică socială a lui E. Mumford contrabalansată de respectul pentru individual. — Filosofia socială a lui John Dewey culminează cu o estetică. — Realizări ale discipolilor săi. — Estetica relativistă a lui Lalo e socială și modelată pe polifonia muzicală. — Multe cercetări istorice și traduceri; mai puține sisteme generale. — Estetica fenomenologică a lui Moritz Geiger. — Studii estetice recente. — Reviste.

INDICE UE NUME ȘI DE MATERII 499

PREFAȚĂ

Lucrarea Istoria esteticii elaborată de Katharine Everett Gilbert și Helmut Kuhn are o seamă de merite incontenstabile. Aceste merite jac ca traducerea ci in limba română să constituie un autentic act de cultură.

Printre multiplele ci însușiri, cartea are o calitate remarcabilă. Este una dintre puținele lucrări cu un caracter strict istoric privind domeniul esteticii. Cu aceasta, am stabilit, de fapt, esențialul. în plus, trebuie să precizăm că volumul la care ne referim este scris într-un stil curgător si limpede. Acest lucru face ca textul să fie accesibil pentru un public larg; un public dornic de a pătrunde în țesătura intimă a gândirii europene din toate timpurile. Evident, faptul că lucrarea se rezumă, în chip exclusiv, la modul european de a pune problemele complicate ale domeniului estetic reprezintă o îngrădire a chestiunii. Iar aceasta se petrece în clipa în care interogația despre existența și despre structura frumosului este privită în întregul ei; adică la nivelul spiritului umanității. Totuși, în măsura în care gândirea estetică ce s-a constituit în cadrul culturii europene a îmbrățișat, în fond, toate aspectele caracteristice ale domeniului de existență a frumosului, o asemenea îngrădire deliberată a problemei nu știrbește sensibil calitatea fundamentală a cărții. Altele sînt, în schimb, scăderile reale ale acestei, excelente de altfel și curajoase, lucrări.

în primul rînd, volumul suferă prin aceea că viziunile celor doi autori nu se împletesc și nu se armonizează întotdeauna în mod deplin. Aceasta se întîmplă însă aproape de regulă cu tratatele elaborate în colectiv. Oricît de mare ar fi sîrguința autorilor în acest caz, ceva scapă cu stăruință. Și scapă tocmai ceea ce noi numim îndeobște elementul de continuitate a viziunii globale. în ultima analiză, acest element generează construcția artistică a întregului și tot el este acela care dă nota de originalitate sistemului astfel construit. în cazul lucrării scrisă de Gilbert și Kuhn nu se poate spune că dispare orice formă de continuitate. Dimpotrivă, față de alte tratate întocmite de mai mulți autori, cartea, pe care o analizăm, pe scurt, în această prefață, are o structură destul de încheată. Ceea ce

vrem să relevăm este doar faptul că acest proces de încheiere nu atinge totuși pragul lui ultim de constituire.

La aceasta se adaugă și o altă constatare. Autorii se dovedesc adesea prea „selectivi”. Este firesc ca un doctrinar să adopte o optică a lui — sau o viziune cu totul personală — în tratarea anumitor probleme. În virtutea unei astfel de optici, el poate alege deliberat și poate elimina. Acest lucru este, desigur, mai puțin recomandabil în actul de prezentare istorică a unei probleme. Într-un asemenea caz, descrierea completă este de dorit. Dar și o atare observație devine cu totul relativă în perspectiva lucrării la care ne referim. Autorii Istoriei esteticii sînt, într-un anumit sens, niște deschizători de drum. Ei ne dezvăluie procesul de devenire istorică a gândirii estetice, fără, a avea modele anterioare bine cristalizate. Datorită acestui fapt putem, cel mult, spune că o asemenea perspectivă ar merita să fie dezvoltată ulterior. Perspectiva ar putea fi întregită sau chiar modificată în substratul ei inițial, în momentul în care alți autori virtuali ar fi în stare să alcătuiască și să proiecteze o altă imagine cu privire la desfășurarea istorică a doctrinelor estetice. Cu acest prilej ar fi instructiv să ne gândim, de pildă, la o alternativă posibilă. Astfel după ce vom observa că autorii Istoriei esteticii se situează, în linii generale, pe poziții „pozitive” și că, drept urmare, ei nutresc laudabile preferințe fie pentru concepțiile estetice moderat-raționaliste, fie pentru acelea empiriste și, în orice caz, către viziunile clasicizante, să ne schimbăm reperele. Fiind deci știut că doctrinele empiriste nu au contribuit, în fond, în aceeași măsură și cu mijloace avînd același rang de profunzime, la promovarea gândirii estetice în genere, ar fi interesant să urmărim, bunăoară, o tratare care să sublimeze, în mod analitic și substanțial, marile teorii deductive sau concepțiile romantice cu predilecție, precum și metodele care accentuează factorii de subtilitate cuprinși în obiectul de artă și în sensibilitatea estetică, iar aceasta în dauna aprehensiunii empirice.

Nu știm dacă aceasta înclinație naturală și, în esență pozitivă, a autorilor tratatului de față — tratat care, în treacăt fie spus este de o amploare cu adevărat impresionantă — constituie cauza mai adîncă a celei mai importante scăderi a volumului. Este vorba de împrejurarea că, abordînd, în prea mare grabă, doctrinele secolului XX, autorii pierd, pur și simplu, din vedere estetica fenomenologică, pe de o parte (despre fenomenologie și despre existențialism se scriu abia cîteva rînduri în final, amintindu-se doar un nume, și acela este al lui M. Gei-ger), după cum nu abordează, pe de altă parte, adevăratele teorii sociale despre artă ale lumii contemporane.

Dacă însă golul privitor la teoriile sociale marxiste ale secolului nostru va fi umplut, în parte, pentru cititorul român, prin 'dezvoltata Estetică a lui Georg Lukács — publicată tot la Editura Meridiane — lipsa unei vederi limpezite relativ la cele mai importante curente, fie deductive, fie de constatare po-

zitivă a faptelor, din lumea occidentală modernă (cum ar fi estetica fenomenologi că sau doctrina semiotică a lui Peirce și Morris) nu mai poate fi suplinită cu ușurință.

Sîntem în măsură de a bănuî însă că, în realitate, motivul adevărat al acestei scăpări este de altă natură. Autorii s-au biziuit pe o informație solidă dar preponderent tradițională. în consecință, discursul lor se oprește efectiv la un moment dat. Pînă aici, acest demers a fost într-adevăr prudent, dar eficace. Dincolo de pragurile de debut ale secolului XX, ei se simt obligați de a extinde examenul critic. Dar nu mai pot face acest lucru în termenii pătrunzători și reflexivi de la început. Se simte așadar că aici nu mai au la dispoziție elemente suficient decantate și asimilate spiritual. Se vor achita deci, în acest ultim capitol — și anume, în termenii enunțării simple și expediate — doar de o sarcină.

Cam aceasta este imaginea de ansamblu a acestui tratat, excelent, de altfel, de istoria esteticii. Făcînd prin urmare abstracție de felul cum e prezentată gîndirea estetică a secolului nostru, vom spune că, actul izbutit de dezvăluire a concepțiilor trecute este, în linii generale, de o importanță documentară și analitică demnă de menționat.

Lucrarea debutează, așa cum era și firesc, dacă ne gîndim la spiritul autorilor, cu înfățișarea sugestivă și nu arareori uimitoare a principalelor doctrine estetice din antichitatea greacă (capitole I-IV). în acest sens școala pitagoreică constituie un început. Iar ideea de „muzică a sferelor” cu toate armonicile semnificației ei omenești este socotită, pe drept cuvînt, ca un model inițialic al primelor reflecții estetice în cultura europeană. Deosebit de convingător este capitolul consacrat gîndirii despre artă a lui Platon. Rezultă limpede că, în vederile marelui antic, arta se manifestă în calitatea ei de natură modificată; iar aceasta în folosul și pentru comoditatea ființei omenești. Din această teză de bază rezultă însă și tema respingerii substanței profunde a artei, în numele unui rigorism intelectual sobru și nealterat. Acest rigorism intelectual — cum îl numește Croce — se biziue pe o credință aparte. în virtutea acestei credințe, attributele supreme ale gîndirii raționale nu pot admite, sub nici o formă, îndreptățirea unei anumite stări de superioritate și în cazul atitudinii „senzuale”. De aceea, arta imitativă rămîne, pentru Platon, o simplă chestiune de eficacitate socială. Aceasta, în măsură în care, spre deosebire de Bine, Frumosul ce se definește în calitatea lui de a fi doar „prielnicul”, acționează asupra sufletului omenesc numai în termeni de mișcare practică.

Evident, nu în același mod se pun problemele artei și pentru Aristotel. în vederile acestuia natura este „prudentă și dreaptă”. Ea este energie ce acționează în vederea realizării unui scop. Iar arta se naște din două temeuri adinei. Ea este bună imitare a naturii — potrivit unui dar sădit în om încă din copilăria lui — și tot arta se arată sub înfățișarea ei de proces al cunoașterii naturii su-

Prefață

verane. în consecință, natura și arta reprezintă cele două forțe principale de inițiere în lume. Și totuși, chiar și pentru Aristotel, arta se dovedește, până la urmă, a fi un sistem mai puțin constituit decât știința perfectă,

în viziunea spiritualist integrală a lui Plotin, artele nu mai oferă „o simplă reproducere a lucrului văzut”, ci ele se întorc la „ideile din care derivă însăși natura”. Drept urmare, trebuie să căutăm în noi, să ne „autoconcentrăm” în puritatea ființei noastre, să ne cizelăm „până ce devenim noi înșine o operă desăvârșită”.

Concepțiile estetice ale evului de mijloc (Capitolul V) nu-i mai acordă artei încrederea pe care aeeasta o dobândise în meditațiile lui Plotin. Sub „presiunea moralei creștine” originare și intolerant de austere, arta va fi respinsă, de această dată, în numele unui rigorism etic absolut. Așa se petrec lucrurile în optica lui Tertullian și aceasta este modul de a pune problemele sensibilității estetice la Au-gustin. Implicit, o anumită tendință de a ascunde arta sub „vălurile” de mister și de fantezie, plină de simboluri și de obscurități, ale mentalității medievale devine manifestă. Este adevărat însă că spre sfârșitul civilizației medievale, estetica este, în multe privințe, reabilitată. Această reabilitare se petrece în condițiile asocierii gândirii filosofice despre artă, cu ideile de ordine și de plăcere, proprii discursului rațional și cu înclinațiile către știință.

Este discutabilă totuși teza autorilor tratatului care în capitolul VI, consacrat Renașterii, consideră că estetica acestei epoci se exprimă în mod exemplar printr-un tip de gândire unic cum ar fi cel al lui Bruno. Giordano Bruno ar întruchipa noua încredere trează a minții în puterile rațiunii și, prin aceasta, vederile lui s-ar opune temei „vălului” — temă care este, sub multe aspecte, proprie spiritualității medievale. În realitate, așa cum remarcă Hegel, o anumită voalare romantică a structurii artistice este specifică tocmai începuturilor erei noi a culturii umane. Faptul este numai în treacăt observat de autorii Istoriei esteticii. Ei se referă la transparența vălului alegoriei din opera lui Dante, fără a arăta însă clar dacă acest lucru constituie un element ce persistă, ca o reminiscență, din spiritualitatea medievală sau, dimpotrivă, dacă „subțirimea vălului” din creația marelui poet italian, spre deosebire de caracterul obscur al „vălului” în perspectiva medievală, nu reprezintă, de fapt, un semn al unei fundamentale prefaceri. În mod riguros vorbind, s-ar putea spune deci că mentalitatea Renașterii se caracterizează pe un fond antinomic: într-un prim, sens, ea semnifică o preferință către știința și pentru gândirea discursivă (v. Giordano Bruno), într-un înțeles secund și mai adine e«' indicînd însă o primă înclinație romantică, de factură discretă, către voalarea formelor și către subiectivitate (v. Dante și, mai ales, Durer).

Precizăm totodată că, în cadrul esteticii Renașterii, nu avem dreptul de a face -abstracție de doctrina lui Galilei. În această privință Bense are dreptate atunci-cînd afirmă că, prin lucrarea sa referitoare la opera lui Tasso, Galilei

s-a dovedit a fi întemeietorul uneia dintre cele două direcții principale de abordare a obiectului estetic. Galilei este deci inițiatorul lucid al esteticii de constatare obiectivă a faptelor, în opoziție cu Hegel care va deveni ulterior întemeietorul, în fond, al gândirii estetice interpretative.

In linii mari, estetica secolelor XVII-XVIII este luată în considerare de către autorii Istoriei în cuprinsul capitolelor VII-XI. în paranteze fie spus, subliniem cu acest prilej că folosim expresiile „autorii Istoriei” și „autorii tratatului” deoarece la începutul lucrării elaborate de Gilbert și Kuhn, se arată limpede căruia dintre ei îi revine meritul de a fi scris diferitele capitole ale cărții. De aceea, pentru, simplificare, nu am mai făcut distincții, în funcție de paternitate, între variatele părți ale tratatului. Acest lucru îl poate descifra cu ușurință cititorul. Prin urmare, în capitolele VII-XI ne este expusă gândirea estetică, începând cu perioada numită a „regimului neoclasic”, în care este vorba, în principiu, despre Lockc, Bacon, Hobbes, Leibniz și Spinoza și încheindu-se cu estetica lui Kant, Goethe, Humboldt și Schiller. Este abordată aici, cu multă atenție, școala britanică din secolul XVIII (Addison, Hutcheson, Hume, Shaftesbury, Burke și Hogarlh) și gândirea lui Vico, Gravina sau Muratori în Italia, precum și aceea a lui Condillac, Du Bos, Diderot și Rousseau în Franța. Concepțiile lui Leibniz, Wolff, Baumgarten și Mendelssohn sînt analizate, ceva mai amănunții, în capitolul X. Acesta este consacrat raționalismului german și „noii critici” de artă. În cadrul tendinței denumită „noua critică” sînt prezentate, pe scurt, considerațiile generale cu privire la fenomenul artistic și la istoria lui, ale lui Winckelmann și Lessing.

In mod demn de stima noastră este pusă în evidență originalitatea concepției lui Kant. Autorii arată că este adevărat faptul că părintele spiritual al filosofiei critice acceptă ideea lui Locke, potrivit căreia experiența sensibilă oferă conținutul cunoașterii. Kant aprobă, în același timp, teza lui Leibniz, în virtutea căreia rațiunea conferă forma actului de cunoaștere. Sintetizînd aceste două direcții de gîndire, Kant ajunge la o concepție mult mai adîncă asupra faptelor lumii decît predecesorii săi. Pe această sinteză se întemeiază și condiția de universalitate a judecății estetice. Acest gen de judecată se dovedește a fi definit tocmai de „interacțiunea armonioasă a rațiunii și a percepției sensibile”.

Drumul lui Kant este însă acela al punerii la îndoială și al problematizării. Autorii tratatului au dreptate atunci cînd susțin că viziunea lui Goethe care „e acasă în domeniul frumuseții” constituie o excepție în cultura generală a secolului. Ea se abate de la „regula filosofică” a punerii în discuție a datelor realității obiective. Socotind că „nu trebuie gîndit despre gîndire”, concepția organicistă a lui Goethe nutrește preferințe pentru intuiție — și anume pentru o intuiție ab- sorbită în întregime în obiect — și față de realitatea indiscutabilă a lumii, ce e considerată ca un uimitor cosmos.

Mai puțin convingător ne apare felul în care e tratat capitolul XII. A cesta este dedicat analizei romantismului german. în chip cu totul special apare neconcludentă examinarea gândirii lui Novalis. Este știut că Novalis, dincolo de marea lui operă literară, a elaborat, printre altele, principiul de bază al atitudinii estetice propriu-zis romantice; inspirația survine, așadar, din straturile ascunse ale vieții psihice, în vreme ce tratarea artistică devine complet conștientă. Această polarizare secretă, ce se stabilește în cuprinsul dualității inspirație — expunere lucidă a faptului poetic, a reprezentat sursa esențială a sensibilității romantice din totdeauna. Acest lucru va fi remarcat mult mai târziu de către Beguin. într-un anumit sens, pe temeiul aceluiași principiu, după ce el va fi însă profund schimbat (inspirația ascunsă—exprimarea automată), se va constitui și gândirea lui Breton. Autorii Istoriei esteticii consideră că Novalis nu face nici o deosebire între rațiunea obiectivă care urmărește universul, și sensul imaginației conferit de poet creațiilor sale. De aici rezultă ideea afirmării poeziei ca o putere cosmică (principiu romantic). Teza nu apare ca fiind acceptabilă pentru autori. Gilbert și Kuhn ar vrea să declare, parcă, în acest context că nu pot să aprobe tendința romantică ie a acorda „cuvintelor o fascinație magică ostilă logicii”. Aici se evidențiază clar faptul că autorii tratatului înțeleg mult mai puțin virtuțile atitudinii romantice, decât au pătruns esența altor doctrine. Ceea ce, în fond, constituie o reală frână în procesul de elaborare a unei istorii cu adevărat cuprinzătoare a gândirii estetice în general. Faptul se întrevade în clipa în care operele poetice ale lui Novalis, Tieck și Arnim sînt considerate, de autorii Istoriei, ca fiind nedesăvîrșite. Evident, această caracterizare este posibilă, dar numai în momentul în care sînt măsurate cu etalonul canoanelor clasice.

într-un mod mult mai aprobativ este privită concepția critică a lui Schlegel. Este remarcabil subliniată despărțirea pe care Schlegel o face între arta greacă, ca o împlinire finită și arta modernă, ca o aproximare infinită (în loc de „modernă” să citim aici arta romantică specifică secolului al XIX-lea). Această disociere fundamentală a unor tipuri principale de artă este pusă în paralelă și cu despărțirea schițată de Schiller între poezia naivă și cea sentimentală.

Dintre romantici Jean Paul (Richter) este acceptat fără rezerve. Aceasta se datorează împrejurării că ideile lui corespund într-un anumit sens felului de a gândi al autorilor tratatului. Jean Paul îmbină „trăsăturile omului din secolul al XVIII-lea cu imaginația romantică”, și, prin aceasta, el ajunge în vederile lui Gilbert și Kuhn, la adevărata armonie lăuntrică.

Pentru motive asemănătoare, în capitolul XIII, care e consacrat discutării ideilor romantice și programelor sociale în Anglia și în America, Wordsworth este privit cu mai multă simpatie decât William Blake. în cuprinsul aceluiași capitol sînt prezentate sumar, dar și cu o mare virtuozitate analitică, tezele de bază ale concepțiilor lui Coleridge, Shelley, Keats și Carlyle. Este, de asemeni, evocată con-

Prefață II

centrat substanța gândirii estetice a lui Emerson, Ruskin, William Morris și Whitman.

Întregul capitol XIV este dedicat cercetării convingerilor estetice ale lui Fichte, Schelling și Hegel. Deși avizat, modul de a examina, mult prea rapid, opera estetică a lui Hegel nu pare a fi cel mai indicat pentru un tratat de istorie a problemei. Este adevărat că în carte, este surprins, extrem de corect, felul în care Hegel caracterizează cele trei perioade istorice ale fenomenului artistic cunoscute lui: arta simbolică, arta clasică și cea romantică. Dar concepția centrală a lui Hegel, potrivit căreia frumosul este revelarea idealului în formă sensibilă nu este dezvăluită, de către autorii tratatului, în autentică și în impresionantă ei structură dialectică.

Deosebit de interesante sînt însă capitolele XVI (Societatea și artistul) și XVII (Metafizica în criză). Se expun cu multă grijă ideile lui Cousin, Lamennais, Leveque și Taine, apoi se caracterizează îndeaproape tezele sociale ale lui Proudhon, Comte, Flaubert, Castagnary, Zola și Guyau. În concepția lui Guyau se relevă clar tendința de depășire a naturalismului, cit și a idealismului, într-o optică socială cuprinzătoare.

Cu acest prilej trebuie să precizăm că o tendință clar marcată de a sublinia rolul social al artei și al artistului a fost statuată, după cum știm, în gândirea lui Marx. Acest moment important, prin consecințele lui ulterioare și prin ecourile produse în secolul XX, a fost omis, datorită unei vădite neînțelegeri de factură tradițională, a fondului problemei.

În continuare, este exact descrisă orientarea estetică, contrarie, într-un anumit înțeles, perspectivei sociologice absolute sau radicale în artă. Orientarea a fost denumită prin expresia de „artă pentru artă”. Curentul fusese ilustrat de Flaubert, Gautier, Goncourt și Baudelaire. El țintise la abilitatea tezei izolării și a purității în artă. Într-un anumit sens, această direcție de gândire estetică era justificată în epocă, din cauza prea marilor exagerări naturaliste și sociologice în creațiile din acel timp. Cu simțul lor critic extrem de ascuțit, autorii Istoriei esteticii sesizează însă că tendința „puristă” în artă va duce, pînă la urmă, la înălțarea unui nou idol; acela al răcelii „unei imagini obiective”. Și astfel, o asemenea artă, care a fost promovată de curentul purității expresiei, va deveni, în mod necesar, pentru autorii tratatului, un fel de îmbinare ciudată între rațional și irațional în câmpul creației estetice.

Însăși melancolia lui Poe, văzută de autori ca un „efect calculat” al imaginației, este considerată a fi un exemplu tipic de exprimare a unui conținut complet irațional într-o formă cu totul rațională (a se vedea principiul romantic de bază al lui Novalis). În această ordine de idei se face și o referire pozitivă la pătrunderea concepției antipuriste a lui Tolstoi.

Cum era și normal, în capitolul următor sînt examinate destul de rapid teoriile lui Theodor Vischer, Weisse, Lotze, Eduard von Harlmann, Herbart, Zei-sing, Unger și Zimmermann. Neașteptat de profund și de original e modul în care se analizează doctrina estetică a lui Nietzsche. Spunem, că e neașteptat acest mod de tratare a problemei deoarece viziunea lui Nietzsche nu pare să facă parte, la prima vedere, din categoria acelor doctrine estetice care sînt, întrutotul, pe placul autorilor. Dar aici este posibilă o explicație. Autorii subliniază, ei înșiși, cauza atașamentului lor, în momentul în care remarcă, pe bună dreptate, că Nietzsche a repudiat alît „cultul originalității, ca valoare în sine, cît și idealul romantic al creației spontane și necontrolate”. Prin urmare, filonul clasic (și deci categoric neromantic) din gîndirea lui Nietzsche este apropiat vederilor autorilor. Am văzut că ei înșiși au dovedit o înțelegere mult mai puțin aprofundată a doctrinelor romantice în capitolele anterioare. Și totuși, starea de exaltare, susținută de Nietzsche, stare ce e în măsură să ne ridice deasupra evaluării sobre și raționale a realității date, se situează dincolo de acest filon clasic. Este clar însă că Nietzsche nutrește predilecții bine conturate tocmai pentru „evaluarea sobră și rațională” a lumii reale. în funcție de această preferință de bază, pe care autorii o pun magistral în lumină, ei acceptă și antinomia funciară a gîndirii lui Nietzsche. Intră în discuție deci termenii corelativi: raționalitate sobră și exaltare. Această stare antinomică este definită de autori în chip paradoxal, așa cum paradoxală este, în fond, întreaga glndire torturată a lui Nietzsche. Este vorba de un Nietzsche adevărat; un Nietzsche complet nemulțumii de lumea mic burgheză din junii lui, care îi pare ostilă. Teza paradoxală de care am amintit subzistă din ideea recursului la „transcendența imanentă”. Transcendența se instaurează și se așează deci în” cuprinsul experienței umane. Orice transcendent absolut sau orice dumnezeu (un dumnezeu care „e mort” pentru Nietzsche)este exclus astfel din accepția autorului Nașterii tragediei. Pe această structură se clădește, în ultimă instanță, întreaga concepție apolinică a lui Nietzsche.

în capitolul XVIII, Gilbert și Kuhn se preocupă de problemele esteticii în era științei (referirea se face la cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea). Despre această perioadă a fost vorba, în alți termeni, și în capitolul anterior. De această dată sînt luate în considerare, mai întîi, teoriile lui Granl Allen, Wundl și Max Dessoir; apoi este cercetată, cu un remarcabil simț al nuanțelor, prima doctrină experimentală, cu adevărat convingătoare, din istoria esteticii. Este vorba de teoria lui Fechner. Totodată, se aruncă o lumină sugestivă asupra gîndirii psihologice a lui Hermann Hehnholz. Pe baza formulărilor psihologice contemporane lui și, în special, pe temeiul principiului „asociației” (v. și Harlley), Fechner concepe experiența estetică ca un complex de „elemente” sau ca un cîmp total, înlăuntrul căruia domină o formă unică. Modul de combinare a elementelor constituie un subiect de investigație estetică. Toate elementele se grupează în două

Prefața 13

componente ale stării estetice: expresia și semnificația. Unirea acestor factori constitutivi ai experienței se realizează prin intermediul „principiului asociației”.

Trecînd la analiza importante doctrine a *Vermählung*-ului, era de așteptat ca autorii să nu mai dovedească aceeași înțelegere profundă a situației, ca în cazul cercetării tezelor experimentale ale lui Fechner. Gilbert și Kuhn descoperă ei înșiși, pe drept cuvînt, germeii stării de *Kinfehlung* în romantism și, mai cu seamă, în reveriile lui Novalis. Structura romantică a stării de transpunere în obiect sau a stării de obiectivare sensibilă este străină spiritului autorilor. De aceea, ei privesc cu rezervă întreaga problemă. Este adevărat că doctrina *Einfühlung-welt* este „aproape în întregime preocupată de însemnătatea expresiei estetice pe care Fechner n-o recunoaște total”. Făcînd însă din expresie o problemă centrală a esteticii, doctrinarii stării de obiectivare sensibilă transformă implicit eul într-un modelator estetic al lumii lucrurilor. Într-un obiect oarecare, este „însuflată” deci o „stare emoțională”; rezultă că această stare este în măsură „să pătrundă” și „să modeleze” obiectul după chipul și asemănarea Eului. Prin acest „împrumut acordat lucrului exterior”, împrumut ce reprezintă un act de umanizare a lumii — eul își întâlnește propria sa manifestare, fără a o recunoaște însă în mod necondiționat. Dăm, prin urmare, de „lucruri care ne vorbesc în limbajul familiar nouă”. Iar arta ar fi, în acest context, „persistența iluziei într-o lume deziluzionată”. Oricare ar fi rezervele noastre, teza merită o atenție specială. Aceasta cu atât mai mult cu cît, principalele tendințe estetice din lumea occidentală vor să pledeze astăzi — tocmai în opoziție cu tema *Einfühlung-welt* — pentru o artă lipsită de orice iluzionare. În consecință riguroasă doctrină a lui Lipps, teoria lui Volkmann, vederile lui Robert Vischer și concepțiile lui Lotze și Siebeck trebuie cercetate cu străduință.

Mult mai exact se desfășoară examenul critic în cazul abordării teoriilor estetice evoluționiste (Darwin, Grant Allen, Spencer). Interesant este, mai cu seamă, felul de a privi concepțiile legate de „teoria jocului” (Spencer, care „împrumută ideea de la Schiller”, Bain, James Sully, Guyau, Seailles, Basch, Karl Groos, Riemann și Konrad Lange).

Desigur, sugestivă apare și figura lui Franz von Rumohr care „repudiază atât clasicismul lui Winckelmann, cît și romantismul lui Wackenroder”. Ni se prezintă apoi ideile centrale ale doctrinelor lui Gottfried Semper, Hanslick, Fiedler și, cu deosebire, nise arată importanța lucrărilor, de teorie a artei, mai degrabă, decît de estetică, ale lui Hildebrand și Wölfflin. Alois Riegl este considerat, pe bună dreptate, ca fiind teoreticianul istoriei și anticlasice al artei. El își fundează, în acest sens, concepția în opoziție cu doctrina „clasicizantă” a lui Wölfflin. Toți aceștia din urmă, deși figuri remarcabile, cum ar fi cazul lui Wölfflin și Riegl, sint însă, așa cum am arătat, mai mult teoreticieni ai diferitelor arte decît esteticieni capabili de mari sinteze. Și totuși, autorii dezvăluie, în mod exact, prezența în

epocă și a două personalități în stare de a realiza asemenea sinteze. Este vorba de neohegelienii Bosanquet și Dilthey.

În sfârșit, ultimul capitol al cărții este dedicat expunerii sumare a doctrinelor estetice din secolul nostru. Autorii încep cu reprezentarea riguroasă a concepției lui Croce. Sînt amintiți apoi Collingwood și George Santayana.

Extrem de nuanțat ne apare examenul în legătură cu influențele exercitate de remarcabila operă teoretică a lui Ernst Cassirer. Cu prilejul cercetării problemei simbolurilor în creația lui Cassirer și odată cu descrierea rolului jucat de școala de la W arburg, condusă de Cassirer, în cultura occidentală, autorii se ocupă și de lucrările de teoria artei ale lui Erwin Panofsky și de ideile expuse de Susanne Langer.

Se trece apoi, așa cum era și firesc, la studierea tendințelor de interpretare semantică a simbolurilor. În acest sens sînt amintiți, în primul rînd, teoreticienii semanticii propriu-zise: Ogden, Richards și Empson. Din păcate, lipsesc din această sumară analiză, sau sînt doar menționați în treacăt, cei mai importanți doctrinari probabili ai semioticii și anume: Peirce și Charles Morris. Se face abstracție de aceștia în secolul XX, așa cum s-a făcut abstracție, în secolul XIX, de esența gîndirii părintelui spiritual al semioticii, adică de tezele lui Bernard Bolzano.

Între teoreticienii „independenți” ai semanticii sînt citați Prall, Ducasse și Church. Ni se arată în mod destul de exact, că cercetătorii care au făcut studii cu un caracter matematic, studii ce au influențat gîndirea estetică actuală, sînt Jay Hambridge, George Birkhoff și Matila Ghyka. Aici lipsește nemotivat numele lui Oskar Becher. Gîndirea acestuia exercită și astăzi o înrîurire demnă de toată atenția asupra teoriilor, de natură galileică, contemporane.

În categoria lucrărilor care vădese preocupare pentru simboluri în perspectiva psihanalizei, tratatul consemnează „teoria arhetipală” elaborată de Maud Bodkin. Această teorie s-a fundat, în întregime, pe baza ideilor centrale, privind teza „inconștientului colectiv”, ale lui Jung. Se enunță de asemeni doctrina „emoțională” a lui Milton Nahm, care se bazează pe ideea prezenței a două planuri în actul de creație estetică: nivelul străvechi al deprinderilor originare și faza emoțională specifică artistului.

Un alt mod de abordare a problemei cassiriene a simbolurilor este acela care se poate descoperi în operele lui Mantaine, Sayers și Ananda Coomaraswamy.

Explorări strict psihologice și nepsihanalitice, în cîmpul simbolurilor, realizează, într-adevăr, Muller-Freienfels și Samuel Alexander.

Importantul curent al psihologiei gestaltiste, care a jucat un rol precumpănitor în estetica contemporană, este prezentat destul de rapid. Sînt citate numele lui Wertheimer, Kohler, Koffka și Arnheim. Dar nu aflăm nimic despre contribuția lui Ehrenfels la dezvoltarea întregului program teoretic al curentului. Se pune totuși clar în relief ideea gestaltistă că ne place forma, întrucît însăși natura

Prefața 15

aspiră către configurații de forme. Omul urmează deci exemplul naturii și „preferă formele economice și lesne de construit”. Iar „tiparul” este cel mai bun produs, pe care l-au îngăduit circumstanțele. Aceste „tipare” sînt legate însă de anumite totalități. Evident, totalitățile sînt singurele stări reale „care au succes” în cadrul evoluției și nu punctele izolate.

Deși sumar înfățișate, preocupările psihologice pentru tipologii artistice devin, pentru noi, concludente. Intră aici în discuție accepția lui Dilthey în legătură cu tipologiile artistice, concepția lui Spranger și elocventa teorie a lui Carl Jung. Din teoria lui Jung se dezvoltă ulterior tezele tipologice ale lui Evans și Read. Desigur, pare lipsită de înțeles neprezentarea operei lui Wilhelm Worringer într-un asemenea context.

În ordinea doctrinelor contemporane care se arată a fi atrase de chestiunile implicațiilor sociale ale artei se vorbește numai despre vederile lui Read, White-head, Mumford, Hudnut, școala Bauhaus (cu Gropius și Moholy-Nagy în primul rînd), Dewey și Lalo. În sfîrșit aspirația către noi sinteze este marcată numai prin amintirea concepțiilor lui Max Dessoir și Santayana. Nu se pomeneste, în acest sens, nimic despre Husserl, despre Nicolai Hartmann, Max Scheler și Heidegger. Aceasta nici măcar în ediția revăzută și adăugită din anul 1953. O părere exactă despre ideile estetice ale secolului XX nu se poate face, dacă importante doctrine ale lui Hartmann și Heidegger nu ne sînt cunoscute în chip suficient. Același lucru se poate spune și despre teoriile lui Sartre, Merleau-Ponty, Ingarden, Geiger și Dufrenne. Deși nu au același rang de importanță cu tezele fenomenologice originare, și lucrările celei de „a doua serii” de doctrinari din familia gîndirii fenomenologice au rostul și sensul lor în epocă. În această ordine de idei ar fi necesar să cunoaștem, mai întîi, distincția dar și unitatea dintre obiectul real situat în natură și obiectul perceput, situat în trăit. Interesează, totodată, definiția „obiectului intențional”. Acesta ia naștere prin aplicarea „reducției fenomenologice” la nivelul percepției. Reducția suspendă însă numai provizoriu starea naturală și perceptivă și transformă, în acest mod, obiectul real în obiect intențional. În această clipă, instalați fiind fenomenologic, putem contempla, potrivit convingerilor lui Husserl, adevărata esență a lucrurilor. Mai exact spus se contemplă însăși conștiința, care vizează esența lucrurilor. Este de dorit să cunoaștem, de asemeni, teza lui Hartmann cu privire la judecata de valoare și considerațiile acestuia despre deosebirea dintre conștiința logică și conștiința estetică. Referitor la gîndirea lui Heidegger, apare obligatorie constatarea că sîntem chemați de a ști care e diferența, în optica părintelui modern al existențialismului, între starea virtuală de adevăr — stare ce nutrește numai „tendința către operă” — și condiția de frumos, care confirmă adevărul și fundează existența acestuia.

Desigur, nu se poate cere de la autori să fi înregistrat estetica informațională contemporană. Operele lui Bense, Helmar Frank și Moles s-au constituit și

s-au formulat cu mult după apariția ediției inițiale a cărții. Scăpările reale se află în altă parte și anume în punctele pe care am încercat să le subliniem.

Dincolo de această observație și independent de lipsurile inerente pe care o asemenea lucrare de mari proporții le conține, aproape prin definiție, sîntem obligați de a releva, și încă, cu stăruință, valoarea neobișnuită, într-un anumit sens, a unei cărți cum este Istoria esteticii.

Prin întreaga lui substanță, tratatul se impune ca o carte de referință fundamentală pentru problemele generale ale esteticii. Autorii — care dovedesc a fi pătrunși de un deosebit spirit al probității științifice — au beneficiat și de o informație clasică excelentă. În mod suplimentar ei au demonstrat în tratarea acestei vaste lucrări calități analitice cu totul remarcabile. Aceste observații capătă o semnificație și mai adîncă, dacă ne gîndim, cu atenție, la altceva. Persistă un substrat secret, ce stă ascuns în spatele întregului text. Acest substrat mai profund și mai puțin evident, la prima lectură, rezidă din încrederea autorilor în puterea gîndirii estetice. Un fel de tehnică hermeneutică a căutării adevărului i-a călăuzit parcă, fără încetare, pe autori în abordarea marilor probleme. Și, chiar atunci cînd tăria demersului lor teoretic a fost depășită de existența atîtor dificultăți, această tehnică nu și-a pierdut sensul. De aceea autorii se dovedesc a fi, pînă la urmă, mai mult decît riguroși oameni de știință. Ei ni se dezvăluie, în fond, ca niște slujitori dezinteresați ai purității spiritului. Datorită acestor motive cartea se arată a fi un instrument deosebit de valoros pentru orice cercetător în sfera complicată a judecății estetice. În -plus, trebuie să semnalăm faptul că varianta românească a tratatului se impune și prin stilul corect și elegant în care traducătorul a transpus forma originală.

Toate acestea indică prezenta unei noi și importante lucrări în bibliografia românească de specialitate, o carte ce merită toată atenția noastră.

TITUS MOCANU

„Meditația estetică... a fost cu adevărat vitală ori de câte ori a fost cu adevărat istorică.”

BOSANQUET

PREFAȚA AUTORILOR

Cartea de față e destinată atât studenților în arte cât și tuturor celorlalte minți curioase minate de o dorință mai mult decât obișnuită de a cunoaște înțelesul termenilor estetici. Cele scrise aici se bazează nu pe definiții absolute ale acestor termeni, nici pe vreun sistem filosofic prestabilit, ci pe o teorie a căii optime de satisfacere a acestei dorințe. Cine se poate duce la izvor nu-și va lua apă de băut din ulcioare, spunea Leonardo da Vinci. Cartea de față aspiră oarecum să-i călăuzească la izvoare pe cei stăpâniți de o curiozitate mai mult decât obișnuită. Dar în filosofie, izvoarele nu sînt situate precis, așa cum ar putea da de înțeles analogia, pe vreo hartă a curentelor și centrelor de cultură. Dacă ar fi, s-ar fi putut întocmi o antologie a surselor și misiunea ar fi fost astfel îndeplinită. Citind cele spuse de Heraclit despre poeți, de Toma din Aquino despre frumos și de Helmholtz despre muzică poți face, desigur, câțiva pași mai departe pe calea înțelegerii. Dar faptul de a afla ce au gândit unul sau oricît de mulți oameni în probleme de estetică nu va potoli de la sine setea filosofică. Spre a deveni un adevăr liniștitor, concluziile lent dezvoltate ale gânditorilor lumii trebuie neapărat transfuzate în sistemul circulator intelectual al investigatorului. Și tot nu e de ajuns. vSimpla transfuzie de sînge vital de la spiritele superioare în mințile receptive nu înseamnă încă adevăr. Cu toate că situația e prea statică, prea mecanică, ori de cîte ori mintea investigatorului e pur și simplu expusă unei serii de enunțuri clasice, în simpla circulație a unui sistem de idei se produce un schimb mult prea inefabil, fluxul și refluxul undei vehiculate între sursă și căutător. Ca să se înregistreze un progres veritabil în comprehensiunea termenilor estetici, e obligatoriu ca în prealabil să aibă loc o radicală transsubstanțiere a situației date într-un element mental comun tuturor factorilor participanți.

O interpretare a acestei transsubstanțieri radicale ar putea constitui un început de clarificare a naturii cărții de față pentru oricine e dornic s-o știe. Autorii ei, ca și cititorii pe care i-au avut în vedere, s-au simțit stăpâniți de o dorință mai mult decât obișnuită de a ști ce înseamnă arta și frumosul. I-au cercetat, așadar, pe mulți dintre cei care, de-a lungul veacurilor trecute,

meditaseră asupra acestor termeni, viind să aflece anume idei revelatoare izbutiseră să dezvolte. Răspunsurile erau recepționate de minți ce reluau întrebările, din cauză că erau deja echipate într-o oarecare măsură. După mii de ani de opinii acumulate asupra naturii artei și frumosului, mintea unui investigator de azi, oricât ar râvni-o, nu poate fi o încăpere goală, Oricât de fermă ar fi intenția de a purifica mintea de orice preconcepții obstructive, mândria și ponderea a douăzeci și cinci de veacuri de controversă și reflecție se vor activa în fiecare dintre noi și vor lua poziție. Chiar dînd ascultare anticilor, omul modern tot se va simți îmboldit să spună împreună cu umanistul Giovanni Pico della Mirandola și deschizătorul de drumuri Bacon: noi sîntem adevărații bătrîni ai lumii, înălțați pe umerii celor de dinaintea noastră. Atunci de ce să ne potrivim punct cu punct concepțiile după cele ale tinerilor inexperimentați pe care i-a cunoscut istoria lumii?

Dialogul dintre autori și surse n-a întîrziat să devină tot mai subtil și mai complicat. Cu timpul, primul dialog părea să fie înlocuit de un al doilea, iar în acesta, interlocutorii și pozițiile respective erau mai puțin răspicat definite, în plus, noul dialog vădea o tendință fascinantă, dar totodată derutantă, de a se suspenda într-o sferă mediană la jumătate de drum între documentele istorice și autori. Iar întrebările și răspunsurile, revendicările și ripostele, schimbate între cei doi interlocutori principali, duceau ocazional, dar din ce în ce mai frecvent, la un dialog între giganții înșiși. Autorii istoriei de față și-au reluat de aceea postura de ascultători. În loc de a replica, ei și-au imaginat că aud ceva și anume că aud nu atît schimburi directe de întrebări și răspunsuri între membrii tradiției, ci o discuție strînsă angajată chiar între sursele venerabile, care-și justificau diferitele erori, își explicau pe larg conotația termenilor și definițiilor și încercau din aproape în aproape să configureze o structură intelectuală din ceea ce debutase ca simplă dispută — tot acest proces filosofic petrecîndu-se nu undeva în exterior, ci mai degrabă în însuși cugetul autorilor .sau, dacă nu erau chiar adăpostite de el, avînd atunci loc pe o fragilă platformă spirituală, proiectată eteric de mintea autorilor în direcția interlocutorilor lor istorici.

De pildă, încă de la primele începuturi ale îndeletnicirii lor, autorii au ascultat cuvintele lui Platon și Aristotel despre arta retoricii. Platou a spus cel dinții: retorica nu e o artă, ci o dexteritate. Aristotel s-a opus: retorica e o artă, iar eu sînt în măsură să-i pun în evidență metoda și părțile constitutive, ceea ce voi și face. După care Platon s-a apărat: și eu însumi m-am ocupat de structura discursurilor bune în *Fedru*, dar în *Gorgias* am arătat celălalt mod de confecționare a discursurilor, trecut de tine cu vederea. Și, cum pentru autorii care ascultau, materia dialogului a început să se densifice, antagonismul celor două figuri istorice, Platon și Aristotel, a început să dis-

pară, substanța intelectuală ireconciliabilă a fiecărui oponent a început să fuzioneze, prin accente și stadii convergente, într-o dezvoltare unică, iar viața istoriei, realitate superioară oricărui ins sau oricărui document, a prins să antreneze în curgerea ei pe toți cei prezenți: Platon, Aristotel, ca și pe autorii investigației, transformându-i în funcții și organe ale spiritului ei nutritiv. Alt exemplu: ca sursă izolată, Sf. Augustin le-a spus autorilor curioși ai cărții de față, animați de pasiunea de a ști ce înseamnă arta și frumosul: numărul, greutatea și măsura sînt frumoase, ca dispoziții ale viului Dumnezeu care e părintele frumosului. Și tot ca sursă izolată, William Blake le-a spus: „Dați la iveală numărul, greutatea și măsura într-un an de moarte”. În acest caz, autorii erau nevoiți să interpreteze contradicția nu ca în cazul lui Platon și Aristotel, explorînd mai aprofundat scrierile maestrului și ale elevului, ci pă-trunzînd simpatetic în duhul determinant al unor epoci teribil de distanțate una de alta. În spatele lui Augustin stătea un pitagorism decăzut, dar botezat și renăscut de creștinism. În spatele lui William Blake stătea o sațietate de științele matematice, o sete de exuberanță și o energie debordantă. S-a impus astfel necesitatea de a corela în permanență contextul interpretativ cu materialul documentar spre a se releva sensul concepțiilor despre artă și frumos avansate de gînditorii diferitelor perioade. Abstracțiile estetice promovate de mișcarea idealistă germană de la începutul secolului al XIX-lea au devenit ceva mai puțin repulsiv abstracte, au îmbrăcat o aparență hotărît mai îmbietoare în clipa cînd aceiași termeni abstracți — absolut, unitate, sinteză — au fost identificați și în inofensiva literatură epistolară amoroasă a vremii. Emanații sentimentale au făcut cu puțință îndrăgirea unităților metafizice superioare!

Ge înseamnă atunci arta și frumosul? Acceptînd disciplina istoriei, autori se vîd siliți să spună: înțelesul lor nu stă în cuprinsul unei propoziții sau al alteia, ci este acea semnificație plenară distilată în decursul neîntreruptului proces al tuturor încercărilor de definire. Cine ar putea spune azi unde sălășluiește frumusețea? Nu în Atena, nici în Strasbourg, ci pretutindeni unde a existat o contraparte obiectivă a unei simțiri estetice autentice. Semnificația artei și semnificația frumosului sînt cuprinse la feî în dialectica multiplicității globale a sistemelor și stilurilor filosofice.

MULȚUMIRI

Autorii țin să-și exprime gratitudinea pentru ajutorul primit pe diferite cai. Graham Kenan Fellowship in Philosophy, sub directoratul profesorului Horace Williams de la Universitatea statului Carolina de Nord a făcut cu puțință primii ani de studii care au dus la caitea de față, acordîndu-ne ajutor și pe parcursul ultimului an. Consiliul pentru cercetare științifică depelîngă

Universitatea Duke ne-a acordat asistență în același scop timp de cinci ani, Dr. Clara W. Cranene-a adus un neprețuit serviciu prin căutarea și consemnarea datelor din multe surse. Profesorul Clarence Thorpe de la Universitatea statului Michigan le-a acordat autorilor privilegiul de a cerceta un manuscris asupra esteticii lui Hobbes; profesorul George A. Morgan de la Universitatea Duke, un manuscris despre Nietzsche. Profesorii George F. Thomas și Stephen A. Emery de la Universitatea statului Carolina de Nord au citit și au făcut sugestii utile cu privire la unele părți ale manuscrisului cărții de față. Autorii doresc de asemenea să consemneze deosebita generozitate a dr. Marion Crane Carroll și dr. Edgar Wind de la Warburg Institute. D. Arthur Dowling și-a adus contribuția la nenumărate amănunte. Revistei *The Philosophical Review* i se aduc mulțumiri pentru îngăduința de a folosi aproape șapte pagini din articolul d-nei Gilbert intitulat *Aesthetic Imitation and Imitators in Aristotle* din noiembrie 1936.

D-na Gilbert a început lucrul la această carte cu câțiva ani înainte ca d. Kuhn să-i devină colaborator. D-na Gilbert își asumă în ansamblu răspunderea pentru capitolele II-XII, cu excepția celei de-a doua jumătăți a capitolelor X și XI; de asemenea pentru capitolul XIII și cea de-a doua jumătate a capitolului XIV. Restul sînt în cea mai mare parte opera d-lui Kuhn. Dar fiecare autor și-a adus însemnate contribuții și la partea celuilalt.

Scurtele recomandări "de lectură de la finele capitolelor nu sînt oferite ca bibliografii, ci ca un prim ajutor pentru cei ce folosesc această carte și au nevoie și de alte genuri de informare generală asupra perioadelor și autorilor comentați. În aceste liste suplimentare nu se indică nici o ediție standard din opera autorilor individuali importanți, întrucît notele constau în mare măsură din referiri la asemenea titluri. În măsura posibilului, listele se mărginesc să cuprindă numai lucrări în limba engleză.

Noiembrie 1939

K.B.G. H.K.

PREFAȚĂ LA EDIȚIA A II-A

Pentru cea de-a doua ediție a cărții de față, d-na Gilbert a redactat un nou capitol final, înlocuindu-l în întregime pe cel din ediția precedentă; d. Kuhr. nu este răspunzător de actuala forma a lucrării. Îndreptări și revizuirii mărunte au fost operate în tot textul. D-na Gilbert e profund îndatorată față de dr. Freda L. Townsend și dr. Roșă I[^]ee Walston pentru ajutorul neobosit și plia de sollicitudine pe care i l-au dat la pregătirea acestei ediții.

I ÎNCEPUTURILE

Următoarele trei citate din Xenofan și Heraclit arată lămurit situația, intelectuală din care își trage obârșia estetica:

„Homer și Hesiod le-au atribuit zeilor tot ceea ce pentru oameni e păcat și rușine: furtul, adulterul și înșelăciunea reciprocă.”¹

„Poetul greșește când spune: «De-ar pieri această vrajbă din rîndul zeilor și-al oamenilor». Căci n-ar putea exista armonie fără sus și jos, nici animale fără opoziția dintre femeiesc și bărbătesc.”²

„Învățătorul mai tuturor oamenilor este Hesiod. E cel mai înțelept, socotesc ei — tocmai el care nu știe ce sînt ziua și noaptea. Sînt una.”³

Aceste enunțuri, care se numără printre cele mai timpurii referiri la artă în filosofia lumii occidentale, dau de înțeles că estetica s-a născut mai curînd dintr-o ceartă decît dintr-un act intelectual pur. Cînd Platon, de la înălțimea speculației grecești din secolul al IV-lea î.e.n., se referă la „vechea dezbinare dintre arta poetică și filosofică”⁴ — dispută la care el însuși s-a simțit dator să ia parte chiar în vremea sa —, el vorbește de fapt despre un conflict real dintre două grupuri de greci în veacurile al VI-lea și al V-lea î.e.n. Poeții și filosofi au pretins fiecare pentru sine proprietatea exclusivă asupra izvorului înțelepciunii. Devotamentul față de înțelepciune și adevăr a fost dintotdeauna sensul filosofiei, dar în x^erioada la care se referă Platon, acesta era și sensul poeziei. Căci marile poeme epice grecești ofereau mai mult decît simpla desfătare estetică, iar farmecul pe care-l exercitau era mai mult decît muzical. Ele au jucat în viața grecească un rol comparabil cu cel al *Bibliei* în era creștină. Miturile care constituiau materia lor primă au educat și totodată au format spiritul popular. Tocmai împotriva acestei îmbinări de mit și poezie, reprezen-tînd întruparea unei străvechi și venerabile viziuni asupra vieții și interpretării naturii lucrurilor, au trebuit să-și susțină tezele filosofii iluminismului

¹ Xenofanes. Cf. Hermann Diels, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, ed. a V-a, 21 B, 11.

² Heraclit. Cf. Diels, 22A, 22. Cităm într-o formă ușor modificată, redînd relatarea indirectă a lui Aristotel („Heraclit îl învinuiește pe poet...”) ca o afirmație directă a lui Heraclit.

³ Heraclit. Cf. Diels, 22 B, 27.

⁴ Statul, 607b. (Vezi *Arte poetice. Antichitatea*, București, Univers, 1970, p. 137 — N. t.)

ATACURILE ÎMPOTRIVA POEZIEI PREFIGUREAZĂ DISCUȚIILE ULTERIOARE.

grecesc, cosmologii și sofistii. Arta poetică s-a ivit astfel în orizontul filoso-fiei nu ca un subiect de investigație, ci ca un rival.

Pe lângă interesul legat de caracterul lor incipient, observațiile polemice ale lui Heraclit mai sus citate sînt importante și ca prefigurări ale unui antagonism care, sub diferite forme, avea să dăinuie veacuri de-a rîndul. Încă n-a venit timpul cînd să existe poeți care să nu se simtă îndemnați a profetiza sau care să nu aibă vocație de înțelepți. În 1821, Shelley scria că poetul întrunește funcțiile de poet și legislator, iar lupta dintre poet și filosof la Nietzsche e și mai aproape de zilele noastre. Cîtă vreme atît poeții cît și filosofii se vor strădui să furnizeze o interpretare adevărată a vieții ca totalitate, vor continua să rămîuă în viață și forțele active care au zămislit disputa inițială. Astfel, iritarea filosofilor timpurii împotriva marilor poeți ai poporului lor ar putea avea o semnificație mai adîncă decît aceea de simplu semn însoțitor al durerilor facerii în care se ivește o nouă formă de activitate intelectuală. Fie că poeții sînt acuzați de către filosofi de înțelepciune simulată ori de ignoranță evidentă, fie că — așa cum s-a întîmplat deseori în istoria esteticii — sînt lăudați pentru că înveșmîntează în cele mai potrivite imagini adevărul divin, în ambele cazuri revendicarea comună a capacității de a dezvălui ce este cu adevărat viața ascunde în sine un motiv de gelozie și recriminare mutuală. E prin urmare lesne de înțeles de ce a insinuat Protagoras că Ho-mer și Orfeu au fost poate în realitate sofști care-și ascundeau adevărata îndeletnicire de teama persecuțiilor vindicative. Iar pe de altă parte, dînd să se înțeleagă că marele Homer a fost un sofist deghizat, Protagoras putea împrumuta ceva din fascinația exercitată de numele poetului pentru a-și ameliora întrucîtva reputația echivocă de sofist⁵.

Dar această primă ciocnire dintre poeți și filosofi în competiția lor pentru titlul și faima de înțelepți și învățători nu are încă un caracter estetic. Estetica propriu-zisă începe să prindă formă în ochii noștri abia cînd ne îndreptăm atenția asupra întregului corp al reflecției filosofice din această perioadă. Docul și trăsăturile esențiale ale primelor meditații asupra naturii artei și frumosului erau determinate de orientarea generală a filosofiei arhaice. În aceste condiții, estetica a participat la cele trei îndrumări filosofice majore din zorii speculației grecești: (1) cosmologia sau teoria structurii universului; (2) psihologia; și (3) activitatea umană intențională (*tehne*). În cadrul acestor s_fere mai largi, estetica născîndă, mai limitată, a dezvoltat o metafizică a rumosului, o doctrină a reacției sufletului la fenomenele frumoase și o teorie a procesului de creare a obiectelor frumoase.

Ce implica noțiunea de „Lume” creată de cosmologii primitivi? Două l ucruri. Întîi, o ordine atotcuprinzătoare; în al doilea rînd, un punct de vedere

5 Platou, *Protagoras*, 316d.

COSMOSUL, IZVOR AL FRUMOSULUI.

și-o atitudine specială din partea gânditorului față de această ordine. Cosmologia! a început prin a căuta un principiu unic care să înmănuncheze, în câmpul contemplației sale, toate obiectele posibile și să le explice ca pe niște expresii corelative ale unei legi fundamentale. Obiectele astfel supuse minții ordonatoare puteau fi superioare sau inferioare, demne sau umile: corpuri cerești rotindu-se pe orbitele lor sau porcul „bălăcindu-se în noroi”, întrucât această din urmă situație exemplifică legea tot mai universală a amestecului contrariilor, precum purul și impurul⁶. O altă pildă umilă e înecarea de către suflet a focului său nativ în umedul vinului⁷. Ea ilustrează legea generală a degradării elementelor în momentul trecerii lor dintr-un plan superior într-altul inferior. Căci gândirea cosmologilor nu a pierdut niciodată din vedere sistemul total. Coerența tuturor lucrurilor era pentru ei condiția necesară a înseși existenței unei lumi. Din acest punct de vedere, natura umană cu legile și idealurile ei morale se afla într-un raport de continuitate cu comportarea elementelor și creșterea plantelor. Modul în care concepțiile au fost lărgite la maximum astfel încât să îmbrățișeze atât procedarea de factură umană cât și procesele naturale simple reiese din noțiunea cosmologului privitoare la ritmul vital din univers. În fond, spunea el, universul este o combinație de opoziții: lumină și întuneric, cald și rece, uscat și umed. Da un moment dat, va precumpăni unul din elementele acestei combinații, ca după, aceea, pendulul să-și deplaseze balansul în favoarea contrariului, său. Lumea /trăiește, și se mișcă în virtutea acestei alternări nesfârșite. Mișcarea circulară stabilită de oscilație constituie locul de întâlnire a sfârșitului și începutului lumii și astfel, fenomenul de compensație a elementelor devine ritmul fundamental al tuturor lucrurilor. Nu-i de mirare că forma geometrică aleasă de primii cosmologi ca să reprezinte natura universului ca totalitate a fost o sferă.

Principiile acestei doctrine a ritmului au fost deduse în mod evident din periodicitatea fundamentală care desparte ziua de noapte, divide anul în vară și iarnă și poate chiar unitățile mai mari, de ordinul eonului, în epoci de evoluție și declin succesive. Doctrina cosmologică leagă această periodicitate debază cu ritmurile vieții vegetale și animale, cu creșterea, o vreme de înflorire și alta de ofilire, cu tinerețea și bătrânețea, nașterea și moartea. Într-adevăr, însăși viața omenească participă la aceeași mărire și decădere cu alternanțele ei de bucurie și durere, de fericire și nenorocire, grandoare și mizerie⁸. Marele ritm care guvernează diferitele sfere de experiență îl conduc pe filosof la ipoteza unui principiu suprem, o substanță — oricum s-ar numi ea — un fel de

« Diels, 22 B, 37. ' *Ibid.*, 117.

* Cf. Werner Jaeger, *Solons Eunomie*, în *SitzungsberichtB der Preussischen Akademie, Phil-histor. Klasse*, 1926.

Ființă divină, menținându-se în echilibru în mijlocul neconținutului flux și reflux al fenomenelor contrarii.

Cel de-al doilea element implicat în doctrina despre lume a cosmologului a fost propria lui atitudine sau unghi de vedere special. Nu numai că, în calitate sa de filosof, a pus o distanță între sine și obiectul contemplației sale, dar și-a arogat și o poziție aristocratică în modul de tratare a datelor studiului său. Pe deplin conștient de mărginirea și instabilitatea perspectivei populare, a privit-o ca pe o componentă firească a limitelor și schimbărilor pe care le cunoaște însăși viața omului. Era conștient de faptul că pretenția sa de a cunoaște global lumea ca pe o realitate autarhică s-ar prăbuși dacă nu s-ar putea ridica deasupra experienței iluzorii și fluctuante a „maselor oarbe”. În măsura în care acțiunea de subordonare a slăbiciunii omenеști generale i-a reușit, el s-a considerat îndreptățit la titlul de observator al lucrurilor și descifrator al acelei naturi „căreia îi place să se ascundă”⁹. Ca atare, deși obiectiv, el nu s-a ridicat deasupra unui punct de vedere specific omenesc. Ceea ce a făcut într-adevăr a fost să atingă un nivel superior înăuntrul sferei umane, nivelul conducătorului. O reprezentare a lui Pitagora pe o monedă din Samos simbolizează această caracteristică a atitudinii filosofului. Filosoful e întruchipat arătînd cu mîna dreaptă spre un glob din fața sa și ținînd un sceptru în stîngă. Cu toate că această monedă a fost bătută la mult timp după epoca lui Pitagora, ea prinde foarte sigur amestecul de forță regească și cunoaștere universală la care aspirau vechii filosofi. Imparțialitatea filosofică presupune aici nu atît indiferența unui intelect pur, cît superioritatea unui cîrmuitor și-a unui legiuitor. Postura impasibilă și severă îl oglindește mai degrabă pe judecător decît pe investigatorul intelectual¹⁰.

Cosmosul antropomorfic schițat mai sus era cum nu se poate mai potrivit pentru a oferi esteticii un fundament metafizic. Căci o teorie generală a lumii, care stabilește între natură și om relații reciproce foarte strînse și care judecă lumea în lumina valorilor și actelor umane, constituie un fundal excelent pentru acea știință specifică a frumosului și artei. Explicația este că însăși teoria frumosului și artei are la rîndul ei o tendință înnăscută către același antropomorfism. Sînt numeroase exemple, atît vechi cît și noi, de transpunere a unor noțiuni cosmologice favorabile în termeni estetici sau paraestetici. De pildă, pentru Pitagora, sfera era nu numai forma universului, ci, potrivit unei sentințe pitagoreice, și cel mai frumos dintre corpurile fizice, asemenea cercului între figurile plane¹¹. Frumosul, după Dernocrit, e obiectul rațiunii divine¹². Deși

⁹ Diels, 22 B, 123.

¹⁰ Cf. reproducerea monedei pe pagina de titlu a lucrării lui Diels, voi. I.

¹¹ Diels, 58, C, 3 (pp. 463, 24f).

¹² *IbiU.* 68 B, 112.

cuvîntul „frumos”, așa cum era întrebuițat în aceste fragmente timpurii, nu implică probabil o valoare estetică pură, divergența de semnificație nu anulează forța argumentului subiacent. Cu adevărat important e însă faptul că ori de cîte ori o doctrină estetică ulterioară a încercat să identifice sursa frumosului în univers, în sensul cel mai larg al termenului, ori de cîte ori, cui alte cuvinte, s-a încercat întemeierea unei frumuseți de ordin metafizic, tipul acesta primitiv de cosmologie putea fi sigur că avea să fie reintegrat. Ideea microcosmului, concepția că structura universului poate fi reflectată la o scară mai mică într-un fenomen distinct, s-a bucurat întodeauna de o deosebită favoare în istoria esteticii. Primul care a aplicat termenul de microcosm omului a fost Democrit (pe la 460 î.e.n.)¹³. Chiar și faimoasa doctrină a artei ca imitație a naturii e conținută în germene în aceste cosmologii timpurii, dacă luăm imitația în sensul ei generos și adevărat, nu de copiere a unor lucruri izolate, ci ca o încercare activă de a participa la o perfecțiune superioară. „Trebuie să fim buni sau să-i imităm pe cei care sînt buni”, spunea Democrit¹⁴. O înrîurire suplimentară, determinînd aplicarea ideii de imitație la relația dintre arta omenească și natură, a exercitat-o probabil și experiența medicinei, cu exigențele ei de observare atentă a naturii și a căilor acesteia.

Încercarea istoricului esteticii de a detecta rădăcinile științei sale în vechea cosmologie seamănă cu cea a istoricului unei discipline analoge, etica. Cercetătorul eticii nu poate fi sigur că faimoasa idee a unei „vieți conforme naturii”, sugerată aparent într-un fragment din Heraclit¹⁵, avea cu adevărat încă de pe-atunci aceeași semnificație pe care o capătă în doctrinele mai tîrzii ale stoicilor. De un lucru însă poate fi sigur: doctrina stoică, oricînd ar apărea, e strîns legată cu acel tip de cosmologie al cărui izvor și model fuseseră schițate în urmă cu cîteva veacuri în Ionia. Tot așa, istoricul esteticii își poate îngădui să susțină cu certitudine doar faptul că condițiile care fac posibil un anumit tip de doctrină estetică au fost fixate în cosmologia timpurie. Vechiul cadru a devenit eficient prin *Timeu* al lui Platon — dialog care a făcut sudura între concepția arhaică pe de o parte și idealismul platonice pe de alta și care a devenit una din marile cărți de învățătură pentru filosofi medievali și moderni. Istoria esteticii demonstrează pondeia și forța tradiției cosmologice. Dacă e să dăm o justificare metafizică sensibilității omenești față de frumos, lumea trebuie neapărat interpretată ca fiind în chip firesc receptivă la exigențele emoționale ale naturii omenești. Tocmai această congruență intimă cu ființa umană constituie o trăsătură caracteristică a universului în cosmo-

¹³ *Ibid.*, 08]!, 34. ¹¹ *Ibid.*, GS B, 39. ¹⁵ *Ibid.*, 22 B, 112.

COSMOS ȘI PSIHIK: IDEI INCIPIENTE DE PSIHLOGIE A FRUMOSULUI.
PITAGORISMUL — PRIM EXEMPLU DE DOCTRINĂ ESTETICĂ.

gia arhaică. Pentru acești gânditori, ca și pentru artist, cosmosul e o ființă vie: „Toate lucrurile sînt pline de zei”¹⁶.

Psihologia timpurie a fost complementul cosmologiei- timpurii. Aproximarea dintre concepțiile lor decurge imediat din trăsăturile umane atribuite pe atunci lumii ca totalitate. Sufletul omului era lesne de îduplicat într-un suflet universal de vreme ce structura însăși a lucrurilor era făcută să graviteze în jurul funcțiilor și necesităților omului. Nemuritoarea Ființă cosmică divină trebuie să fie însuflețită de același principiu vital care îi conferă omului creșterea, mobilitatea și facultatea cunoașterii. Cunoașterea, sau percepția, din acest punct de vedere, e posibilă din cauză că organul cunoașterii e o abreviere a lumii înseși. Dat fiind că „asemănătorul cunoaște asemănătorul”, sufletul trebuie să consistă dintr-un amestec al tuturor elementelor. E drept că un alt grup de gânditori presocratici au răspîdit învățătura potrivit căreia „contrariul cunoaște contrariul”. Dar în ciuda contradicției de suprafață, teoriile acestea au o bază comună. Ambele privesc cunoașterea ca pe o manifestare a interacțiunii dintre univers și suflet. Pe această bază și-a dezvoltat Democrit teoria sa despre inspirație: un suflet ales și captivat, primind efluviile unei substanțe divine, dă naștere viziunii poetice¹⁷.

Indiferent de adevărul sau falsitatea antropomorfismului în general, cel puțin în sfera esteticii, corespondența reală dintre subiect și obiect, preconizată de filosofi timpurii ca un principiu cosmologic, poate fi nestîinjenit afirmată. Aici, pentru prima oară și fără discuție, e revelată întreaga semnificație și cuprindere a acestei ipoteze generale. N-am fi capabili să percepem și să apreciem o statuie sau un poem dacă însușirile emoționale ale operei de artă n-ar corespunde unor sentimente analoge din noi înșine. Astfel, cugetătorii timpurii au prezentat o viziune despre lume care în anumite privințe constituie un atribut necesar al viziunii artistului. Oare pionieri filosofiei occidentale au confundat experiența cognitivă și cea estetică? Sau nu cumva, în zorii gîndirii reflexive, au surprins o caracteristică, e adevărat, comună tuturor tipurilor de experiență, dar mai accentuat reliefată de către activitatea „estetică”?

Pitagorismul oferă cel mai bun exemplu de filosofie cuprinzătoare clădită pe modelul uman. În principiul pitagoreic, „Numerele sînt elementele tuturor lucrurilor”¹⁸, reducerea lumii la ordine și la o afinitate cu mintea își atinge limita extremă. Membrii acestei școli au ajuns probabil la această generalizare constatînd cît de departe poate merge matematica în exprimarea naturii fenomenelor astronomice. Dar pentru ei, ca și pentru toți ceilalți»

¹⁶ Aristotel, *De Anima, Alia*, 7.

¹⁷ A. Delatte, *Les conceptions de Ventousiasme chez les philosophes presocratiques*, 1934.

¹⁸ Aristotel, *Metafizica*, 986a, 17. (Trad. Ștefan Bezdechi, ed. Academiei, 1965.)

ceea ce se petrecea în cer trebuia căutat din nou pe pământ. -Același principiu care guverna natura trebuia neapărat descoperit și în viața omenească. În tehnicile diferitelor meșteșuguri au găsit încă o dată întrupate numărul, raportul și proporția. Numărul a pătruns astfel și mai adânc în codul lor religios. Se spune că ordinul pitagoreic și-a învățat membrii cum să-și ducă viața pios și cumpătat și cum să-și purifice sufletele ca pregătire pentru destinul nemuritor ce-i aștepta. Deși ne lipsesc documentele demne de încredere, sîntem siguri că acești frați spirituali și-au modelat ritmul preumblării lor zilnice după acele proporții armonioase despre care credeau că domnesc în cer și hotărăsc revoluțiile astrilor.

Astfel, cu toate că diferitele curente de gândire menționate anterior s-au îndreptat, pregătindu-i terenul, către o veritabilă filosofie a artei și frumosului, concentrarea efectivă a tuturor acestor eforturi precum și nașterea propriu-zisă a noului prunc spiritual s-au produs abia o dată cu Pita-gora. Procesul de interconectare dintre teoria generală a lumii și a spiritului, pe de o parte, și artă, pe de alta, a avut loc după cum urmează. Ipoteza generală după care numărul e substanța realității își găsește cea mai la în-demîna demonstrație în muzică. Supozițiile metafizice ale acestor gânditori i-au dus astfel la investigarea naturii și relațiilor reciproce ale sunetelor muzicale și la încercarea de-a exprima aceste relații sub formă de proporții numerice. Studiarea bazei matematice a muzicii s-a dezvoltat în două direcții. A dus la crearea științei acusticii de către Archytas, cel mai de seamă pitagoreic din vremea lui Platou. Arcl^tas a recunoscut că toate sunetele muzicale sînt provocate de mișcări care se succed la anumite intervale și că sunetul pe care-l auzim e înalt sau jos în conformitate cu lungimea intervalelor. „Dacă un lucru este acordat prea sus, micșorăm întinderea, reducînd astfel vibrația și coborînd înălțimea. Rezultă că un ton e alcătuit din părți, care trebuie să fie corelate într-o proporție numerică.”¹⁹

Cea de-a doua dezvoltare a avut o semnificație morală și cosmică. Mai vechiul grup original de pitagoreici era mai puțin preocupat de exactitatea științifică a aserțiunilor lor decît de importanța metafizică și etică a ideilor. Ei sînt cei care au creat mai largă teorie a muzicii în care intră și conceptul de „muzică a sferelor”, cu toate armonicile semnificațiilor sale omenești. După doctrina lor, muzica omenească — prima în rîndul artelor care produc plăcere¹ — este esențialmente o imitație. Modelul ei este armonia obținută printre corpurile cerești. Acestea, în revoluțiile lor extensive, sînt nu numai principalele fapte în schema naturală — adevăratul cosmos dindărătul fenomenelor superficiale ale naturii —; dar totodată și cea mai perfectă întru-

¹⁹ F. M. Cornford, *Plato's Cosmology*, 193"?, p. 322,

pare a legii matematice. înălțimea notelor în această armonie cerească e „determinată de vitezele corpurilor cerești, iar acestea, la rîndu-le, de distanțele dintre ele, care se află într-un raport similar cu intervalele consonante ale octavei”²⁰. Cosmosul pitagoreic e un soi de cutie cu muzică divină: stelele, dispuse la distanțe armonioase una de alta, își urmează calea cu o iuțea prestabilită, iar eterul, agitat de mișcarea lor, produce cea mai puternică dintre melodii. Pentru urechea omenească însă această incomparabilă cîntare e pură tăcere. Așa cum un om născut și trăit în regiunea de coastă încetează pînă la urmă să mai audă zgomotul neîntrerupt al valurilor care se sparg de țărm, nici urechea noastră nu poate desluși, din motive asemănătoare, armonia sferelor.

Ipoteza muzicii produse de stele și planete constituie dovada existenței unui element estetic în cosmologiile timpurii. Și în acest caz întîlnim o doctrină paralelă a sufletului, o psihologie elementară. Pentru gînditorul pitagoreic, sufletul e o armonie sau mai curînd o acordare, bazată pe proporția numerică. O atare interpretare a psihicului explică plăcerea deosebită pe care o găsim în muzică. Conform principiului „asemănătorul cunoaște asemănătorul”, sufletul răspunde bucuros la vibrațiile armonioase care influențează și pun în mișcare elementele înrudite din largul lumilor rotitoare. Acordarea sufletului poate fi comparată cu armonia corzilor unei lire. Așa cum Hra se dezacordează cînd e atinsă de o mîină nepricepută, la fel și armonioasa dispoziție a sufletului e sensibilă la orice tratament brutal. Dar această sensibilitate e compensată printr-o capacitate de ameliorare ca răspuns la o tratare muzicală. Căci muzica, ea însăși imitație și vehicul al melodiei divine, e în măsură să acordeze sufletul la acea eternă armonie a cărei transportare din cer pe pămînt cade în sarcina muzicianului. Și funcția muzicii e de a întipări în suflet marca obîrșiei lui divine.

În cadrul acestei doctrine metafizico-psihologice e lesne de observat că cerurile rotitoare, ca model de imitat, pot fi înlocuite de suflet. Iar dacă muzica poate fi privită ca o imitație a sufletului individual în locul celui ceresc, poate fi justificată și întreaga diversitate de acorduri și moduri muzicale. Ele vor corespunde, așadar, diferitelor dispoziții etice și temperamente. Doctrina pitagoreică a *ethos-ului* sau a caracterului muzical deosebește două tipuri: acordurile aspre și tonice, exprimînd o dispoziție bărbătească și războinică, și modurile suave și languroase, caracteristice unei firi mai potolite, întrucît aceste acorduri au puterea de a produce în alții starea sau atitudinea exprimată de ele, muzica ajunge a fi un neprețuit instrument de modificare a caracterului și de alinare a suferinței spirituale. Cu ajutorul muzicii,

²⁰ J. mmiet, *Early Greek Philosophy*, ed. a 4-a, p. 300.

naturile brutale și pătimase pot fi acordate la un ritm mai blînd sau apatia descurajată se poate disciplina într-o activitate plină de nerv. Toate aceste considerații au fost în întregime încorporate de estetica mai tîrzie a lui Platon²¹.

Pe lîngă aceste vechi filosofii ale universului și ale sufletului care converg și-și dau rodul cel mai prețios în pitagorism, mai exista și un al treilea ansamblu de idei de mare însemnătate pentru viitorul esteticii. A treia tendință intelectuală de care vorbim a început prin a făuri o teorie a naturii producției artistice. Mulțumită sofistilor, „meșteșugul” — exercitare a talentului îndrumat în mare măsură de practică și tradiție — a fost înălțat la rangul de „artă” — procedeu metodic și transmisibil prin învățămînt. Pentru a înțelege cum de au fost capabili sofistii să efectueze această importantă inovație, se impune o scurtă considerare asupra semnificației lor generale de ordin social și intelectual și mai cu seamă asupra instrumentului cu care și-au atins țelurile: oratoria.

Mișcarea sofistă, inițiată în prima jumătate a secolului al V-lea î.e.n. prin eforturile lui Protagoras, Hippias și Gorgias, și desăvîrșită de Socrate, a avut atît un aspect distructiv, cît și unul constructiv. Sofistii au atacat principalele fortărețe ale înțelepciunii arhaice, vechea schemă cuprinzătoare a structurii cosmice și a teoriei ființei. Au atacat în același timp discriminarea socială implicată de ea între aristocratul cu discernămînt filosofic și „masele oarbe”. Protagoras propovăduia că experiența comună, accesibilă tuturor oamenilor, în toate timpurile și locurile, e singura cunoaștere existentă, oricît ar fi ea de disprețuită de către cosmologi. Nu e cu putință, spunea el, nici o cunoaștere privitoare la ființa și natura zeilor. Adevărul e tot ceea ce individul, „măsura a ceea ce este și nu este”, percepe și ia drept adevărat²². De asemenea, nici bunătate absolută nu există. Binele e utilul; mai mult, utilul în conformitate cu opinia curentă a cetățenilor. Astfel, Protagoras a luat partea simțului comun și a omului de pe stradă împotriva pretențiilor individului superior. O săgeată paralelă a criticii sofiste a distrus și poziția privilegiată a ideii unei „vieți veșnice”, proprietate exclusivă a unui grup intelectual izolat și situat deasupra turmei de rînd.

Astfel, opera sofistilor a fost în strînsă legătură cu ridicarea democrației grecești și, prin latura sa constructivă, a înlesnit afluxul grosului populației către autoritatea politică. Cel mai adesea, sofistul însuși provenea din clasele de jos și-și datora influența și faima nu nașterii sau rangului, ci competenței și darurilor lui înnăscute. Succesul lui depinde de protecția celor mari

²¹ H. Albert, *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik*, 1899, § 2; *Die Stellung der Musik in der antiken Kultur*, în *Die Antike*, II, pp. 136 urm.

²² Diels, 80 B, 1.

și de aplauzele mulțimii, pe care o dirija făcând apel la instincte rudimentare. Astfel sofistul era fratele mai mic al marilor conducători democrați ai vremii. Nu și-a construit o noțiune vagă de „mulțime”. Îi cunoștea pe oameni din proprie experiență și știa cum să-i ia, deoarece ei alcătuiau auditoriul lui.

Poziția intelectuală a sofistului și misiunea sa în societatea grecească i-au afectat în chip firesc alegerea cuvintelor și modul de asamblare a frazelor, împins de aspectele practice ale vocației sale, el a contribuit mult la dezvoltarea noii arte a retoricii. Dacă dorești nu să inculci cine știe ce adevăr necunoscut, ci să călăuzești și să convingi un mare număr de inși, argumentele trebuie să ți se conformeze opiniilor celor care te ascultă, iar aceste opinii trebuie astfel aranjate, încât concluziile la care țințești să pară a decurge cât mai firesc din ele. Ca atare, vorbitorul, modelînd imperceptibil mintea publicului său în conformitate cu propriile-i țeluri practice, dă ascultătorilor impresia că el nu e decît purtătorul de cuvînt al celor mai îndrăgite convingeri ale lor. Se încheie un fel de tîrg; vorbitorul cumpără coasimțămîntul auditoriului său cu prețul conformării aparente la vederile dominante. Dar numai el e conștient de trocul făcut.

Rolul important jucat de sofîști în istoria esteticii se întemeiază, așadar, pe modul în care au reformulat întreaga concepție despre „tehnică” — adică despre producția umană conștientă — prin influența exercitată de transmutația la care au supus însăși meseria de orator. În preocuparea lor pentru acest proces practic, ei căutau cu toată stăruința și unele principii intelectuale de bază. Dar cu toate că retorica are în comun cu celelalte arte producătoare de plăcere obiectivul delectării, prin orientarea sa către intelect ea diferă de ele în privința mijloacelor de procurare a delectării. Dominatorii gloatei și-au observat efectele cuvintelor cu o precizie aproape științifică, efectele reale fiind comparate cu cele intenționate. Și-au adaptat mijloacele scopurilor urmărite, au inventat reguli care să fie susținute de fapte și, în fine, au stabilit o legătură causală între instrumentele artistice și rezultatele scontate. Mai marele procent de deliberare conștientă practică de retorică în comparație cu majoritatea meșteșugurilor calificate întîlnite în Atena acelor vremuri le-a permis oratorilor sofîști să substituie empirismului general un simulacru de lege și știință. Ei au lărgit semnificația activității tehnice, incluzînd în ea aplicarea calculului și urmărirea deliberată a scopurilor. În retorică, darul productiv e în mod normal combinat cu o tendință către arguție. Faptul acesta creează încă o legătură între meșteșugul retorului și ideea de metodă conștientă. Așa stînd lucrurile, mai este oare de mirare că anumite reguli și afirmații generale, care se aplică măcar în esență dacă nu într-un mod particular și altor arte, au fost pentru prima oară descoperite în domeniul

RETORICA SOFISTĂ ȘI IDEEA DE ARTA.

retoricii? Să ne mai mirăm oare că retorica sofistă ne furnizează elementele unui prototip și un prim exemplu istoric de tehnică artistică?

Într-un pasaj faimos din *Fedru*, Platon compară organizarea unui discurs cu aceea a unui corp viu-³. Comparația a fost folosită mai târziu cu referire la alte arte și re apare în *Poetica* lui Aristotel și în cea a lui Horațiu. Observațiile pe care se întemeiau formulele familiare proveneau de la sofști. Ei au fost cei dintâi care au reflectat la caracteristicile diferitelor tipuri de compoziție, la raportul dintre parte și întreg, la succesiunea corectă a temelor, la elocința eficientă, la regulile care trebuie respectate în cuvântările lungi pe de-o parte, iar pe de alta în disputele alcătuite din afirmații concise și replici scurte. E un lucru îndeobște cunoscut că toate aceste observații și prescripții autorizau numeroase trucuri și că în doctrina sofistă exista o tendință de a-ți asigura un efect cu orice preț. Dar sînt destule dovezi că asemenea abuzuri erau copleșite numericeste de observațiile ascuțite și realiste care netezeau calea către o solidă teorie a artei. Sofștii merită prețuirea pentru faptul că și-au concentrat atenția nu asupra obiectelor frumoase realizate, ci asupra procesului creării lor și asupra reacției psihologice subsecvente. Ei au fost primii care au ridicat activitatea productivă la nivelul reflecției conștiente. Și în estetică, întrebarea: Ce e frumosul? va fi mereu însoțită de cealaltă întrebare: Cum sînt create lucrurile frumoase? Căutînd soluția celei de-a doua probleme, sofștii au făcut operă de pionierat.

Altă modificare introdusă de sofști în semnificația generală a termenului de „artă” se referă la conexiunile ei economice și la poziția ocupată de ea în viața publică. Într-o societate care susținea că nobila inactivitate a aristocratului binecrescut e singurul mod de viață demn, utilizarea abilității în scopul cîștigării traiului îl plasa pe „artist”, de orice fel sau grad — medic, sculptor, dulgher — în păturile inferioare. Ceea ce hotăra statutul social era împrejurarea dacă individul studia și lucra pentru propria-i plăcere și în vederea autodesăvîrșirii sale sau dacă își folosea priceperea în mod profesional și cu scopuri economice. Dacă alegea cea de-a doua alternativă era categorisit printre oamenii de rînd și, o dată cu toți cei care munceau, se vedea exclus de la plăcerile nobile și libere ale cetățenilor privilegiați.

Sofștii, în majoritatea lor parveniți și revoluționari, erau siliți să-și apere reputația și forța de înrîurire împotriva proscrierii de care erau loviți „banausii”, lucrătorul profesionist și oricine își cîștiga pîinea. Ei călătoreau dintr-o cetate într-alta, făcînd pe profesorii de înțelepciune politică. Și regis-rele de cheltuieli dovedesc că pretindeau onorarii considerabile pentru prelegerile lor publice. Acceptînd însă implicațiile umilitoare ale condiției de

²³ 264 c.

muncitori pentru pâinea zilnică, ei se dovedeau capabili în același timp să asocieze această latură a noțiunii de meșteșug nu numai cu conceptul de înaltă calificare, ci și cu acela de activitate teoretic îndrumată.

E totuși greu de imaginat cum ar fi putut profita filosofia de pe urma noilor idei și atitudini întrupate în mișcarea sofistă dacă n-ar fi fost ajutată de către bărbatul care poate fi privit drept cel mai mare dintre sofisti și, în același timp, drept inamicul lor firesc. Învățătura lui Socrate corespunde punct cu punct cu aceea a fraților săi sofisti²⁴. Cu toate că nu se alătură criticii îndreptate împotriva cosmologiei și ontologiei timpurii, modalitatea sa de gândire presupune rezultatele acestei opere critice. Mai mult decât oricare dintre contemporanii săi, el a neglijat toate problemele referitoare la fapte cosmologice, considerându-le irelevante în propria sa investigație. Pentru Socrate, omul nu mai e o ființă nevoită a studia cerul pentru a se înțelege pe sine. Atenția îi e în întregime absorbită de viața omenească așa cum apare ea în raporturile dintre oameni și revelându-și adevărata intenție în cuvântul viu, utilizat în conversație și controversă ca instrument al căutării obștești a adevărului. Problema pe care se axau aceste conversații era literalmente aceeași pe care sofistii dinaintea lui pretinseseră a o fi tratat și rezolvat: problema virtuții politice. În investigația lui, el s-a slujit, încă și mai decis decât predecesorii săi, de ideea de artă ca model general de activitate rațională. Ceea ce-l deosebește de sofisti e că Socrate a luat toate acestea în serios. Simplul fapt că cineva s-a încumetat să facă în mod absolut sincer și pe deplin conștient ceea ce sofistul tipic a făcut numai semiconștient și fără tragere de inimă, ba chiar cu o notă de frivolitate, a răsturnat întreaga poziție a gândirii sofiste și-a avut ca rezultat idei ce par a fi în strictă contradicție cu relativismul și empirismul sofist.

Socrate, ca și oricare alt sofist, l-a găsit pe omul vremii sale privat de securitatea pe care ideea universului le-o conferise gânditorilor timpurii și care se însoțea cu moralitatea tradițională și cu datinele moștenite. Omul acesta era foarte conștient de bucuriile vieții intelectuale, înzestrat cu o receptivitate pasionată față de ideile noi, dar în același timp era o pradă facilă pentru șarlatania intelectuală. În loc să profite, ca sofistii, de această împrejurare specifică, Socrate și-a _ dat seama de ocazia excepțională pe care i-o oferea. Modelul de viață tradițional își pierduse valabilitatea, iar mințile cu inteligență mai ascuțită și sensibilitate mai delicată simțeau ghimpele întrebării: Ce e de făcut? Cu acești oameni a discutat Socrate problemele sofistice tipice. A pus întrebări despre „bine” și „virtute politică”. Dar întrebările lui Socrate erau întrebări reale. Dorea pur și simplu și foarte serios să știe (dorind ca o dată cu el s-o afle și interlocutorii săi) ce repre-

²⁴ Helmut [Kuh.ii](#), *Sokrates. Ein Versuch ilber den Ursprung der Metaphysik*, Berlin, 1934.

zintă cu adevărat binele în viața personală și în cea a comunității și credea nestrămutat că această cunoaștere dobândită va fi capabilă să călăuzească viața umană. Participanții la aceste conversații nu erau elevi care-și plăteau lecțiile, ci prieteni și concetățeni, oameni frământați de aceeași neliniște pe care o încerca și Socrate cu privire la rectitudinea conduitei lor. Ca și sofistii, el a știut cum să stîrnească emoții profunde în ascultătorii săi, nu amuzînd-i cu scamatorii retorice, nici exploatîndu-le sensibilitatea, ci făcînd apel la conștiință și indicînd dezlegarea controversată.

În conversațiile sale, Socrate s-a prevalat și de ideea artei. Dar prin aceasta n-a intenționat să-și încadreze expunerile în chip artistic cu reguli care să le poată garanta eficacitatea. Vorbind despre cizmari, dulgheri și șelari, a dorit să înfățișeze o idee suprinzător de simplă. Cizmarul pare a stă-pîni arta confecționării pantofilor și această artă presupune o dublă cunoaștere: întîi, a scopului încorporat în produsul intenționat (hotărît, în cazul de față, de necesitatea specifică a încălțămîntei); în al doilea rînd, a mijlocului adecvat. Da fel, arta medicală cuprinde mai întîi cunoașterea sănătății, ca principal scop sau bine al ei implicit, apoi cunoașterea tratamentului medical ca mijloc de obținere a binelui. Or, dacă punem problema naturii virtuții sau dacă întrebăm: Ce este binele?, ne angajăm în descoperirea „artei regale” de a trăi bine. Produsul unei atare arte ar fi o viață moralmente perfectă. Această artă s-ar întemeia, pe cunoașterea în primul rînd a scopului suprem sau a „binelui în sine” și, în al doilea rînd, a „acțiunilor bune” ca mijloace care conduc la țelul propus. Socrate nu a pretins niciodată că ar fi în posesia unei asemenea arte. Dar prin viața și prin înfrîurirea pe care a exercitat-o asupra prietenilor săi, a demonstrat că, în limitele slăbiciunii și ignoranței omenești, însăși năzuința cinstită de-a stăpîni o asemenea artă e o realizare. Neatribuindu-și înțelepciunea, Socrate a fundamentat filosofia în înțelesul literal al cuvîntului: ca o rîvnire la înțelepciune și ca procedeu metodic orientat spre ea. Vom îtuțilni din nou aceste gînduri în miezul platonismului.

Socrate a stăruit asupra deosebirii dintre scop și mijloace, punînd astfel temelia analizei raționale a artei așa cum a fost ea elaborată de Platon și Aristotel. De asemenea, a tras o linie fermă de demarcație între un scop absolut ori suprem și scopurile care sînt scopuri numai în raport cu un ansamblu de acte subordonate, nefiind însă decît mijloace cînd sînt privite în sine și în raport cu locul și funcția lor în viață. Această ultimă distincție corespunde ce aceea dintre artele care se ocupă cu o funcție particulară din cadrul vieții și artele preocupate de viața omului ca totalitate. E evident că toate artele sau meșteșugurile manuale, inclusiv arta medicală (deoarece viața în sens biologic nu e totalitatea vieții) intră în prima

NOȚIUNEA DE ARTA LA SOCRATE.

categorie. Realizarea ideală din cadrul celei de-a doua clase ar fi înțelepciunea; înfăptuirea aproximativă e filosof ia. Filosoful, stabilindu-și ca model pentru propria sa lucrare munca strict metodică și eficientă a meseriașului, nu va uita limitele înăuntrul cărora modelul lui își păstrează valabilitatea. Știe bine că se situează într-o clasă inferioară și ca atare admirația pentru îndemânare îi va fi temperată de oarecare ironie. Pe de altă parte, el își va găsi rivali în însăși sfera lui, preocuparea sa specială fiind de a defini atitudinea filosofului față de competitorii care, asemenea lui, profesează arta supremă. E, în primul rând, sofistul cu pretenția lui de a preda virtutea politică. Dar la o examinare riguroasă acesta se dovedește a fi un simplu meșteșugar și agonisitor de bani într-o sferă în care principiul meșteșugului, mărginit totdeauna la atingerea scopurilor relative, și-a pierdut aplicabilitatea. Prin urmare e un artist prost în raport cu meșteșugul său și e un șarlatan și un impostor în pretinsa lui înțelepciune. Politicianul este al doilea concurent. în conformitate cu deprinderile reflexive ale grecilor, lui îi revine găsirea unui cadru pentru viața comunității ca totalitate, în această privință, concluzia pe care Platon a tras-o mai târziu devenea inevitabilă: filosoful e singurul politician autentic. Dar mai rămîue și un al treilea pretendent: poetul. El nu-și pierde timpul, ca sofistul sau conducătorul politic, cu rezolvarea treburilor practice. Lăsînd lucrurile așa cum sînt, activitatea lui pare comparativ inofensivă. Dar și el se îndeletnicește cu viața ca totalitate. El o zugrăvește și e dator să-i identifice valorile și să întocmească un model de imitat în practică. în legătură cu acest de-al treilea candidat sînt deschise numai două alternative și cel mai mare elev al lui Socrate a șovăit pe care dintre ele s-o aleagă. Filosoful, care a uzurpat deja tronul cîrmuitorului, e silit fie a se îndruma către poezie ca spre o sarcină suplimentară, fie a recunoaște revendicările poetului și a-i concede o înțelepciune inspirată.

întemeind filosofia ca artă a discutării și a cunoașterii, Socrate a pus în lumină definiția ca scop al procesului de cercetare și inducția ca mijloc. Pînă la el, se descriau calitățile esențiale ale obiectelor frumoase, se imaginau trăsăturile importante ale fenomenului estetic, se fixau limitele de demarcație ale cîte unui cîmp de cercetare virgin. Așa procedează filosoful începător, pornindu-și cercetarea prin a colecționa lucruri frumoase și a le descrie proprietățile. Cercetarea filosofică a maestrului se desfășoară de la însuși punctul ei inițial, fiind dirijată către întrebarea decisivă și anume ce înseamnă „frumosul” în sine. Socrate a fost cel care a pus această problemă și și-a învățat discipolii cum să purceadă la soluționarea ei.

începuturile 39

BIBLIOGRAFIE SUPLIMENTARĂ

P. M. Cornford, *From Religion to Philosophy. A Study in the Origins of Western Specula-*

tion, 1912. John Burnet, *Greek Philosophy*, Part I, 1914.

Werner Jaeger, *Paideia. The Ideals of Greek Culture*, trad. Gilbert Highet, 1939. P. M. Schuhl, *Essai sur la formation de la pensee grecque*, 1934.

II

PLATON

Termenii de „artă” și „arte frumoase” nu existau pentru Platon în sensul în care-i folosim noi astăzi, după cum nici înaintea lui nu existaseră. Dar ideile pe care le exprimăm cu ajutorul acestor termeni începeau să prindă viață și să fie definite în fermentul din gândirea lui Platon. Ele ar putea fi astfel denumite, dacă ar fi să adoptăm o formulare a lui Bacon, cazuri de concepte migratoare sau strămutante. Bacon spunea că migrația sau strămutarea unui lucru de definit, dintr-o stare în alta sau din non existență în existență, ca, de pildă, nașterea culorii albe din transparență prin agitarea suprafeței mării, oferă o împrejurare favorabilă analizei științifice¹.

Să începem deci cu termenul de „artă”. Una din metodele folosite de Platon pentru a defini arta constă în urmărirea originii ei. Această origine fiind obscură, o acoperă în glumă cu mitul lui Prometeu. Animalele dinaintea ivirii omului, spune povestea, erau înzestrate de către zei cu blănuri și piei cu păr des ca să le apere de frig și cu gheare ca să-și procure prada trebuincioasă hranei și ca să lupte cu dușmanii. Dar făptura omenească, în această împărțire primitivă, fusese dată uitării. Atunci, Prometeu, din grijă pentru omul fără adăpost, gol și lipsit de apărare, a furat focul din cer, și meșteșugul țesutului și al prelucrării metalelor de la Atena și Hefaistos². Mitul grec lasă să se înțeleagă astfel că „arta” a venit pe lume sub forma unor îndemînări și resurse cu ajutorul cărora omul să-și poată satisface primele nevoi cînd simpla natură nu îi mai era de ajuns. În acest tablou imaginativ al obîr-șiiilor culturale, arta e egală cu ceea ce omul adaugă naturii prin inteligența lui specific omenească, în scopul de a izbîndi în lupta pentru existență. Artă e natura, modificată sau adaptată pentru comoditatea și folosul omului. Deși această fabulă despre începuturile artei e, în contextul ei din *Protagoras*, un procedeu sofist de introducere a unei teze, concepția despre artă ca exercitare a îndemînării omenești reprezintă, după cum am remarcat în capitolul precedent, punctul de vedere curent în Grecia vremii.

¹ *Novum Organum*, Cartea a doua, XXIII. (Trad. de N. Petrescu și M. Florian. Ed. Academiei, 1957.)

² *Protagoras*, 320d-322. Vezi și *Politicul*, 274c.

ARTA CA MEȘTEȘUG; ORIGINEA EI PROMETEICĂ.

Dar și un alt aspect al artei e adeseori prezentat de Platon ca fundamental, mai cu seamă în dialogurile de mai târziu. Fondatorul celui de-al doilea aspect al artei e pomenit tot ca „un Prometeu”³. Acest al doilea Prometeu, personajul istoric Pitagora, a fost nu numai întemeietorul aritmeticii și geometriei, dar, prin cercetările pe care le-a inițiat, a fost și promotorul măsurării în slujba simplelor iscusințe practice. Omului i s-a dat astfel puțința nu numai de-a construi, țese și lucra pământul, ci și de-a țese, lucra pământul și construi în mod eficient. A învățat să-și numere și să-și cântărească instrumentele și materialele, așa încât dominarea naturii și capacitatea de a-și satisface necesitățile au fost mult mai mari decât în era prematematică. Experiența cultă succeda celei inculte.

Platon denuște această a doua „cale mai bună” a artei un dar al zeilor și spune că a coborât din cer însoțit de un „foc scripitor”. Prin toate procedeele literare pe care e stăpîn, Platon înconjură dezvăluirea înțelesului mai adînc al acestei căi pitagoreice cu atmosfera unei însemnătăți prea puțin apreciate. „Prin aceasta”, declară el, „toate invențiile artei au fost aduse la lumină”⁴. Prin respectarea „etalonului măsurii”, care stă în miezul metodei, operele artiștilor au reușit întotdeauna să fie „bune și frumoase”⁵. Ce variantă a demersului matematic alege oare Platon ca sorginte a oricărei descoperiri, excelențe și frumuseți în arte? Nu operarea matematică în sine, nu măsurarea abstractă care se ocupă cu adunarea, scăderea, înmulțirea și împărțirea infinită a unor unități neutre, ci aceea care ține seama de scopul avut în vedere în împrejurarea concretă a măsurării. Adevărata artă a dialecticii, extrema dezvoltare a căii superioare, diferă de controversa matematică purtată în gol prin faptul că se străduiește să găsească „numărul întreg” al unui lucru, în loc de a-i îngădui calculului să sară în mod nechibzuit de la unitate la infinitate⁶. Omul nu măsoară țesătura numai pentru plăcerea de a pune în mișcare „mai marele și mai micul” sau „unul și multiplul”, ci pentru a stabili cantitatea exactă de țesătură necesară pentru un veșmînt. Există o comparație a marelui și micului cu un etalon mediu sau ideal, spune Platon, și tocmai acest calcul raportat la scopul dorit sau la binele căutat diferențiază în mod absolut arta eficientă și rodnică de tratarea întâmplătoare⁷.

Platon^T intenționează să spună că odată cu progresul civilizației, arta devine o operație științific controlată a omului asupra naturii în direcția unui bine întrevăzut. Arta e astfel definită nu numai prin opoziția față de

³ *Fiteb*, 16c.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Politicul*, 284b.

⁶ *Fileb*, 16e.

⁷ *Ibid.*, 17.

ETALONUL MAJORITĂȚII DE LA PI-F AGORA.
ARTA CA ÎNȚELEPCIUNE ȘI ȘTIINȚĂ.

natură sau accident, ci și prin infuzia ei de cunoaștere precisă și bine urmărită. Varianta metodei matematice pe care Platon o asociază artei îi conferă acesteia un caracter teleologic și o scoate astfel dinrîndul procedeelelor matematice așa cum ni le reprezentăm îndeobște. De îndată ce arta își asimilează acest tip de calcul care gravitează în jurul unui etalon sau al unui bine, ea se vede consacrată măsurării feluritelor genuri de bine în raportările lor reciproce. Spiritul lui Pitagora, o dată lăsat liber în artă, nu se va mai opri. Sau si mai bine am putea spune: în platonism, Pitagora se transcende; ideile lui, cum spune Shakespeare, se metamorfozează ca sub înrîurirea mării în ceva rar și fastuos. O profundă doctrină a artei binelui omenesc și a înțelepciunii contemplative e distilată de Platon din aritmetică și geometrie. Dar această metamorfozare se desfășoară prin foarte multe trepte intermediare. Spuneam, ca să ne întoarcem la umilul nostru exemplu, că țesătura e măsurată în lumina veșmîntului dorit. Dar în raport cu care bine masori valoarea hainelor? Mărimea și forma frîului sau zăbalei trebuie să fie hotărîte de cel care folosește frîul sau zăbala, deoarece el le cunoaște cel mai bine valoarea și natura în practică⁸. Acesta e primul răspuns al lui Platon în termeni simpli și luați din viața de toate zilele. Maestru în orice artă e acela care cunoaște cel mai bine funcția produselor ei. Cine oare va judeca însă utilitatea relativă a diferitelor valori? Strategia are de-a face cu treburile războiului și ale păcii. Dar cine știe cînd e mai nimerit să pornești război?⁹ Un medic stăpînește arta de a vindeca. Dar cînd e mai bine să vindece? Cine oare profesează acea artă supremă care, pe acela ce se califică în ea, îl învață să cîntărească și să socotească toate funcțiile și scopurile umane după o anume scară comună? Un asemenea om ar fi un artist regesc, un deținător suveran al măsurilor și greutateților¹⁰. Preocuparea de căpetenie a lui Platon în întreaga sa gîndire e determinarea teoretică a naturii acestei arte regale. El trage concluzia că acela ce o practică e filosoful suveran. Căci filosoful își petrece tot timpul învățînd care bunuri sînt adevăratele bunuri, care sînt valorile intrinseci prin intermediul cărora se măsoară toate scopurile tuturor celorlalte arte¹¹. Cînd acest cercetător al binelui e și supraveghetorul unui stat, el dirijează diversele funcții ale meseriilor și profesiunilor pentru cel mai mare bine al fiecăreia în parte și pentru totalitate și împarte recompense după nevoi și merite. El apreciază la justa lor valoare bunurile materiale, ca de pildă casele și hainele, bunurile trupului, ca sănătatea și frumusețea, și bunurile sufletului, ca înțelepciunea, cumpătarea și dreptatea. Astfel, încercarea

⁸ *Statul*, X, 601c.

⁹ *Politicul*, 305.

¹⁰ *Ibid.*, 305c, d.

¹¹ *Statul*, VI, 505. Platon își dezvoltă concepția despre filosoful-rege mai ales în *Statul*, V VI și VII; *Politicul*; *Alcibiade*, I.

de redefinire a artei îl duce pe Platon la compararea tehnicilor obișnuite ca agricultura, medicina și țesutul, dar mai presus de toate a meșteșugurilor poetului și politicianului, cu o artă suverană și absolută, aceasta din urmă implicând măsurarea și știința la care se adaugă împletirea cu binele. El contopește ideea de funcție cu ideea de clasificare și împărțire exactă, și în mintea lui se plăsmuiește un ideal de înțelepciune și totodată de virtute practică.

E evident că întreaga concepție a lui Platon despre artă, multiplu ramificată, evoluează într-un târâm foarte depărtat de artele estetice în accepția noastră actuală. Dar nu înseamnă că arta regală a lui Platon și artele care țin de domeniul plăcerii și frumosului merg pe căi ce nu se întretaie niciodată. E adevărat că atunci când Platon reunește idealul artei regale și diferitele funcții producătoare de plăcere și activități creatoare de imagini: poezia și muzica, pictura și sculptura, artele retorice, culinare și vestimentare¹², acestea dispar din fața celeilalte¹³; sau, ca să folosim o altă metaforă platonice, cele două tipuri nu se vor combina în aceeași cupă¹⁴. Dar numai după ce urmărim atent în mișcarea *Dialogurilor* reacțiile reciproce ale acestor felurite funcții, reacții de respingere sau afinități, ajunge să ni se contureze în minte principiul teoriei estetice a lui Platon.

Poziția poeziei și muzicii — cele două erau una pentru greci — printre artele creatoare de imagini îl interesează în cel mai înalt grad pe Platon. Motivul acestui interes a fost sugerat încă din primul capitol. El rezidă în necurmata rivalitate dintre poeți și filosofi, ca surse ale înțelepciunii. În scopul de a decide dacă poezia e sau nu o artă reală, Platon examinează critic opinia curentă despre funcția poetului¹⁵. În desfășurarea unei investigații filosofice din dialoguri, se poate observa că metoda sau opinia poetului are cele mai multe șanse de a se situa ca interes dramatic numai după cea proprie filosofului. Căci poezii „sînt, ca să zic așa, părinții și călăuzitorii noștri întru înțelepciune”¹⁶, îl pune Platon pe Socrate să spună la începutul unei noi încercări de a defini prietenia. După cum s-a mai arătat, pentru grecul obișnuit din acea vreme poemele lui Homer nu erau numai povești captivante, istorisite viu și ritmat și suspendate undeva departe de realități, într-un ținut himeric. Erau manuale de religie, de război și de artă a guvernării. Pentru contemporanul necritic al lui Platon, adevărul despre zei și viața de apoi se găsea în Homer, Hesiod și autorii tragici, ori nicăieri altundeva. Pentru îndrumarea lui religi-

¹² *Gorgias*, 464, 465.

¹³ *Fedon*, 106.

¹⁴ *Fileb*, 61c.

¹⁰ Pentru discutarea acestei probleme din punctul de vedere al criticii literare, vezi Allan II. Gilbert, *Vid Plato Banish the Poets or the Critics?* în *Studies in Philology*, Iauuarv, 1939. ¹⁶ *Iysis* 214a. (Trad. C. Noica, E. L., TJ., București, 1969.)

oasă nu exista, nici o scriere sacră specializată și nici o castă de teologi erudiți care să codifice dogma. Învățați comportarea fapturilor divine și plăcerea zeilor numai din marii poeți. Când, așa cum relatează Homer, Zeus s-a certat cu Hera, soția lui, sau Ares a bătut-o pe Atena, s-au petrecut lucruri reale în ordinea obiectivă a universului și nu doar simple convulsii într-un creier de poet. Și Homer te putea învăța mai mult decât teologie. Era îndeobște recunoscut ca maestru în arta strategiei și versat în problemele inimii omenești și ale relațiilor sociale. Pe această concepție despre Homer, poetul, ca și învățătorul, artistul și savantul totodată, Platon și-a exersat deseori mecanismul analizei.

Întrebă bunăoară: Cît de priceput e Homer în ce privește natura zeilor? Homer îi zugrăvește certîndu-se, mințind și fiind nesimțitori¹⁷. Har filosoful, ale cărui idei trebuie să aibă întodeauna un temei rațional, e silit să lege de ideea divinității atribute ca bunătate, adevăr și binefacere¹⁸. Filosoful trebuie să conchidă cu necesitate că Homer nu izbutește să înțeleagă natura zeilor, domeniu în care se presupune că e o autoritate.

Se pune apoi problema cunoașterii de către Homer a artei militare și a guvernării. Să-i punem o întrebare lui Homer, spune Platon. Homer, dacă ești priceput în ceea ce privește binele privat și public, unde ți-ai depus rezultatele tangibile ale înțelepciunii tale? Oare ai promulgat vreodată un cod de legi bine întocmit sau ai alcătuit vreo constituție? S-a păstrat oare vreo știre despre un război care să fi fost dus la bun sfîrșit cu ajutorul tău? Cu siguranță că un om competent în materii de asemenea importanță ar fi făcut totul ca să lase în urma sa o dovadă limpede a puterii învățaturii sale. De la tine însă nu ne-a rămas nimic asemănător¹⁹.

Platon insinuează constant că poetul nu e ceea ce întotdeauna s-a crezut că ar fi. De la *Afiologia* și *Ion*, scrieri de tinerețe, și *pîn&l& Legile* bătrîneții sale, Platon insistă asupra faptului că poetul compune pe subiecte pe care nu le înțelege. În *Afiologie*, Socrate povestește, pe jumătate în glumă, dar cu un subtext semnificativ foarte serios, interogatoriul la care a supus un grup de poeți cu scopul de a constata cît sînt de înțelepți și cît de bine își înțeleg propriile lor cuvinte. „Luînd poemele lor cele mai bine făcute, îi tot întrebam ce înțeles au, pentru ca în același timp să învăț ceva de la ei. Mi-eși rușine, cetățenilor, să vă spun adevărul; și totuși, trebuie să vi-l spun; într-un cuvînt, oricare dintre cei de față ar fi putut să-mi tălmăcească înțelesul lucrărilor mai bine decât înșiși autorii.” Platon își exprimă apoi credința că poezia e neartistică și neștiințifică: „Din această scurtă cercetare, am cunoscut adevărul și asupra

«?Statul, II, 377, 378.

¹⁸ *Ibid.*, II, 379.

w *Ibid.*, X, 599-600.

E OARE O ÎNȚELEPCIUNE REALA?

POEȚII NU ȘTIU CE FAC.

poetilor, anume: că operele pe care le creează izvorăsc dintr-un dar al naturii, dintr-un entuziasm, asemenea prorocilor și interpreților divini, numai din înțelepciune nu. Doar și aceștia spun lucruri multe și frumoase, însă nu cunosc cu adevărat cele ce tratează."²⁰

În *Ion* găsim aceeași contestare a părerii tradiționale că poezii sînt înțelepții și învățătorii oamenilor. Subliniind atît orbirea poetilor cît și a interpreților dramatici ai poetilor, Platon compară acțiunea lor cu forța inconștientă a magnetului. Cu toate că fusese încununat cu premiul întîi la un concurs al rapsozilor, Ion e lipsit de orice discernămint în privința poetilor și, cînd își pierde șirul literal, nu mai poate vorbi nici despre temele eroului său, Homer. „Știința” lui na e mai bună decît cea a unui papagal destoinic. Nu înțelege justificarea sau noima așa-zisei sale arte mai mult decît înțelege inelul inagnetizat de ce atrage fierul sau decît își înțelege roca magnetică puterea tainică. Și în această privință, marele Homer însuși nu e decît tot un inel magnetic cu o treaptă mai aproape de izvorul puterii magnetice. „Căci nu cu meșteșug își alcătuiesc frumoasele lor poeme poezii epici — toți cei buni — , ci prada inspirației și sub stăpinirea unei puteri divine, și la fel cu ei marii poezii lirici. ...i) e vreme ce nu prin meșteșug creează poezii lucruri atît de felurite și de frumoase, cum rostești tu cînd vorbești despre Homer, ci printr-un har divin, nici unul dintre ei nu va izbuti să zămislească opere frumoase decît apucînd-o pe făgașul către care îi va fi mînat Muza... Căci nu datorită vreunui meșteșug spun ei acele lucruri, ci mulțumită unei puteri divine.”²¹ Oamenii „cu înclinare poetică”, deși le lipsește înțelegerea, izbutesc totuși multe rostiri mari”-, spune iarăși Platon, nu în spiritul unei cenzuri aspre, ci vrînd să spună că în ceea ce fac, ei sînt mai degrabă inspirați de zei decît călăuziți de știință. În alt context, cu un accent satiric oarecum mai tăios, zice că au într-adevăr haz în felul cum își concep creațiile-³. În *Legile*, ultima lucrare a lui Platon, nechibzuința poeziei e declarată în mod explicit, precizîndu-se rațiunea acestei stări de lucruri care e comparată defavorabil cu înțelepciunea unui adevărat artist. Toată lumea știe, e pus să spună străinul atenian, că atunci cînd un poet creează el nu e cu mintea întreagă. K doar o făptură pradă fișnirii de inspirație din sufletul său. Acest avînt irațional care explică natura produsului său îl silește „să se contrazică deseori pe sine însuși cînd creează caractere cu porniri contradictorii; și el nu știe care dintre aceste rostiri contradictorii e

²⁰ *Apologia*, 22c. (Vezi *Apărarea lui Socrate*, traducere de C. Papacostea, în Platon, *Dialoguri*, E. L. U., 1968.)

²¹ *Ion*, 534. (Vezi trad. românească de C. Noica în voi. *Arte poetice. Antichitatea*, ed. Univers, 1970, pp. 57-70.)

²² *Menon*, 99. (Vezi trad. românească de C. Papacostea, în Platon, *Dialoguri*, ed. cit., pp. 77-121.)

²³ *Statul*, X, 602.

cea adevărată". Imediat după aceea urmează tabloul contrastant al îndatoririi adevăratului artist față de adevărul științific. Adevăratul artist e legiuitorul drept, regele filosof. „legiuitorului nu îi e cu putință ca în legea sa să facă două afirmații despre o singură chestiune... El trebuie să proclame o singură afirmație despre una și aceeași chestiune”.²⁴ În vreme ce aici, ca și în alte pasaje citate, Platon explică în parte eșecul poetului prin referiri la delirul divin, el dă și o definiție a artei poetului. Această definiție revine, iar într-unui din pasajele cele mai însemnate pentru estetică din întregul corpus platonice, ea e supusă unei analize foarte atente.

În mijlocul pasajului la care tocmai ne-am referit, Platon spune că arta poetului „constă în imitație”. În *Timeu*, el se referă la poeți ca la „tribul imitativ”²⁰. La începutul cărții a X-a a *Statului* se face o reprimă critică asupra acestei legături a poetului cu imitația și o cercetare exhaustivă a ideii de imitație invocate. Preocuparea de această noțiune duce până la urmă la subtilele ei subdiviziuni dintr-un dialog târziu, *Sofistul*. Și după toate acestea, un tratament nu mai puțin sever ajunge să justifice izgonirea poeziei decât legiuitor din cetatea ideală, sau limitarea lor drastică, măsură recomandată atât în *Statul* cât și în *Legile*, ca neapărat necesară pentru sănătatea comună²⁶. „Imitația” devine astfel un al doilea exemplu de termen migrator la Platon. Spre a înțelege acest concept, care se află oarecum la rădăcina incompetenței poetului, trebuie să evocăm, ne sugerează Platon, cea mai cuprinzătoare schemă a naturii întregii existențe²⁷. În această schemă există trei niveluri: cel mai de sus conține „ideile” sau „formele” lucrurilor; al doilea, realitățile lumii fizice și practice; iar cel de-al treilea, umbrele și răsfrîngerile acestor obiecte și fapte reale. Nu e necesar pentru scopurile esteticii să discutăm diferitele interpretări ale „ideilor” care sălășluiesc în cel mai de sus tărâm al existenței. Ceea ce e foarte limpede în legătură cu expunerea lui Platon e credința lui că pentru orice clasă de obiecte am vrea, există doar o singură „Idee” și că numai ea singură e stabilă, reală și adevărată. „Ideea” corespunde adevăratei definiții a lucrului. E la fel de clar că mărimea distanței față de treapta superioară implică o tot mai pronunțată lipsă de unitate, realitate și adevăr. Or, înțelepciunii regelui-filosof, care e totodată artistul regal, îi e hărăzit să înțeleagă și să contemple unitarul, adevărul și realul. Meșteșugarii și orice fel de oameni cu îndeletniciri practice au de-a face cu lucrurile de pe treapta a doua. Ei fac paturi și scaune, corăbii, veșminte, războaie, acte de guvernare și decrete. Pe a treia treaptă, poezii și pictorii fac imagini ale lucrurilor care se află

2* Legile, 719 c, d.

«a Timeu, 19 d.

26 Statul, III, 401; X, 605, 607; Legile, VII, 801.

2' Statul, X, 596, 597.

IMITAȚIE ȘI LIPSA DE ÎNȚELEPCIUNE.

la al doilea nivel. Numărul de imagini care se pot face e, desigur, infinit, iar imaginile nu sînt obligate să aibă vreo legătură logică consecventă între ele. Tocmai contrastul acesta dintre fatala restrîngere la o unică viziune coerentă și criticabilă totodată și libertatea nemărginită de a face o pictură din orice unghi sau de a înfățișa o temă în orice mod îl tulbură pe Platon. Pentru el, artistul ideal ca și bunul cetățean trebuie să fie leal și consecvent: „A-ți vedea de treburile tale și a nu te amesteca în ce nu te privește e dreptate”²⁸. Poetul nu prea poate să fie astfel²⁹. Nici chiar meseriașii și oamenii de afaceri de pe a doua treaptă a existenței nu posedă definiții critice ale actelor și finalităților lor. Autorul sau lucrătorul obișnuit, absorbit de sarcina lui evidentă, ne spune Platon, nu înțelege utilitatea supremă a artei sale, limitele și relațiile ei, ci se mișcă înăuntrul cercului limitat al funcției lui speciale. Numai artistul-dialectician al vieții bune, private și publice, el care a trudit la „idei”, la numele și definițiile ființelor și acțiunilor, va situa totdeauna în mod corect funcțiile³⁰. Socrate, glumind și totuși foarte exact, se descrie pe sine în *Gorgias* ca pe unul care spune întotdeauna aceleași lucruri despre aceleași subiecte³¹. Imitatorii imitatorilor, care niciodată nu gîndesc și nu definesc cu adevărat, vor fi în mod inevitabil deficitari intelectualmente și oscilanți în reprezentările lor. Inconsecvența e, așadar, numai una din laturile imitației cînd imitația e practică de poeți.

Plafon își evidențiază neîncrederea în tagma imitativă a poeziei ca și în cea a picturii, pe care, din acest punct de vedere, îi plasează în aceeași categorie cu poezia printr-o comparare a operelor acestor artiști cu reflexele unei oglinzi. Cu ajutorul unei oglinzi rotite în toate părțile „vei crea atunci degrabă soarele și pe cele din cei”, tot degrabă pămîntul, după cum pe dată te vei produce pe tine și toate celelalte viețuitoare, mobilele, plantele și cele de care era vorba”³². Iată dar ce fel de creator sau imitator e pictorul. E într-adevăr de tot hazul să încerci măcar a-l numi creator pe un asemenea artist-oglindă³³. Oglinda rotitoare ilustrează inconsecvența și naționalitatea lipsită de noimă a poeziei și a picturii prin numărul și varietatea infinită a lucrurilor pe care le pot imita. Așa cum toate lucrările sînt nediferențiat dedublate de oglindă tot astfel și artistul imitator e un ins versatil care poate transpune înfățișarea exteriorului oricărui lucru deoarece nu înțelege nimic din rigorile ideii sau definiției lui stabilizatoare. Cu cît mai puțină profunzime,

" *Ibid.* IV, 433. »• *Legile*, IV, 719. ⁸⁰ *Statul*, IV, 443, 444. ³¹ *Gorgias*, 491.

" *Statul*, X, 596e. (Trad. fragmentară de C. Noica în *Arte poetice*, ed. cit. Citatele de la 386a—401c și 595a—608b vor fi date în această versiune.) " *Sofistul*, 234.

ARTA NU E NICI MAI MULT, NICI MAI PUȚIN DECIT O OGLINDA.

cu atât mai multă lărgime. Geniul nostru universal e înzestrat cu un dar adaptabil pentru preluarea aspectului vizibil al lucrărilor. Eisip, sculptor reprezentant al celei mai rafinate maniere din vremea lui Platon, se lăuda că îi dăltuise pe oameni așa cum păreau, în timp ce sculptori mai vechi îi făcuseră pe oameni doar cum erau³⁴. Artistul analog în pictură poate da o impresie plauzibilă despre mare, pământ, cer, zei și despre toate celelalte lucruri; „mai mult, le face pe toate repede și le vinde foarte ieftin”³⁵. Din nefericire însă motivul pentru care artele imitative pot întruchipa orice este că ele neglijează totalitatea în folosul umbrei. Platon intuiește că în asemenea condiții poetul și pictorul trebuie așezați pe o treaptă inferioară a scării ființelor omenești. În [Fed.ru](#), tipurile umane sînt distribuite în zece categorii în ordinea valorii. Imitatorilor le e atribuit locul al șaselea³⁶.

Platon are neîndoios în vedere ca exemplu deosebit de artă imitativă proastă noua școală de pictură iluzionistă care începea să se bucure de trecere printre contemporanii lui, practică fiind de Apollodorus, Zeuxis și Parrhasios, și în care perspectiva și degradeurile erau folosite pentru realizarea unei asemănări desăvîrșite cu lumea exterioară. „Umbra”, despre care Platon spunea în pasajul citat mai sus că era preferată „întregului”, era ermenul tehnic întrebuințat pentru a descrie pe acești pictori de modă nouă: li se zicea „pictori de umbră”. Cei care foloseau lumina și umbra pentru a comunica aparențele universale ale lucrurilor jertfeau, după părerea lui Platon, adevărurile cinstite, deși limitate, ale artei, așa cum erau înfățișate de pildă de către Polignot: măsură, formă, relație. Ei își arogau o omnisciență picturală. Pe măsură ce Platon își dezvoltă discuția despre pictorii imitativi în *Statul*, X, cititorul își dă seama că poate se gîndea la un asemenea grup re-strîns. El spune că pictorul unui pat nici nu copiază măcar patul real făcut de un tîmplar, ci „atinge ușor și prinde doar o mică parte din obiect”³⁷, deoarece adoptă un anumit unghi de privire, dintr-o parte, sau din față, sau din alt punct. Platon a conceput un pat real care să încorporeze proporțiile obiective dintre lungime, lățime, înălțime și grosime, aceleași pentru toți oamenii, astfel încît neglijarea acestor factori științifici în beneficiul viziunii individuale l-a șocat ca un soi de impostură. Poate că Platon a și avut în vedere o pictură reală de pe un vas, deoarece ni s-a păstrat o reprezentare a lui Dionisos culcat într-un pat în fața unei templu, lucrată în noua manieră iluzionistă a lui Aristarh și Apollodorus³⁸.

³⁴ The Elder PUny's *Chapters on the History of Art*, 65; ed. Jex-Blake and Sellers, p. 53.

³⁵ *Sofistul*, 234.

³⁶ [Ftd.ru](#), 248.

³⁷ *Statul*, X, 598b.

³⁸ R. G. Steven, *Plato and the Art of His Time*, în *The Classical Quarterly*, voi, XXVII, 1933, p. 150.

Mișcări contemporane analoge din celelalte arte au sporit probabil incisivitatea cenzurării de către Platon a imitației artistice. Timoteu, unul din cei mai de seamă inovatori în domeniul tehnicii muzicale din vremea lui Platon, nu numai că a mărit numărul corzilor la liră pînă la unsprezece sau douăsprezece, dar s-a complăcut într-un „realism imitativ nesăbuit”. De pildă, redarea plină de culoare a vaietelor răsunătoare ale Semelei cuprinsă de durerile facerii la nașterea lui Dionisos i-au atras o muștrare publică din partea senatului spartan³⁹. Ori de cîte ori e osîndită imitația, o dată cu ea e osîndită și multiplicarea inconsecventă a formelor pe care ea o implică. O existență adevărată, o definiție corectă presupun unitatea; o existență de-a doua sau de-a treia mină e multiplă și nelegiuită. În mod absolut similar, mișcările artistice contemporane se caracterizau prin iluzionism și totodată prin inovare neînfrînată. Cînd Platon spune că „străjerii statului nostru trebuie să fie întotdeauna vigilenți împotriva inovațiilor în muzică... temîndu-se ori de cîte ori se spune că de cea mai mare prețuire printre oameni se bucură cîntecul «care flutură cel mai de curînd pe buzele cîntărețului»”⁴⁰, ne putem pune întrebarea dacă nu cumva se referea la lăudăroșenia aceluiași Timoteu care spunea: „Eu unul nu cînt ceea ce au cîntat oamenii în trecut. Puterea e în noutate... Departe de noi fie Muzele vremurilor vechi”⁴¹. Sau se gîndea pesemne la procedeele deliberate ale lui Filoxenos așa cum reies din contemplarea admirativă a unui personaj dramatic dintr-o piesă de Antifanes: „Cu siguranță Filoxenos e cel dintîi între poeți. Are întorsături care sînt numai ale lui, vorbe în întregime noi, și asta în chip statornic. Cît despre melodii, cu cîtă artă e în stare să le schimbe și să le moduleze. K cu adevărat un zeu printre oameni; știe muzică adevărată”⁴². Muzicienii zilei schimbau gamele și instrumentele după bunul lor plac, iar dramaturgii și alți poeți creau în mod extravagant noi ritmuri și artificii în dezvoltarea experimentală a meșteșugului lor. Frynis a amestecat hexametri și versuri lirice libere și a făcut o liră care suna ca o goarnă. Plutarh, relatînd istoria muzicii, vorbește astfel despre perioada premergătoare lui Frynis: „Nu era permis în vechime să interpretezi această artă, cum se face astăzi, cu schimbări și tranziții de tonalitate și ritm. I, a interpretarea fiecărui *nom*, artiștii păstrau tonalitatea lui proprie”⁴³. Într-o dramă de Ferecrates există o descriere spirituală a confuziei și sălbăciei evidente din opera poetului ditirambic Cinesias, pe care Platon îl acuză că nu-i pasă decît de popularitatea lui. Felul în care își

³⁹ A. și M. Croiset, *Histoire de la litterature grecque*, voi. III, p. 34.

⁴⁰ *Statul*, IV, 424.

⁴¹ Croiset, *op. cit.*, voi. III, p. 639.

⁴² *Ibid.*, voi. III, p. 460.

⁴³ Plutarh, *Despre muzică*. (Trad. M. Nasta în *Arte poetice. Antichitatea, eă. cit., pp431 —432.*)

amestecă născocirile extravagante cu evoluțiile corului provoacă un soi de a-mețală, spune Ferecrates. E ca și când te-ai uita la manevrele soldaților și-ai vedea dintr-o dată la dreapta pe cei care cu o clipă înainte fuseseră la stînga⁴⁴. Am spus că dreptul poetului de a se numi artist stătea în picioare sau cădea, după opinia lui Platon, în funcție de rezultatul competiției sale cu un artist autentic. Poetul a eșuat în general în această competiție deoarece nu s-a dovedit înțelept în acel sens complet pe care îl impunea Platon. Și în eșecul său, poetul a tîrît după sine pe o treaptă inferioară și pe alți meșteșugari ce se dedaseră unei îndeletniciri similare de imitație necritică. Era inevitabil ca Platon să alăture acestui grup de oameni, a căror competență o pune la încercare, și pe cei care erau dușmanii înnăscuți ai eroului său Socrate în calitatea lor de profesori de înțelepciune: sofistii. Căci sofistii au produs o imitație superficială a veritabilei arte a justiției și înțelepciunii. Înrudirea dintre sofști și Euripide, de pildă, era foarte strînsă. Doctrina sofistă care făcea din rațiune sluga dorințelor și patimilor nu e nicăieri mai bine ilustrată ca în piesele lui Euripide. „Cunoaștem binele și-l recunoaștem, dar nu sîntem în stare să-i rămînem credincioși”, spune Fedra⁴⁵. Asemenea lui Antifon sofistul, doica Fedrei recurge la legile naturii, ca fiind mai vechi și mai puternice decît legea și rațiunea omenească⁴⁶. Platon se arăta și el interesat de similitudinea dintre sofistică și noua tehnică a umbrei în pictură. Discutînd părerea sofistului că a părea drept e mai bine decît a fi drept („Dacă sînt nedrept și reușesc să-mi făuresc o reputație de dreptate, mi se fîgăduiește o viață zeiască”), Platon face o aluzie directă la stilul noilor pictori. Dacă îi urmează pe sofști, spune el, trebuie să tragă în juru-i o umbră de virtute ca să dea față și aspect casei sale. Îndărătul acestei pseudo-fațade construite în noua manieră agatarhică, el va tîrî după sine vulpea vicleană⁴⁷. Datorită caracterului filosofic al concepției lui Platon despre arta regească, sofistii, pretinși profesori de filosofie, alcătuiau pentru el paradigma unui soi de mimetism filosofic. Mai erau și alte grupuri pe care Platon le pune din cînd în cînd, din rațiuni similare, în aceeași categorie. Retorii, care simulau arta vorbirii temeinice; bucătarii, care maimuțăresc arta hrănirii; costumatorii și croitorii care fac același lucru cu arta dichisim trupului, toți sînt evident frați cu interpreții rolurilor dramatice, pictorii realiști și argumentatorii sofști⁴⁸. Toți produc o aparență exterioară plăcută prin copierea orbească a formei exterioare nude a unui adevăr, ideal sau obiect.

⁴⁴ Croiset, *op. cit.*, voi. III, p. 634.

⁴⁵ *Hipolit*, 380 urm. Referirile la sofistică împînzesc piesa.

⁴⁶ *Ibid.*, 459 urm. " *Statul*, II, 365c.

⁴⁸ *Gorgias*, 464—466; *Fedru*, 261d-268.

SOFIȘTII SÎNT ȘI SCLAVI AI APARENȚEI.

Un cititor atent al dialogurilor de tinerețe nu va pierde prilejul să noteze că pentru Platon există imitații și imitații. Cu toate că Platon s-ar putea să spună, fără a-și însoți neapărat afirmația cu un atribut calificativ, că poezia și pictura sînt prin însăși natura lor imitații, contextul va demonstra de obicei că imitația e la urma urmei un termen larg, artele care îl interesează în mod special pe criticul picturii iluzioniste a umbrelor nealcătuind decît o subgrupă în cadrul lui. În dialogurile tîrzii și mai cu seamă în *Sofistul*, problema logică a subîmpărțirii corecte a conceptului de „imitație” e abordată în mod explicit. Ideile mai vechi asupra acestui subiect sînt revăzute și aranjate aici cu multă grijă. I, a sfîrșitul *Sofistului* ni se oferă un fel de scuză pentru lipsa de pînă atunci a oricărei clasificări științifice stricte a acestor termeni. Unde putem găsi oare un nume, întreabă vorbitorul principal, pentru specia ultimă în această împărțire a artei și imitației? Și adaugă: „Fără îndoială e greu de găsit unul, fiindcă cei vechi sufereau, după cît se pare, de o anumită lene și lipsă de discernămint cu privire la clasificări urmarea fiind o gravă insuficiență de denumiri”⁴⁹.

Înenea e, prin urmare, înfrîntă aici și, într-un discurs exact pînă la pedanterie și în același timp plin de umor, ni se arată locul ocupat de pictorii imitativi printre celelalte tipuri de imitatori. Procesul de divizare și subdivizare, în măsura în care ne poate interesa, se desfășoară după cum urmează. Există două feluri de creație: divină și omenească. Creatorul divin produce două feluri de lucruri: lucruri reale — animale, plante, pămînt, aer, foc și apă, iar în al doilea rînd, reproduceri ale acestor originale — imagini onirice, „iar la lumina zilei, toate acele aparențe de obîrșie naturală pe care le numim umbră cînd în calea luminii stau pete întunecate”⁵⁰, sau reflexe atunci cînd apar pe suprafețe strălucitoare și lustruite. Acestor două produse divine le corespund două garnituri de produse omenești: lucruri reale, ca de pildă casele, și în al doilea rînd, imaginea acestor artefacte — o pictură înfă-țișînd o casă, „ca și cum ar fi un vis făurit de mîna omului pentru ochii treji”⁵¹. Cea de-a doua clasă de produse omenești e apoi la rîndul ei subdi-vizată. Există imagini care sînt asemănătoare și imagini care par numai a fi asemănătoare. Primul grup cuprinde copiile fidele ale originalelor, al doilea, fantasma în care stă la pîndă o anumită falsitate. Să ne oprim puțin aici pentru a lua cunoștința de felul în care Platon aplică această divizare la pictură. El menționează întîi un fel de pictură care reprezintă o imitație reușită a originalului, căruia îi corespunde în lungime, lățime, adîncime și

⁴⁹ *Sofistul*, 267d. Apud F.M. Cornford, *Plato's Theory of Knowledge*, **Harcourt, Brace**, 1935, pp. 329-330.

⁵⁰ *Ibid.*, 226b; trad. Cornford, *op. cit.*, p. 327.

⁵¹ *Ibid.* p. 328.

ORICE IMITAȚIE E DE CALITATE INFERIOARA.

culoare, chiar dacă în calitatea ei de „imitație” ține de o ordine distinctă a existenței; în al doilea rând, numeroasele reprezentări parțiale și deformatoare ale originalului. Către această a doua clasă de picturi și-a concentrat atenția în *Statul*, X⁵², cu**toate că acolo nu fusese atât de riguros definită. Iar acum îl interesează această categorie a simulacrului sau a fantasmei pentru că e pe drumul ce duce spre birlogul sofistului, iar indicatoarele arată că e vorba mai degrabă de făurirea fantastică decât cu adevărat asemănătoare. Pe măsură ce bifurcarea logică avansează, producerea simulacrelor cunoaște o nouă subdivizare, în vreme ce producerea de imagini cu adevărat asemănătoare e lăsată în suspensie. Fantasmеle pot fi făurite fie cu ajutorul uneltelor, ca în sculptură și pictură, fie prin interpretare umană. Mimul uman e și el de două feluri. E fie un actor deliberat, cu deplină înțelegere a rolului său, fie un pretendent la caracterul pe care-l propune. Când pretenția la acest caracter e nesinceră, îl avem pe sofist, și în imediata lui apropiere pe demagog. Puțin mai înainte în conversație⁵³, vorbitorul principal se referă la fenomenul, pe atunci obișnuit, al distorsionării figurilor mari de dragul frumuseții efectului. Adaptarea compoziției la un punct de vedere anumit, el o numește părăsire a adevărului și recurgere la o artă fantastică. Platon, după cum putem deduce de aici, trebuie să fi luat partea lui Alcámenes, împotrivindu-i-se lui Fidias în concursul pe care, spune legenda, l-a câștigat Fidias pentru că a ținut seama de distanța pînă la privitorul statuii sale în momentul cînd aceasta avea să fie instalată. Alcámenes, pierzătorul, și-a sculptat statuia conform principiilor susținute de Platon, adică fiind atent doar la exactitatea matematică și indiferent față de orice punct de vedere⁵⁴.

În cartea a doua a *Legilor*⁵⁶, cînd un atenian apără, împotriva unui spartan, muzica mai nobilă a statelor iubitoare de pace, atributele imagisticii precise sînt iarăși numite. Corectitudinea unei imitații, spune atenianul, constă în reproducerea calității și proporțiilor originalului. Similaritatea dintre cei doi termeni în chestiune trebuie să fie atât cantitativă cît și calitativă. Aplicînd acest caz la pictură, atenianul demonstrează că portretul unui om trebuie să arate membrele corpului în numărul lor corect și în relațiile lor reciproce exacte și că, oriunde, culorile și formele modelului și ale replicii trebuie să corespundă. Înainte de a judeca orice alte calități ale unei opere de artă, cunoscătorul trebuie să verifice acest adevăr sau această corectitudine a picturii. Corectitudinea trebuie pusă în legătură cu intenția generală, nu numai cu un paralelism mecanic. Cu alte cuvinte, Platon are aici

**** 589.**

<**Sofistul*, 236. ^{^M} J. Overbeck, *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Grie-chen*, 1868, No. 772. ⁶⁶ 666 urm.

DAR IMITAȚIA

FANTASTICA E REA.

CORECTITUDINEA.

în vedere modificarea la care a supus conceptul pitagoreic de măsurare prin raportarea lui la o funcție sau la o semnificație. „Un om care vrea să nu comită nici o eroare de judecată asupra unui produs anumit trebuie, în orice caz, să priceapă ce este acest produs. Dacă nu pricepe ce anume e, adică ce destinație are sau a cui imagine e de fapt, va trece multă vreme pînă va desluși corectitudinea ori greșeala în scopul artistului”⁶⁶.

Dar în acest pasaj al *Legilor*, contrastul dintre imitația corectă și cea distorsionată e numai una din preocupările cercetării asupra semnificației artei imitative. Necesitatea ca artiștii buni și criticii de artă destoinici să se preocupe de „adevăr” e prevăzută ca un fel de existență minimă, iar atenția e focalizată asupra unei alte opoziții. Sînt anumite produse ale artei creatoare de imagini care nu au valoare, nu prilejuiesc nici o utilitate, nici un bine, dincolo de o simplă plăcere însoțitoare. Există un gust și o savoare, o știe oricine, care acompaniază acțiunile și procesele necesare și utile, ca mîncatul sau învățatul. O atare plăcere reprezintă un bine concomitent. Dar nu e bine ca o activitate să furnizeze exclusiv plăcere. Nimic temeinic ori serios nu e oferit într-o asemenea împrejurare aprecierii noastre. Și nu va trebui să utilizăm niciodată criteriul plăcerii pentru a măsura valoarea unei funcții cînd ne stă la îndemînă oricare altul. Pentru caracterizarea produselor diferitelor arte imitative cînd singura lor valoare e plăcerea inofensivă, Platon folosește cuvîntul „joc”⁵⁷. Face adeseori o legătură între fantasmе, imagini deformate și joc sau glumă⁵⁸.

Drama, muzica și dansul sînt, ca și sofistica, spune el, forme propriu-zise de amuzament și scamatorie⁵⁹. „Imitațiile create cu ajutorul picturii și muzicii, numai pentru plăcerea noastră”⁶⁰ aparțin laturii ornamentale a existenței. Iar în *Sofistul* se pune întrebarea: „B oare vreun gen de glumă mai artistic și mai cu haz decît genul imitativ?”⁶¹ Magia și scamatoria sînt înrudite cu pictura, deoarece copiilor și persoanelor naive le place să se lase amăgite de aparența de realitate oferită în ambele cazuri. Retorica e o deprindere de „a produce un soi de mulțumire și plăcere”⁶¹, sau, iarăși, e o îmbuibare a poftelor nedisciplinate. Platon stabilește un contrast izbitor între acele activități practice serioase, importante și utile — bunăoară artele medicului și ale omului de stat — care se întemeiază pe știință și urmăresc un scop rațional și valoros, chiar dacă nu e vorba de țelul regesc, și celelalte activități, amu-

⁶⁶ *Ibid.*, II, 668, apud A. E. Taylor, *The Laws of Plato*, Dent, 1934, p. 47.

⁶⁷ *Ibid.*, II, 667.

⁶⁸ *Statul*, X, 602b; *Politicul*, 288.

⁶⁹ *Sofistul*, 235b.

⁶⁰ *Politicul*, 288c.

⁶¹ *Sofistul*, 234b. ?^a *Gorgias*, 462c,

PLĂCEREA RAȚIONALĂ ȘI IRAȚIONALĂ.

zante, distractive și inutile sau chiar mai rău — cântatul la flaut, liră și harfă acompaniat de voce, ca și întreaga poezie și oratorie —, care nu au alt țel de-cît a prilejui mulțumire⁶³. Această a doua categorie de „arte” se adresează, spune el, unui public alcătuit din copii și femei și bărbați, din sclavi, ca și din oameni liberi⁶⁴ fără deosebire, iar cei care le practică amuză poporul ca și cum ar avea de-a face cu niște copii, neglijînd adevărata lor bunăstare⁶⁵. Platon îl dă drept exemplu pe Cinesias.

Definiția după care Platon vede în unele arte imitații fantastice mai poate fi ameliorată spunînd că aceste imitații hazlii trezesc plăcerea irațională. „Arta imitativă... e un lucru inferior care se întovărășește cu partea inferioară din noi”⁶⁶, cu potențialul sentimental. Oglinda rotitoare a poeziei și a picturii posedă întotdeauna atributul pozitiv al fascinației sau magiei naturale. „Cel mai recent istoric al picturii antice, E. Pfuhl, folosește, vorbind despre Apollodorus, un cuvînt care înseamnă evocare magică.”⁶⁷. Iar Apollodorus, ca pictor iluzionist, pare a reprezenta grupul de artiști care neliniștește în cea mai mare măsură spiritul lui Platon. Homer, pretendentul la cunoaștere, privat de muzica și ritmul său, n-ar mai fi un motiv serios de îngrijorare pentru filosoful practic, dar imitațiile după Homer la care se adaugă farmecul versului său stîrnesc sufletul și răpesc inima⁶⁸. Lumea artelor frumoase se diferențiază nu numai prin faptul de a fi „umbra unei alteia”, făurite de un țesător orb, dar și prin acela că posedă o înrudire deosebită cu emoțiile și totodată o putere asupra lor, un model senzual suscitîndu-le inevitabil. Frumusețea e prin natura ei „o vrajă puternică”, o „floare”⁶⁹; poezia e o „muză cuceritoare”⁷⁰. În cele mai sinistre înfățișări ale sale, ea poate fi vrăjitorie sau artă a preparării filtrelor.

Conexiunea naturală dintre o anumită categorie de arte și plăcere este, pentru Platon, unul din cele mai grave motive de îngrijorare. De vreme ce plăcerea impură e atît de strîns legată de artă încît face parte integrantă din definiția ei, o analiză completă a artei va include și analiza plăcerii. Platon întreprinde această analiză în *Gorgias*, *Fileb* și *Timeu*. Plăcerea necontrolată de înțelepciune sau bine, spune el, trezește la viață, nutrește și întărește impulsurile josnice ale oamenilor, uscînd și înfometîndu-le firea superioară⁷¹. Ce înseamnă toate acestea, privite mai îndeaproape? Plăcerile de care e vorba

•» De ex. *Gorgias*, 501.

•* *Ibid.*, 502d.

•* *Ibid.*, 502e.

«« *Statul*, X, 603b.

«' P. M. Schuhl, *Platon et l'art de son temps*, 1933, p. 23.

*» *Statul*, X, 601.

*• *Loc. cit.*

*» *Ibid.*, X, 607.

« *Ibid.*, X, 605.

aici ne prefac viețile într-un joc de scrînciob: acum sîntem sus de mulțumire, iar în clipa următoare jos datorită epuizării ultimei plăceri și rîvnirii uneia noi; și acest proces de urcare și coborîre se repetă fără limite. Goana după desfătări efemere ne face apoi asemenea butoaielor găurite sau ciururilor⁷², care nici nu ajung să se umple, că se și golesc. Ajungem otrăviți de o sete nefirească și de o infinită nemulțumire, căci cu cît ne lăsăm mai copleșiți de senzații, cu atît dorim mai multe. Devenim una cu „neastîmpărul pe care oamenii greșit îl numesc desfătare”. În slăbiciunea noastră deseori tînjim după o „jeluire fără saț”⁷³. Imitația de dragul imitației se însoțește cu emoția de dragul emoției, iar în amîndouă e un minim de adevăr și substanță.

Căci căutarea mulțumirii nu numai că ne despică existența longitudinal, așa încît asemenea unor valuri ne înălțăm și ne prăbușim mereu, ci introduce tensiune și în fiecare clipă din viața noastră. Contrastul ațîțător ca și o tensiune simultană între plăcere și durere fac parte integrantă din impresia puternică ce însoțește asistarea la un spectacol tragic. Asistînd la tragedii, oamenii își savurează pînă și plînsul⁷⁴. Ridicolul de asemenea e un complex alcătuit din durerea necazului și plăcerea rîsului⁷⁵. Complexitatea sporită a unor astfel de stări sufletești presupune și o neclaritate corespunzătoare. Sufletul se tulbură atras astfel în două direcții în aceeași clipă și consecința e, dacă nu nebunia liniștită, isteria. Socrate îl întreabă pe Ion, rapsodul, dacă în timp ce recită, e stăpîn pe sine. „Sau îți ieși din fire, iar sufletul tău, cuprins de bar, își închipuie că e de față la toate faptele pe care le istorisești și cînti?”⁷⁶ Iar Ion răspunde: „N-am să-ți tănuiesc nimic. De cîte ori recit o întîmplare jalnică, mi se umplu ochii de lacrimi; dacă e ceva înfricoșător sau groaznic, mi se ridică părul măciucă de teamă și inima începe să salte.”⁷⁷ Dacă pe de-o parte funcția producătoare de plăcere e tulbure și nesățioasă, pe de alta ea ofilește și înfometează firea rațională și cumpătată a naturii omenești, în același ritm în care e hrănită pofta de senzații. Căci plăcerea e absorbantă. Ea provoacă uitarea și neglijarea celei mai de seamă preocupări a vieții. Turbiditatea entuziasmului sau plăcerea isterică împiedică rațiunea, „principiul socotitor”, să aprecieze lucrurile la adevărata lor valoare. „Plăcerea e cel mai mare dintre impostori”⁷⁸. Ea face ca lucrurile mici să arate mari, iar cele mari, mici, așa încît ea luptă împotriva virtuții veracității, care întruchipează perfecțiunea facultății noastre raționale.

» *Gorgias*, 493-494.

⁷⁵ *Statul*, X, 606.

* *Fileb*, 48.

" *Ibid.*, 50.

⁷⁸ *Ion*, 535b. (Vezi *Arte poetice. Antichitatea*, ed. cit., p. 63.)

⁷⁷ *Loc. cit.*, c.

⁷⁸ *Fileb*, 65c.

PLĂCEREA E TULBURE, SLĂBEȘTE RAȚIUNEA.

Fascinația scenei iarăși ne ispitește să apreciem în mod fals ceea ce e admirabil sau amuzant. Ne-am rușina dacă ar fi să ne facem vinovați de toate grosolăniile și bufoneriile pe care le înghițim chiar cu satisfacție când sîntem simpli spectatori⁷⁹. Plăcerile cele mai artistice duc război nu numai împotriva rațiunii și adevărului, dar și a ținutei și a stăpînirii de sine.

Dar această „plăcere” sau „fascinație” care însoțesc acțiunea și produsul omenesc nu sînt pentru Platon rele fără nici un echivoc. Adeseori, cuvintele lui scoase din pasaje izolate ne-ar putea da convingerea că așa stau lucrurile. Dar ca și termenii „artă” și „imitație”, termenul „plăcere” și cuvintele corelate și care presupun farmecul exercitat de funcțiile producătoare de plăcere acoperă o arie semantică foarte largă. Semnificația plăcerii e sensibilă și ea la utilizarea ce i se dă cuvîntului și la asociația în care se găsește. Poate fi chiar pură și absolută atunci cînd un spectator se bucură de contemplarea formelor geometrice abstracte, precum cercul și linia dreaptă, a tonurilor sau culorilor pure și a miresmelor⁸⁰. Cele mai convenabile posibilități pentru plăcere sînt scoase în evidență în pasajul din *Legile* de care ne-am despărțit cu puțin timp înainte, în scopul de a dezvolta latura mai sinistră a senzației plăcute. Aici e supus judecății tot ce e legat de plăcere. Interlocutorul atenian laudă plăcerea: „în ceea ce mă privește, pot spune că mă împac cu opinia obișnuită pînă la un punct: etalonul după care trebuie judecată muzica e plăcerea pe care o dă”⁸¹; și în același timp o și condamnă: „Se spune îndeobște că etalonul justetei în muzică e efectul ei dătător de plăcere. Aceasta e însă o părere inadmisibilă, la drept vorbind e blasfemie curată”⁸². Dacă aceste două afirmații, ambele reprezentînd cîte un aspect al gîndirii platonice, vor putea fi reconciliate, cauza plăcerii va putea fi elucidată în deplina ei semnificație.

Cînd, prin intermediul atenianului, Platon declară că acceptă criteriul plăcerii pentru muzică, el nu întîrzie să adauge: dar nu chiar plăcerea oricui. Apoi dezvăluie imediat afinitatea inerentă a muzicii față de suflet. Această afinitate e sugerată în parte de conceperea muzicii ca imitație. Arta corală, din care face parte muzica, „e o prezentare imitativă de moravuri, cu întreaga varietate de acțiune și împrejurare, totul jucat de actori care depind de caracterizare și interpretare”⁸³. Dar respingerea sau congenialitatea dintre muzică și suflet e în realitate atracția sau repulsia a doua elemente dinăuntrul unui singur tot mai degrabă decît a două entități distincte. Muzica plăsmuită, abstracție făcîndu-se de dispoziția morală pe care o înfățișează, e

⁷⁹ *Statul*, X, 606c.

⁸⁰ *Fileb*, 51b, c.

⁸¹ *Legile*, II, 658. ⁸³ *Ibid.*, II, 655. ⁸⁸ *Ibid.*, II, 655.

RODUL PLĂCUT AL ACȚIUNII NU E TOTAL RĂU.

MUZICA SE ÎMPĂRTĂȘEȘTE DIN SUFLET.

de fapt o muzică din care sufletul muzicii s-a dus. Concepția lui Platon e mai adecvat exprimată dacă spunem că muzica se împărtășește din suflet, decât spunând că-l imită. Cineva care ascultă muzica se regăsește, ca să zicem așa, în muzică. Și rezultă ca atare că în împrejurarea când, fie datorită unei înclinări native, fie datorită educației, caracterul unui om posedă un habitus sau o tonalitate anumită, apetitul lui nu poate fi satisfăcut de nimic în muzică decât de corespondentul lui muzical. Că mediul și esența reală a muzicii sînt de natură psihică și că termenii psihologici aplicați muzicii nu sînt metafore, ci calificări literale ne-o învederează o scenă a dialogului.

Atenianul urmărește pînă la obîrșie atributele determinante ale muzicii bune. Un om curajos și un laș nu vor adopta oare atitudini diferite, cîntînd „melodii diferite” în fața unei primejdii identice? Întreabă el. Interlocutorul nu numai că e de acord, dar contribuie și el cu ceva la descriere. Acei oameni își vor trăda probabil deosebirea sufletească și prin culoarea obrazilor. Dar atenianul replică la acest amendament că dacă vrei să aplici muzicii termeni critici luați de la o atare sursă omenească, nu trebuie să-i împrumuți tocmai de la fenomenul acesta al pălirii sau al contrariului ei, pentru că muzica în substanța ei nu e un fenomen care să presupună culoarea. Muzica în esența ei este un purtător de acorduri și melodii; așa încît atitudinea adoptată de corpul omenesc și exprimarea orală a unui om în primejdie pot oferi caracterizări direct adecvate pentru muzică. Atenianul adaugă o observație la adresa criticilor muzicali contemporani. Corifeii nu au fost grijulii în această privință, ci au vorbit de o muzică strălucitor colorată⁸⁴. Termenii de valoare aplicați oricărei arte trebuie să respecte mediul artei.

De vreme ce, așadar, ține de esența ei ca muzica să exprime dispozițiile sufletului, binele suprem al muzicii poate fi raportat la criteriul acesta moral și spiritual. Muzica bună este aceea care exprimă un temperament bun. Plăcerea resimțită de oamenii buni va fi piatra de încercare prin excelență. Platon pune în lumină acestea printr-o fabulă înfățișată cu umor. Ca să fim absolut siguri că nu doar plăcerea oricui e cea care poate hotărî gustul, nici plăcerea majorității, ci numai plăcerea celor mai buni oameni, să ne închipuim o întrecere în a procura pur și simplu plăcere. Premiul va fi atribuit celui care poate să-și distreze cel mai bine spectatorii. Anunțarea unui festival va aduce probabil de față un recitator al lui Homer, un tragedian, un actor de comedii și „nu m-aș mira dacă unul dintre ei [dintre actori] și-ar închipui că sorții cei mai siguri de a lua premiul ar fi să înfățișeze un spectacol de păpuși”⁸⁵. La rostirea voturilor, copiii vor vota pentru spectacolul de păpuși,

⁸⁴ *Legile*, II, 654- 655.

⁸⁵ *Jbid.*, II, 658.

băieții pentru comedie; cea mai mare parte a poporului, inclusiv femeile culte și tinerii, pentru tragedie, în timp ce bătrînii au să voteze pesemne pentru recitatorul unui poem epic din marea tradiție. Dar numai una din aceste grupe poate avea dreptate. Așadar, problema revine spre rezolvare competenței grupurilor. Cei mai desăvîrșit educați și cei mai nobili sufletește sînt bătrînii. Prin urmare, de judecata lor se va ține seama⁸⁶.

Platon îi îngăduie, așadar, plăcerii să rămînă criteriul artelor creatoare de imagini, după ce o supune unei modulări prealabile în cheie caracterologică. Dezghioci muzica și găsești înăuntrul ei o esență a temperamentului moral. Treci în revistă temperamentele morale. Găsești că cel mai bun temperament moral este cel mai drept și cel mai înțelept. Te întorci cu această descoperire la totalitatea originară și nedespicăată a muzicii îndreptățit să spui: binele muzicii deservește investigația etică asupra binelui oamenilor. Plăcerea remodelată în ceea ce ar trebui să fie plăcerea, plăcerea atașată binelui poate tranșa atît disputele estetice cît și cele etice. Teoria lui Platon se numără printre cele care „refuză să separe plăcutul de just”⁸⁷.

Această doctrină a inerentei sufletului în muzică e de cea mai mare importanță în estetica lui Platon nu numai fiindcă, pentru el, ea rezolvă în mare parte problema unui etalon al gustului, ci și fiindcă reprezintă temelia faimoasei și îndelung dezvoltatei sale aplicări a ideilor estetice la educație. Poți fie dezmembra muzica și găsi într-însa atributele unei dispoziții mentale, fie să te îndrepti în sens opus și să aplici modelul global al artelor muzicale la substanța maleabilă a sufletului unui copil. În primul caz, temperamentul moral — curaj, dreptate sau înțelepciune — e cristalul descoperit înăuntru, în cel de al doilea, arta desfășurată s-ar putea compara cu o pecete regească ce ar urma să fie întipărită în ceara spirituală. Platon și-a reprezentat procesul de învățare la copii ca implicînd o mult mai mare proporție de absorbire nemijlocită și inconștientă a formei și deprinderii și mai puțin o achiziție conștientă de idei și fapte, decît noi azi. În programul educativ recomandat de el în *Statul* și *Legile*, Platon se bizuie cu toată încrederea pe această posibilitate de asimilare inconștientă a deprinderilor și gustului, pe impresiona-bilitatea unui spirit tînăr pus în prezența unei calități spirituale generale. „Imitațiile, începute încă din anii copilăriei și continuate pînă tîrziu, se statornicesc sub formă de deprinderi și devin [o a doua] natură, în trup, în grai și în cuget”⁸⁸, spune el. Platon atrage aici atenția asupra modalității în care deprinderile exterioare ale unui comportament civilizat pot fi inculcate de timpuriu și dăinui o viață întreagă. „Ritmul și armonia se împlîntă în adîn-

⁸⁶ *Loc. cit.*

⁸⁷ *Legile*, II, 663.

⁸⁸ *Statul*, III, 395d. (Vezi *Arte poetice. Antichitatea*, ed. cit. p. 110.)

cui sufletului și-l prind cu toată puterea."⁸⁹ El ne spune că instruirea tineretului nu seamănă cu împachetarea unor încălțări într-o ladă, ci mai curînd cu dusul animalelor la păscut, deoarece ea implică asimilarea de către copil a hranei vitale și formative. Trupul și sufletul cresc pe seama a ceea ce primesc ca hrană. „Nu se poate ca un om să nu crească după lucrurile pe care le gustă, bune sau rele, chiar de i-ar fi rușine s-o recunoască”.⁹⁰ (Adesea observăm cît de repede prind copiii accentul regional sau „cadența” unei limbi străine.) Pentru ca educarea gustului și imaginației copiilor pe această cale naturală subconștientă să se poată face, Platon trasează cîteva interdicții stricte, ca și prescripții la fel de stricte. Jumătate din timpul și atenția copiilor trebuie dedicate dansului, cîntului și ascultării miturilor populare.

Teoria lui Platon despre procesul de învățare fundamentează, așadar, recomandările sale de modificări ale poeziei ce urmează a fi predată tinerilor atenieni. Cîntecele „sînt cu adevărat vrăji pentru suflete”⁹¹, spune el, iar cum arta e magică și mințile tinere ușor de plămădit, și cum statul e menit să creeze trupuri și suflete generoase, anumite căi trebuie curățite sau chiar suprimate, întîi trebuie să le cerem conducătorilor răspunzători ai statului să pregătească o ediție expurgată a lui Homer, deoarece Homer e alimentul de bază al literaturii de imaginație. Știm acum că ceea ce e bine este totdeauna sieși suficient, echilibrat și unic în esență⁹². Prin urmare, reprezentările ființelor divine și eroice din Homer trebuie să se conformeze celei mai bune concepții a noastre despre ceea ce e vrednic de admirație. E necuviincios și înșelător totodată să-i zugrăvim pe locuitorii Olimpului ca pe niște ființe isterice și inconsecvente sau supuse presiunilor externe sau accidentale. „Îi vom ruga așadar, pe Homer și pe ceilalți poeți, să nu înfățișeze pe Ahile, fiul zeiței: Tot zvîrcolindu-se-n pat, se culcă pe spate, pe dungă, ba cîteodată pieptiș, la urmă se scoală-n picioare, umblă pe mal rătăcind..., apoi: Neagră cenușă împumnă și-o-mprăștie-n capu-i...,niciplîngînd saujeluindu-se în toate chipurile, cum l-a închipuit poetul”⁹³. Trebuie de asemenea să eliminăm versurile în care se spune despre Zeus că distribuie binele și răul fără deosebire, căci ceea ce poate fi numit divin în sens strict nu e niciodată neutru, ci etodeauna bun și izvor al binelui⁹⁴. Hadesul trebuie iarăși descris ca un loc rezervat ființelor divine și ca unul în care sufletele generoase și nobile vor merge bucuroase, nu, prin urmare, ca în Homerul

⁸⁸ *Ibid.*, III, 401d. * > *Legile*, II, 656.

⁸¹ *Ibid.*, II, 659 și 633a.

⁸² *Statul*, II, 380-381.

⁸³ *Ibid.*, III, 388b. M *Ibid.*, II, 379.

POEZIA TREBUII EMONDATĂ.

neprescurtat, precum niște lăcașuri groaznice și rude sau ca o peșteră plină de lilieci⁹⁵.

După Platon, nu numai miturile homerice ar trebui clarificate și amendate astfel încât să le înfățișeze copiilor simțirea etică dreaptă, iar nu răsturnată, și să fie asimilate de către mințile lor în proporțiile adevărate, ci și tiparele formale ale poeziei și muzicii ar trebui reglementate în lumina definiției filozofice. Modelarea componentelor artistice e la fel de importantă ca și conținutul. Ritmurile, melodiile și raporturile plastice sînt capabile, prin simpla lor oscilație și configurație, să slăbească și să fisureze echilibrul și unitatea organismului. După cum am văzut, ele pot tinde să producă plăceri mixte, iar plăcerile acestea mixte au la rîndul lor tendința de a disocia și de a slăbi coeziunea sufletului omenesc. Astfel, în muzică, modul lidian, care e molesitor de suav⁹⁶, și modurile complexe, care sparg ordinea și unitatea spiritului, sînt interzise. Platon se teme de înrăurirea excesivei varietăți a efectelor, de flaute și „toate instrumentele cu multe coarde, ce dau o sumedenie de armonii”⁹⁷, și de muzica programatică sau de tip declarat imitativ, deoarece toate acestea accentuează partea în dauna întregului perfect, incită prin noutate și surpriză, în loc de a urzi o pînză deasă și transparentă. O asemenea muzică mai degrabă dezintegrează decît formează constituția în creștere în care pătrunde. Platon consideră că un stil prea compozit și colorat în muzică, poezie sau dans e ca mîncarea abundentă și intens condimentată pentru trup — duce la indigestie și slăbiciune. Modelele laborios ornamentate, actorii înzestrați care se pot adapta oricărui caracter, șocul emoțional, situația neprevăzută sau clișeul histrionic nu-și vor afla locul printre materialele destinate de Platon educației elementare. Muzica și dansul vor trebui să cultive două moduri: cel frigian, războinic și stimulator, și cel dorian, temperat și liniștitor⁹⁸. În poezie sînt prescriși metrii simpli și genurile literare simple — cel narativ și cel eroic, iar nu genul dramatic⁹⁹.

Astfel, cîrmuitorii înțelepți vor recunoaște și folosi magia artei în vederea creării unei bune conștiințe cetățenești, a gîndit Platon. În opoziție cu proscrierea platonică a dramei trebuie pusă prescrierea, încă de pe vremea redactării *Statului*, a unui mediu ambiant frumos, anume programat pentru copii, un mediu ambiant constînd din clădiri, grădini, vase și urne plăcute privirii și veșminte brodate¹⁰⁰. Aceste priveliști modelatoare de gust urmează a conlucra cu sunete la fel de propice formării acestuia: muzica marțială, care va

⁹⁵ *Ibid.*, III, 386-387.

⁹⁶ *Ibid.*, III, 398-399.

⁹⁷ *Ibid.*, III, 399c.

⁹⁸ *Ibid.*, III, 399.

⁹⁹ *Ibid.*, III, 392. ¹«o *Ibid.*, III, 401.

MODELELE SEN-;IBILE DE O

IMPUTATE ;ALUTARĂ.

ÎNTREGUL APARAT AL ARTEI POATE SLUJI BINE MORALA.

pune stăpânire pe inimile copiilor și le va insufla dorința de acțiuni vitejești; iar ca o contrapondere a stimulantului pentru curaj, vor fi coruri sobre de pace care să înalte laude zeilor și să crească o nouă generație disciplinată, dreaptă și respectuoasă. Luate împreună, aceste forme artistice folositoare pot fi chemate brizele lucrărilor nobile care-și îndreaptă adierea blîndă asupra unor sensibilități impresionabile¹⁰¹. întocmai cum fierul se căleşteși se ameliorează prin foc, tot așa și pasiunile se îmblînzesc și devin utile prin aplicarea corectă a armoniilor¹⁰².

Iată care sînt potențialitățile sociale ale artei în mîinile cîrmuri orilor înțelepți. Dacă expulzarea poezilor din cetatea ideală a lui Platon ni se pare astăzi ofensatoare, credința filosofului în eficacitatea practică a artei impuse de el ne poate frapa în egală măsură. Platon pedepsește tocmai ceea ce iubește, admiră și socotește demn de încredere. Cînd vorbește de vraja cîn-tecelor, el se gîndește mai mult la ce ebtm decîtla ce erau în ele. Pe măsură ce îmbătrînește, Platon recunoaște tot mai mult că arta e mijlocul specific de modelare a emoției și că plăcerile și durerile plămădite astfel în vederea scopurilor bune devin aliați indispensabili ai rațiunii. în *Fedru*, Plalrn dă dreptate unui conducător de car ce-și strunește bidiviii; maitîrziu, în *Legile*, dă dreptate unei sfori slabe care nu poate trage marioneta omenească așa cum s-ar cuveni, fără conlucrarea forței sforilor plăcerii³⁰³.

Deși am văzut că Platon admite ca plăcerea — cînd e plăcerea unui suflet nobil — să devină etalonul gustului și hamul călăuzitor al tineretului, nu trebuie să pierdem însă niciodată din vedere constantul lui dispreț față de identificarea vulgară dintre bine și plăcere în comparație cu identificarea dintre bine și cunoaștere sau inteligență operată de „spiritele alese”¹⁰⁴. Care e natura exactă a binelui inteligibil postulat de spiritele alese și suceptibil să deterioreze și să restaureze plăcerea? A cerceta natura acestui bine înseamnă a studia ultimul concept labil care fundamentează estetica lui Platon. I,a capătul acelei conversații din cartea a doua a *Legilor*, cînd atenianul argumentează din ce în ce mai strîns în favoarea binelui real al muzicii — vorbind fie de noblețea cîntecului, fie de potrivirea și ornamentarea lui adecvată —, excelența ei ultimă e todeauna exprimată printr-una din formele cuvîntului grecesc *kalos*. De acest termen trebuie să ne ocupăm acum. Cu toate că a fost adesea tradus prin „frumos”, el nu coincide cu ideea vehiculată de acest cuvînt după cum nici *tehne* sau *mimesis* nu semnifică în chip univoc „arta” sau „imitația” noastră. Traducătorii mai noi folosesc deseori, în engleză, termenul *good*

¹⁰¹ *Loc. cit.* ¹⁰² *Legile*, II, 671.

103 Această temă e dezvoltată în E. Wind, *Vntersvchungen iiber die Platonische Kunstphi-losophie*, în *Zeitschrift fur Âsthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XXVI, 1932.

¹⁰⁴ *Statul*, VI, 505b.

CE ÎNSEAMNĂ „KALOS”?

acolo unde cei dinaintea lor îl utilizează pe *beautiful*, iar cuvintele *fair*, *noble* și *fine* sînt frecvent folosite. Conceptul ascuns în acest cuvînt era precis, cu toate că bogat, în filosof area lui Platon, dar el reprezenta produsul teoretic al unei îndelungate analize și speculații. Pentru mințile de rînd, nedisciplinate, variatele fațete ale ideii implicate în *to kalon* erau fatalmente puse în umbră de folosirea unui epitet sau altuia și Platon însuși consacră elucidării lui un întreg dialog și însemnate secțiuni din altele. Nu are nevoie numai de mult spațiu în acest scop, ci și de numeroase analogii și procese dialectice înainte de a putea spune că i-a dezvăluit adevărata natură.

Dialogul de tinerețe, *Hippias Maior*, dedicat în întregime analizei lui *to kalon*, e un soi de repetiție în vederea prezentărilor ulterioare-, mai constructive și mai pregnante, ale aceluiași concept, în *Banchetul* și *Statul*. Tot soiul de locuri comune și evidente naivități privitoare la frumos sînt întîi expuse și eliminate pe rînd. De pildă, stupidul și infatuatul Hippias confundă ideea abstractă cu exemplul: frumosul e o fecioară frumoasă sau un cal frumos¹⁰⁵. Socrate îl înfruntă neconținut, insistînd asupra necesității de a găsi o atare definiție pentru *to kalon*, încît acesta să poată fi predicatul care acoperă toate atributele frumosului. Termenul trebuie să explice frumusețea fecioarelor, a cailor, a instrumentelor muzicale și a vaselor. Cînd Socrate își formulează întrebarea logică în așa fel încît să sugereze ideea atributului esențial al lucrului de definit¹⁰⁶, Hippias coboară simptomatic această noțiune pe planul material și susține că aurul e ceea ce, adăugat unui lucru, aduce frumusețea. Prin urmare aurul trebuie să fie predicatul și forma universală care ne interesează¹⁰⁷. Socrate îi arată limitele acestei definiții primitive. Ceea ce e frumos trebuie să rămîna astfel pretutindeni și pentru oricine, repetă el¹⁰⁸. Cînd iată că Hippias are o inspirație subită. Frumos pretutindeni și pentru oricine este să fii sănătos și bogat, cinstit de toți elenii, să te bucuri de o viață lungă și să fii înmormîntat frumos de copiii tăi¹⁰⁹. O atare sumă de lucruri frumoase cu siguranță că echivalează universalitatea în materie de frumos pe care o pretinde Socrate. Dar Socrate îi ripostează neîntîrziat că pentru Ahile și străbunul lui, Eac, și pentru mulți alții născuți din zei, nu viața lungă și înmormîntarea de către copii, ci moartea a fost fără doar și poate frumosul¹¹⁰. Hippias face apoi o nouă gafă, identificînd frumosul cu ceea ce pare frumos, ca în cazul veșmintelor iscusit alese care îți scot în evidență persoana¹¹¹. Socrate arată cît de intolerabilă e o stare de

¹⁰⁶ *Hippias Maior*, 287e, 288b —c. (Tiad. parțială de C. Noica, în *Arte poetice*, ed. cit.)

¹⁰⁶ *Ibid.* 289b.

¹⁰⁷ *Ibid.*, 289e.

¹⁰⁸ *Ibid.*, 291d.

¹⁰⁹ *Ibid.*, 291e.

¹¹⁰ *Ibid.*, 292e-293.

¹¹¹ *Ibid.*, 294.

U LUCRU,

ICI APARENȚA.

lucruri guvernată de o asemenea concepție despre frumos. Ar fi o înfățișare exterioară, plăcută dar falsă; o realitate subiacentă, urâtă și conducând la o impresie falsă. E adevărat că în cazul frumosului se știe prea bine că aparența și realitatea diferă. Dar va alege oare cineva înfățișarea exterioară frumoasă drept întruchipare a „frumosului în sine”?¹¹²

Socrate se încumetă apoi să găsească el însuși o definiție și se apropie, fără a-l atinge însă, de conceptul pe care îl explicitează dialogurile târzii. Frumos e ceea ce poate să-și îndeplinească bine rostul propriu, sugerează el; așadar, nu s-ar putea oare ca frumosul să fie o funcție îndeplinită cu succes?¹¹³ Dar nu întârzie să constate că și această definiție trebuie amendată, pentru că nimeni dintre noi n-ar accepta să laude drept nobilă destoinicia de a face rău. Poate că frumosul e prielnicul. Aici întâlnim o prefigurare a tezei platonice după care frumosul e binele. Această definiție ajunge în impas din pricina distincției dintre puterea producătoare și produs. Dacă frumosul e cauza binelui, binele și frumosul se deosebesc în aceeași măsură ca tatăl de fiu sau autorul de opera sa. Așa încât și frumosul trebuie să difere cu necesitate de bine, adică trebuie să fie non-bine — concluzie inadmisibilă¹¹⁴. Se recurge apoi la plăcere ca termen definitoriu al frumosului. Ar fi oare cu putință să definim frumosul drept ceea ce ne produce plăcere prin intermediul auzului și văzului?¹¹⁵ Problema ridicată de o astfel de definiție e în parte cea a limitării nobilului și plăcutului la senzual și în parte adecvarea plăcerii ca atare la diferențierea celor două canale, văzul și auzul.

Ceea ce Hippias numește disprețuitor „praful și vorbele deșarte”¹¹⁶ ale acestui dialog timpuriu despre frumos sînt prinse într-o structură teoretică de o mare pregnanță în dialogurile târzii. Aproape de finele *Banchetului*, după ce Platon a înfățișat elocvent ce este Frumosul în sine și modul de viață care se apropie cel mai mult de acest ideal, el adaugă, reamintindu-și parcă sugestiile sterile ale lui Hippias: „Din moment ce ai văzut-o o dată [adevărata esență a frumosului], cum îți vor mai părea pe lîngă ea și aurul și îmbrăcămintea, și tinerii frumoși, și copilandrii!”¹¹⁷ în aceste dialoguri mai adecvate, esența frumosului e folosită ca nume unic pentru țelul în căutarea căruia filosoful își cheltuiește viața întreagă. Și lucrul în a cărui căutare își cheltuiește viața filosoful e, în ochii lui Platon, cel pe care toți oamenii ar trebui cu necesitate să-l dorească, dacă partea divină din firea lor ar putea fi deplin însuflețită. „Cînd ajunge la bine, nimeni nu se mulțumește să-i posede doar aparența,

¹¹⁴ *Loc. cit.*

¹¹⁸ *Ibid.*, 295c-d.

¹¹⁴ *Ibid.*, 296 c-e.

¹¹⁶ *Ibid.*, 297e. ¹¹⁸ *Ibid.*, 304.

¹¹⁷ *Banchetul*, 21 ld. (Trad. C. Papacostea, în Platon, *Dialoguri*, ed. cit.)

NU FUNCȚIE BINE ÎNDEPLINITĂ, NICI PLĂCERE.

„KALOS” E CEEA CE CAUTĂ FILOSOFUL.

ci toți oamenii îi caută realitatea"¹¹⁸. Binele unui lucru e pentru Platon temeiul existenței acestuia. Toate făpturile, însuflețite sau nu, *există* în raport cu participarea lor la bine. Căutarea intelectuală a binelui, filosofia, reprezintă modalitatea specific umană a universalei năzuințe către existența esențială și incoruptibilă. Cum însă omul e un conglomerat de trup' și suflet, tinzând și către unul, și către celălalt, semnificația strădaniei sale, în ceea ce privește locul ei în natură, este ambiguă. Filosofia reprezintă smulgerea sufletului din lăcașul lui corporal și ca atare poate fi descrisă ca o murire în viață. Pe de altă parte, ea e înflorirea vieții înseși, o sublimare a acelei puteri divine care în ordinea animală împinge masculul către femelă, umple inima îndrăgostitului cu dorință fierbinte și entuziasm, insuflă curaj invincibil oștirii sacre a tinerilor tebani și palpită în cântecul poetului, mișcându-i pe ascultătorii lui până la lacrimi — este Erosul. Filosofia, această ultimă invenție a spiritului omenesc, cea mai tânără dintre arte, e astfel revelată drept „cel mai bătrîn și cel mai nobil dintre zei”. Platon îl pune pe Socrate să spună în atît de multe cuvinte că dragostea e un filosof¹¹⁹. Amîndouă îndură suferințele pasiunii violente; amîndouă, dacă norocul surîde încercării de cucerire în dragoste și muncii lor pătimașe, se consumă în întregime în binecuvîntarea comuniunii și procrearea urmașului. Atît înzestrarea înăscută pentru dragoste cît și cea pentru filosofie implică înclinația irezistibilă și sensibilitatea față de grația formei. Dispoziția erotică primară îmbrățișează atît de inevitabil obiectul admirat, forma perceptibilă recunoscută ca ipostază a frumosului, încît frumosul și dragostea își sînt esențialmente complementare¹²⁰. Dinamica erosului e pusă în mișcare de perceperea frumosului; „dar cînd vine aproape de ceva urît, ce mîhnit, ce trist se retrage în sine!”¹²¹ Din acest început își face ivirea calea filosofică. Căci filosoful care-și simte într-adevăr chemarea face totul ca să-și urmeze obiectul dorințelor sale după ce-l zărește răsărindu-i în față¹²². Principalul interes nutrit de Platon dragostei specific filosofice stă în parcurgerea drumului ei ascendent, scara frumosului: dialectică. Prima treaptă e universalizarea frumosului, îndrăgostitul trebuie să înțeleagă „că frumosul care se găsește într-un trup — oricare ar fi el — este frate cu frumosul ce este într-alt trup. Și dac-ar trebui să urmărim frumusețea după înfățișarea exterioară, ar fi o nesăbuiință să nu socotim că frumosul din toate trupurile este în fapt unul și același”¹²³. Trupul frumos al ființei iubite devine parte și simptom al unei lumi a frumuseții

¹¹⁸ *Statul*, VI, 505d. *¹¹⁹ *Banchetul*. 204b. i¹²⁰ *Ibid.*, 204d. i¹²¹ *Ibid.*, 206d. i¹²² *Ibid.*, 210-211. i¹²³ *Ibid.*, 210b.

fizice. Treapta următoare presupune trecerea de la corp la suflet. Fie și o slabă cîtime de har spiritual va fi suficientă pentru a cîntări mai mult în prețuirea lui decît o mare frumusețe personală. Intuind mai înalta frumusețe a spiritului, îndrăgostitul va trece la frumusețea datinilor și-a legilor; de aici, la frumusețea învățaturii și științelor. Se apropie acum de capătul călătoriei.

Frumusețea care se află la capătul inițierii dă sens tuturor frumuseților inferioare. Dar ea însăși nu e privită decît de cei care pot persevera pe calea deschisă tuturor oamenilor, dar mult dincolo de voința sau capacitatea celor mai mulți. Cei înzestrați cu un mare curaj, putere sau memorie și înțelegere și care se țin tari pînă la capăt vor întrezări deodată „o frumusețe de caracter miraculos”¹²⁴. Platon își reprezintă această viziune ca și cum ar fi vorba de îndeplinirea mistică a unui ritual. Frumosul absolut o dată atins nu e de fapt susceptibil de a fi definit în termeni normali, deoarece sălășluiește dincolo de existență, și cunoaștere. Dar cuvintele obișnuite pot oferi aproximări ale naturii sale. O dată mai mult, căutătorul lui trebuie îndrumat să și-l reprezinte prin discernerea contrastelor dintre el și ceea ce opinia comună numește frumos.

În primul rînd, frumosul în sine e stabil¹²⁵. Frumusețile multiple se nasc și pier. Nici un obiect concret, fie el fizic ori spiritual, pe care l-am putea elogia numindu-l frumos, nu ar putea rezista la această încercare a permanenței frumuseții absolute. Trupurile și podoabele, legile și deprinderile omenești, științele, priclit de bune, de frumoase și de adecvate ar fi ele, sînt totuși mărginite și pieritoare. Pentru Platon, contrastul dintre Idei sau esențe și existențele sau cazurile particulare implică întotdeauna opoziția dintre unul neschimbător și multiplul schimbător.

În cazul ideii de frumos însă constanța caracterului ei are o semnificație deosebită pentru sufletul în formare. Cerința noastră cea mai intimă e de a ne prelungi și stabiliza binele sau ceea ce sîntem în esență¹²⁶. Această necesitate instinctivă — lucrarea lui Eros în sînul nostru — îi apare în chip vag conștiinței noastre cotidiene ca o năzuință după viața nemuritoare; și această năzuință către nemurire se manifestă la rîndu-i în noi ca îndemnul de-a procrea, căci prin generațiile ce izvorăsc din pîntecele noastre ne zugrăvim pe noi înșine ca tipuri nemuritoare. Or, Frumosul e conceput de către Platon ca geniu protector al procreației¹²⁷, căci dorința de a zămisi nu intră în acțiune decît stimulată de prezența frumuseții. Astfel, instinctul de-a face copii sau, dacă sîntem naturi superioare, de-a lăsa în urma noastră copii intelectuali —

¹²⁴ *Ibid.*, 210e.

¹²⁵ *Ibid.*, 211.

¹²⁶ *Ibid.* 206, 207c- d. TM *Ibid.* 206d.

FRUMOSUL E NEPIERITOR:!

poeme sau constituții ale statelor — reprezintă participarea noastră la principiul unicei frumuseți nepieritoare¹²⁸. Platon crede însă că atîta timp cît socotim că năzuința de-a atinge suprema frumusețe poate fi satisfăcută prin zămislirea unor entități distincte de eurile noastre, dragostea ram ine viciată de imperfecțiune. Poftele fizice inferioare cer evidența fizică a unor noi persoane; năzuințele ceva mai înalte ale părții noastre spirituale cer acțiuni, mișcări și entități similare în excelență calității lor sufletești, fapte eroice sau obiecte utile; dar rațiunea, partea divină din noi, dorește și ea să fie statornicită, forțată, ca să zicem așa, în bronz durabil. Aici își face apariția un adevăr semnificativ. Dorința de perpetuare a părții divine din noi poate fi reprezentată numai ca întoarcerea sufletului la el însuși și aprecierea finală de către suflet a propriei sale naturi intrinseci¹²⁹. Prin urmare, în înțelesul ei ultim, Frumusețea, ca zeiță a procreării¹³⁰, patronează propria noastră re-creare de sine întru imaginea divinității. Sîntem ajutați să eliberăm elementul etern ce sălășluiește în noi prin toate trausmigrațiile și pelerinajele sufletului, și prin împreunare cu esența să-i asigurăm puterea de-a persista și de-a rezista la orice schimbare.

Unul din modurile de a enunța contrastul dintre Unul ideal și multiplele copii constă în a spune că primul e imobil, iar celelalte mobile¹³¹. Prin urmare, infhiența frumosului în sine asupra sufletului se poate exprima în termeni de mișcare, cura ar fi geneza artei omenești. Platon reia, într-o manieră fabu-latorie, părerea obștească după care arta dansului și-a cîntecului marchează trecerea de la răcnetul și urletul animalic și de la țopăiala și săriturile infantile întîmplătoare la mișcările ritmice instituite și conduse de către Apolo și Muze la marile serbări¹³². Cu toate că după opinia lui Platon repausul e preferabil exhibării oricărui soi de mișcare, e totuși o mare diferență în privința perfecțiunii între diferitele feluri de mișcare. Ordinea în mișcare e o imitare a stabilității. Trecînd în revistă cele zece feluri de mișcare¹³³, Platon arată că mișcarea ce se desfășoară într-o zonă unică și în jurul unui centru, ca, de pildă, roata care se învîrtește bine sau o sferă bine confecționată, e cea mai bună. Această mișcare regulată și uniformă pe o arie bine delimitată în jurul unui centru e mișcarea înțelepciunii. Însuși Frumosul absolut, fiind identic cu sine, are tendința de a instaura o mișcare ritmică regulată, identică deci cu sine, și în suflet, în măsura în care sufletul e capabil să-și asume acest fel de mișcare. Tot ceea ce e binefăcător și înțelept este, pentru Platon,

¹²⁸ *Ibid.*, 209.

¹²⁹ *Statul*, VII, 518; *Charmides*, 165.

¹³⁰ *Banchetul*, 206b.

¹³¹ *Timeu*, 28.

¹³³ *Legile*, II, 653, 654. ¹³³ *Ibid.*, X, 893, 894.

EL E REAT ÎN ZAREA DIVINITĂȚII DIN NOI.

MIȘCAREA UNIFORMĂ E CEA

MAI BUNA.

o întâlnire a asemănătorului cu asemănătorul, consubstanțialitate sau identitate cu sine însuși; mișcarea circulară ține, așadar, de această categorie¹³⁴. Bar numai partea inteligibilă, a sufletului e capabilă să se miște uniform în jurul propriei sale axe. Platon dă o explicație a modului în care se realizează disciplinarea mișcărilor neregulate și haotice ca să ajungă la ordinea bună a mișcării ce revine la sine, caracteristică inteligenței.

Corpurile cerești care sînt zei inferiori se mișcă pe orbite circulare, iar creatorul nostru ne-a plăsmuit astfel încît să dispunem de un mijloc de-a învăța să imităm mișcarea stelelor. Într-asta stau scopul și utilitatea, justificarea și interpretarea văzului și auzului și acum sîntem în măsură de a înțelege de ce în *Hippias Maior* Socrate a respins definiția frumosului drept ceea ce e „plăcut văzului și auzului” ca incompletă. „Zeul a născocit vederea și ne-a dat-o pentru ca noi să putem observa crugurile inteligenței din cer și să tragem folos de pe urma lor pentru rotirile propriului nostru gînd, care sînt înrudite cu ele, măcar că ale noastre sînt tulburate și ale lor nu cunosc abaterea; și pentru ca, învățînd să le cunoaștem și dobîndind puterea de a le calcula corect conform naturii, să putem reproduce revoluțiile cu totul infailibile ale zeului și să statornicim într-o rînduială cuminte mișcările rătăcitoare clin noi înșine.”¹³⁵ Același argument e invocat apoi pentru a explica existența auzului: „Despre sunet și auz iarăși se poate da seamă la fel: ele sînt un dar ceresc făcut cu același gînd și în același scop. Căci nu numai graiul a fost lăsat în același scop, la care contribuie și cea mai mare măsură, ci și tot ceea ce în muzică e util ascultării sunetului e dat de dragul armoniei; și armonia, ale cărei mișcări se înfrățesc cu revoluțiile sufletului dinăuntru nostru, a fost dăruită de Muze celui ale cărui legături cu ele sînt călăuzite de inteligență, nu de dragul plăcerii iraționale (care se crede acumă că îi este folosul), ci ca un aliat împotriva discordiei lăuntrice care s-a strecurat în rotirea sufletului, pentru a-i restabili ordinea și consonanța cu sine. Ritmul a fost de asemenea un sprijin oferit nouă de aceleași mîini în același scop, deoarece la cei mai mulți dintre noi starea ne e lipsită de măsură și săracă în grație”¹³⁶.

În vreme ce analiza definiția frumosului drept ceea ce e plăcut văzului și auzului, Socrate atrăgea atenția asupra necesității unui principiu comun subiacent care să poată demonstra de ce anume ceea ce e plăcut pentru văz e plăcut și pentru auz și de ce anume ceea ce e plăcut în genere, cînd nu se mărginește la cele două canale ale văzului și auzului, nu poate fi identificat cu frumosul¹³⁷. Ținea de fapt să spună că o idee sau un concept unificator

¹³⁴ *Ibid.*, VIII, 837; *Lysis*, 221, 222.

¹³⁵ Timeu, 47b —c, apuci Cornford: *Plato's Cosmology*, Kegan Paul, 1937, p. 158.

¹³⁶ *Ibid.*, 47b-c.

¹³⁷ *Hippias Maior*, 298-303.

SIMȚURILE AJUTĂ ARMONIA.

FRUMOSUL E SEMNIFICAȚIA VĂZULUI ȘI AUZULUI PENTRU SUFLET.

nu poate fi exprimat pur și simplu în termeni ai unor simțuri distincte, fiindcă acestea nu se află reunite în cadrul nici unei unități. Sugerează apoi că frumosul ar putea fi identificat cu ceea ce s-ar putea numi inteligibilul văzului și auzului: funcția pe care o îndeplinesc în economia sufletului. Aceeași sublimare a desfătărilor senzuale produse de culoare și ton în tărîmul pur al formei și relației intelectuale e săvîrșită și în *Statul*. Platon conturează educația adecvată a filosofului. Prin educația sa, filosoful trebuie să devină capabil de a urca însăși scara ce duce către frumosul identic cu sine și veșnic care constituia tema *Banchetului*. El trebuie să studieze astronomia, dar să nu zăbovească prea mult asupra splendidului „blazon al cerurilor”¹³⁸; iar cînd va studia armonia muzicală, nu va trebui să se lase purtat de colo pînă colo, ca amatorii obișnuiți de spectacole, de momeala noilor forme muzicale¹³⁹. Utilizarea justă a „inteligenței naturale imanente sufletului” îl duce pe iubitorul de înțelepciune și frumos departe de „licărurile ce împeștrițează cerul” — „ornamente pe o suprafață vizibilă” —, departe de loviturile plectrului și de subtila discernere a intervalelor delicate, îndrumîndu-l spre legile eterne ale numărului gravate în aceste imagini¹⁴⁰. Iar aceste legi ale numărului sînt expresii ale unicei idei de bine și frumos.

Dar deși pentru Platon frumosul suprem e totdeauna contemplat mai degrabă decît privit prin facultatea fizică a văzului, el ne reamintește stăruitor analogia dintre lumină și frumusețe. Gloria înțelepciunii nu e văzută de ochi muritori. Dar cel mai bun echivalent fizic al țintei ideale este soarele¹⁴¹. Ideea binelui, a frumosului, e realitatea care conferă adevăr obiectelor cunoașterii și putere de a cunoaște cunoscătorului, întocmai după cum lumina e autoarea și cauza împreunării focului din ochi cu focul care colorează obiectele. În *Fedru*, Platon își rafinează considerațiile despre relația dintre lumină și idei, ajungînd ca ideii de frumos să-i atribuie un loc special legat de vederea omenească. Frumusețea e cea mai plăcută și totodată cea mai limpede perceptibilă prin văz dintre toate formele ideale. Căci frumusețea strălucește prin cel mai clar dintre simțurile noastre — văzul¹⁴². Înțelepciunea însăși ar fi primejdios și teribil de fermecătoare dacă ar putea fi văzută. Firește, Platon nu vrea să spună că, la urma urmelor, frumusețea e senzuală. Frumosul, ca și înțelepciunea, e suprasensibil. Totuși frumosul „își ia avînt”, așa zicînd, prin puterea ochiului de a vedea ciuloarea și lumina. Conexiunea

¹³⁸ *Statul*, VII, 529c-e. ¹³⁹ *Ibid.*, V, 475d. » *Ibid.*, VII, 531a-c. ¹⁴¹ *Ibid.*, VI, 508. ¹⁴² *Fedru*, 250d.

FRUMOS ȘI
LUMINĂ.

strînsă stabilită de Platon între lumină și frumusețea spirituală a cunoscut o importantă dezvoltare, după cum vom vedea, în neoplatonism și estetica teologică a Evului Mediu.

Nemulțumirea semnalată în *Hippias Maior* în legătură cu definirea frumosului ca potrivit¹⁴³ își capătă de asemenea fundamentarea pozitivă în dialogurile tîrzii. Frumosul în sine fiind absolut indivizibil¹⁴⁴, nu poate avea părți, așa încît nu se poate adapta în mod precis și, prin urmare, nu poate constitui armonia nici unui obiect fizic. În același timp, unitate perfectă a paradigmei cerești poate institui în rîndul frumuseților pămîntești mixte atîta unitate și adecvare cîtă le e cu putință. De aici rezultă exigența armoniei sau potrivirii formale în muzică, pictură, tragedie¹⁴⁵, retorică, după cum și în artele mai nobile ale virtuții politice și private. Un discurs bun, spune Platon, e ca imaginea unei ființe iscusit sculptate la încheieturi, astfel încît să se respecte articulația naturală a creaturii vii¹⁴⁶. Bunul-gust cere din partea artei corale ca tonalitatea, dicțiunea și actorul să fie adecvate sentimentului vehiculat și tonalității dominante a întregului. Adevărata muză nu va îngădui niciodată suprapuneri ilogice de acorduri feminine cu cuvinte masculine, de ritmuri potrivite pentru sclav cu gesticulații demne de oamenii liberi ori de zgomote animalice cu mituri omenești¹⁴⁷. „Măsura și proporția se identifică pretutindeni cu frumosul.”¹⁴⁸

„Cu frumosul și virtutea”, nu numai cu frumusețea singură, sună acest pasaj final din *Fileb*. Iar fraza precedentă glăsuiește: „Astfel, puterea binelui s-a refugiat acum în natura frumosului”. În *Hippias Maior*, simpla potrivire și utilitate erau respinse în favoarea prielnicului ca definiție a frumosului; nu orice scop e util, ci numai un scop moral. Pentru noi, în calitate de cercetători ai lui Platon, a fost evident pentru cîtva timp că „frumosul în sine”, așa cum îl definește Platon, reprezintă binele unei vieți consacrate dreptății legate cu înțelepciunea unei înțelegeri filosofice.

De-a lungul acestui capitol au reieșit foarte limpede motivele pentru care se poate spune că Platon a scris mai degrabă o antiestetică decît o estetică. Cei care susțin că filosofia lui are o legătură slabă sau chiar nulă cu conceptele moderne de artă și frumos sînt izbiți de conținutul moral și intelectual al „frumosului” său, de uimitoarea extindere a termenului de „artă” la cizmărie pe de-o parte și la dialectică pe de alta, și de tendințele ascetice prezente în doctrina sa despre imaginea artistică și plăcere. Dar cu

¹⁴³ *Hippias Maior*, 293e-294.

i« *Banchetul*, 211

¹⁴⁶ *Statul*, III, 401-402; 396-398.

¹⁴⁶ *Fedru*, 264c.

¹⁴⁷ *Legile*, II, 669-670.

¹⁴⁸ *Fileb*, 64e.

MĂSURA ȘI PROPORȚIE.

PLATON N-A ' SCRIS O ESTETICĂ?

toate că ideile estetice ale lui Platon sînt departe de noi, ele păstrează totuși o relație interesantă și însemnată cu propriile noastre idei. S-ar putea spune chiar că ideile lui Platon asupra acestor subiecte alcătuiesc în totalitatea lor o critică și o amendare utilă a ideilor noastre corespunzătoare. Totul se reduce însă în esență la constatarea că Platon nu rezervă un domeniu separat pentru ceea ce noi astăzi denumim concepții estetice. A spune deci că nu a scris nimic altceva decît o estetică pare la fel de îndreptățit ca și a spune că nu a scris nici una. Căci reflecțiile sale despre frumos și adecvare ca și despre formele atrăgătoare ridicate la rangul de model în diverse domenii inundă toate investigațiile. Fenomenul are loc fără a periclita acuitatea distincțiilor sale logice. Platon secționează și assemblează altfel decît noi.

Pregătindu-ne să grupăm rezultatele de pînă acum, să observăm la Platon pendularea între experiența estetică în înțelesul ei mai restrîns și o teorie generală a valorilor. Poetul, ni se spune, e artist, din cauză că forța lui e mai curînd entuziasmul decît meșteșugul lucid sau înțelepciunea. Poetul și filosoful sînt prin urmare doua realități, nu una singură ca în concepția tradițională. Dar distincția aceasta nu va opera în mod absolut. Căci filosoful, a cărui avîntată artă a dialecticii, inspirată de o viziune a înțelepciunii frumoase, e paradigma tuturor artelor și științelor, nu e un artist autentic dacă nu este dinamizat de dragoste. Mai urnit, el trebuie să iubească prin intermediul părții divine din el. Dacă e așa, atunci și el, ca și poetul, este condus de divinitate, e un entuziast¹⁴⁹.

încă o dată, poeții și pictorii nu sînt simpli imitatori, ci imitatori pe treapta a treia și cea mai de jos a existenței, aflîndu-se, așadar, și din această pricină, la o mare distanță de filosofii a căror dragoste e existență reală și al căror loc convenit în stat e de esență regească. Dar nici această distincție aparentă nu e cu mult mai fermă decît cealaltă. Filosofii sînt de asemenea imitatori în felul lor. Ascensiunea filosofică însăși către înțelepciune și adevăr necesită imitație, adică participare la existența reală, sever judecată în raport cu etalonul suveranității independente. Fiindcă artizanul destoinic al justiției și virtuții dintr-un stat trebuie să-și ațintească neconținut privirea asupra modelului său perfect, asemenea unui bun pictor, ai cărui ochi se ridică deseori de pe suprafața tabloului către sursa desenului său¹⁵⁰. Astfel, cea mai înaltă clasă umană cunoscută lui Platon, iubitorii de înțelepciune, trebuie interpretată în coordonatele celor aparent disprețuiți - pictorii. Sculptorul nu-i decît un meșteșugar obișnuit, nedemn pentru moment de a fi considerat nobil, frumos sau înțelept. Și cu toate acestea, cînd frumusețea armonioasă a operei regelui-filosof, statul bine organizat, necesită un simbol adecvat,

" *Fedni*, 249e.

¹⁵⁰ *Statul*, VI, 501a-b.

SAU DOAR ESTETICA?

DACA ARTA E TILOSOFIE SĂRACĂ, FILOSOFIA E ARTA EXCELENTĂ.

simbolul e găsit în statuia just proporționată și colorată și la care toate părțile au ponderea cuvenită, nici prea mult, nici prea puțin¹⁵¹.

Muzele sînt deseori asociate de către Platon cu iresponsabilii furnizori de plăceri ai unei civilizații vlăguite. Și totuși filosofia însăși este muzică¹⁵². Muzica pe care o compune Socrate prin viața și cuvîntarea lui e mai presus de poemele lui Homer, dar Socrate trebuie să împrumute într-un anumit sens straiile lui Homer, pentru că propria-i realizare trebuie înfățișată sub metafora muzicii și-a poeziei.

Dramaturgii sînt expulzați de Platon din cetatea sa ideală. Uneori, opinia lui foarte proastă despre ei ajunge să se întrupeze în satiră, în epilogul *Banchetului*, Platon povestește într-o șarjă concisă cum Agaton, un autor de tragedii, și Aristofan, un autor de comedii, continuau să vegheze împreună cu Socrate asupra cupelor lor în zorii de după banchetul din noaptea precedentă. Nu ni-l putem imagina pe Socrate în această ordine de idei decît ca participant la o tragedie supremă și drept principalul actor în drama dialogurilor, dramă cu dublu înțeles. El e atît purtătorul intenției profund serioase cît și centrul reprezentației comice. Cei doi practicanți ai artei fantasmelor literare urmăreau cu mare greutate argumentarea rezistentului și alertului Socrate. Socrate spunea că „autorul care face tragedii printr-un meșteșug deosebit este și creator de comedii” — pesemne pentru că nici unul dintre ei nu știe bine ce urmărește. Agaton și Aristofan „începură să moțăie”, apoi adormiră de-a binelea și Socrate îi trimise la culcare. Scena aceasta exemplifică cu iirnor dar și cu profunzime j)ărerea lui Platon despre locul artei dramatice pe scara îndeletnicirilor¹⁵³. Se mai poate spune că pentru Platou tragedia este expulzată și ridiculizată în beneficiul unei tragedii superioare. Cînd atenianul din *Legile* demonstrează că buna constituție politică c cu mult superioară oricărei piese dramatice, anevoie putem spune dacă poezia dramatică își datorează în mai mare măsură valorizarea concepției despre un stat perfect sau statul perfect teoriei despre tragedie. „Noi înșine”, sînt puși ce-i tățeuui să spună, „sîntein cît putem mai bine autorii unei tragedii în acelaș timp neîntrecut de frumoase și de bune; cel puțin, întreaga noastră alcătuire socială e întruchipată ca un spectacol al celei mai frumoase și mai bune vieți, adică, la drept vorbind, după cum și susținem, cea mai adevărată tragedie. Astfel noi sîntem creatorii acelorași lucruri ca și voi, rivalii voștri în calitate de producători și de actori ai celei mai frumoase drame.”¹⁵⁴ Statul e o formă vie, grea de tensiuni, dar măsurată și condusă de ordine și discernămînt,

¹⁶¹ *Ibid.*, IV, 420. ¹⁶⁸ *Fedon*, 61. »³ *Banchetul*, 223d.

^{1H} *Legile*, VII, 817d. Cf. Hans-Georg Gadatner, *Plato uni iu Dichter*, Frankfurt am Maia, 1934.

Platon are multe critici severe de formulat împotriva artei cuvintelor. Discursurile retorice nu fac adeseori nimic altceva decât să lingusească fiara din noi¹⁵⁵, învață el. Lucrările cele mai serioase, spune el în *Scrisoarea a VH-a*, nu sînt de loc precipitate în vorbe. Ble „sălășluiesc în cea mai minunată regiune”, adică în cap, unde cugetările nu comunică decât cu ele însele¹⁵⁶. Aceeași idee e exprimată la capătul lungii analize a retoricii din *Fedru*. Artă literară legitimă este „cuvîntul viu și însuflețit al aceluia care cunoaște, și căruia cuvîntul scris îi poate fi numit cu deplină îndreptățire propria lui imagine”¹⁵⁷. Socrate spune: „Cel ce gîndește că a lăsat în urma-i o artă oarecare în scris și cel ce îi primește spusa în credința că orice se așterne în scris va fi limpede și sigur, e o persoană de tot săracă în duh... Scrisul are această ciudată calitate și e foarte asemănător cu pictura; căci creaturile picturii apar ca ființe vii, dar dacă le pui o întrebare, ele păstrează o tăcere solemnă”¹⁵⁸. Astfel și primul și ultimul Platon pune experiența estetică la locul ei, adesea un loc inferior. Dar la fel de des el colorează regiunile superioare ale matematicii și dialecticii cu nuanțe împrumutate din experiența estetică. Numai așa își poate asigura fidelitatea imitației față de lucrul imitat.

BIBLIOGRAFIE SUPLIMENTARĂ

- Mortimer J. Adler, *Art and Prudence*, New York, 1937, cap. I.
 R. G. Collingwood, *Plato's Philosophy of Art*, în *Mină*, 34 (1925), pp. 154-172.
 Allan H. Gilbert, *Literary Criticism from Plato to Dryden*, New York, 1939.
 W. C. Green, *Plato's View of Poetry* (Harvard Studies, I, 29), 1918.
 G. M. A. Grube, *Plato's Thought*, London, 1935, cap. VI.
 R. I. Nettleship, *The Theory of Education in the Republic of Plato*, Chicago, 1906.
 Erwin Panofsky, *Idea*, Leipzig-Berlin, 1924.
 Constantin Ritter, *The Essence of Plato's Philosophy*, New York, 1933.
 P. M. Schuhl, *Platon et l'art de son temps*, Paris, 1933.
 Mary Swindler, *Ancient Painting*, London, 1929.
 A. B. Taylor, *Plato*, London, 1922.
 George Saintsbury, *A History of Criticism*, 3 voi., Kdinburgh and London, 1934, voi. I, cartea I,
 cap. II. Lionello Venturi, *History of Art Criticism*, New York, 1936, cap. II. (Vezi Lionello Venturi,
Istoria criticii de artă, trad. de Constanța Tănăsescu, Editura Univers, București, 1970)

¹⁵⁵ *Statul*, IX, 571, 572; *Fedru*, 272e; Gorgias, 454.

¹⁵⁶ *Scrisoarea a VII-a*, 334c.

¹⁵⁷ *Fedru*, 276.

¹⁵⁸ *Ibid.*, 275c-d.

III

ARISTOTEL

Majoritatea temelor estetice discutate de către Aristotel fuseseră deja discutate de către Platon. De pildă, *Poetica* lui Aristotel debutează cu principiul general potrivit căruia arta poeziei și cea a muzicii, cu subdiviziunile lor — epopeea, tragedia, comedia, poezia ditirambică și cântul cu flautul ori cu cithara — sînt niște imitații¹. Dar afirmația că artele producătoare de plăcere sînt imitații e un loc comun la Platon și acesta a anticipat în cea mai mare parte subdiviziunile aristotelice și principiile lor². I, a fel, poate fraza cea mai cunoscută din întreaga *Poetică* survine la finele definiției date tragediei. Aristotel spune acolo că tragedia trebuie să conțină incidente care „stîr-nind mila și frica, săvîrșesc curățirea (catharsis) acestor patimi”³. S-a scris o întreagă bibliotecă de comentarii și argumentări în încercarea de a lămuri ce înseamnă purificarea tragică de milă și frică prin milă și frică, numele lui Aristotel fiind prin tradiție legat de acest concept. Platon însă prescrisese încă de mult în *Legile* muzica și dansul ca un leac împotriva fricii. „Spaima se datorează unei stări de sărăcie a sufletului. Astfel, ori de cîte ori cineva provoacă o zguduire asupra afectelor de acest fel, mișcarea exterioară astfel aplicată copleșește mișcarea lăuntrică de frică și delir și, copleșind-o în felul acesta, produce în suflet o liniște vădită.”⁴ Într-un anumit sens, așadar, doctrina aristotelică despre funcția catliartică a artei reprezintă dezvoltarea celei platonice. Din nou, în *Politica*, Aristotel cercetează foloasele pedagogice ale muzicii și-ale celorlalte arte⁵; dar Platon tratase cu pasionată stăruință însemnătatea muzicii și dansului în educația copiilor⁶. Aristotel subliniază importanța pentru virtute a științei de a prețui și disprețui corect⁷, dar Platon

¹ *Poetica*, 1447a. (Vezi trad. D. M. Pippidi, în *Arte poetice. Antichitatea*, ed. cit., din care vom cita mai departe.)

² *Statul*, III, 394b-c.

³ *Poetica*, 1449b.

⁴ *Legile*, VII, 790—791.

⁵ *Cartea a VUI-a*.

. « *Statul*, II și III; *Legile*, II și VII. ⁷ *Etica nicomahică*, II, 1104b.

ARISTOTEL, MARE DEBITOR AL LUI PLATON.

74:

Istoria esteticii

spusese același lucru⁸. Pare evident că Aristotel a împrumutat generos ideile estetice ale lui Platon.

Și totuși după ce vom admite în întregime datoria lui Aristotel, rămîne un adevăr că a-1 citi înseamnă a trece brusc într-un climat intelectual diferit de cel al platonismului. Citind *Banchetul* și Fed.ru, învățăm despre artă prin artă; citind *Poetica* și *Politica*, învățăm despre artă prin știință. Atmosfera care pătrunde și învăluie teoria estetică la Platon e plină de culoare, lumină și fabulație, ca și de drama scînteietoare a discuției reale. Aflăm banchete și cîntărețe din flaut, băutură și glume, care și pajiștile încîntătoare ale cîm-piilor cerești. Aflăm ironie, mit și turnire intelectuale. La Aristotel e numai o analiză atentă și rece. Dar diferența de formă literară exterioară reprezintă numai reflexul superficial al căilor diferite pe care li s-au înfățișat celor doi bărbați problemele esteticii. Citindu-1 pe Platon, interesul ni se axează în jurul problemei ridicate de aparenta contradicție dintre dragostea sa de frumos și respingerea poeziei. Atît dragostea cît și respingerea sînt atît de categorice și de fierbinți, încît tensiunea dintre cele două atitudini opuse e resimțită ca inacceptabilă și poate ca inoperantă. Citindu-1 pe Aristotel, nu dăm de-o asemenea contradicție și prin urmare nici nu încercăm o nevoie atît de grabnică de reconciliere. Reconcilierea era de altminteri un fapt împlinit, parte încă în decursul îndelungatei mișcări a propriei gîndiri a lui Platon, parte în trecerea de la Platon la Aristotel, acesta din urmă fiind, așadar, în situația de a-și începe cercetarea în liniște, chiar din interiorul poeziei, trasînd din distincții între forme poetice reușite și nepotrivite, timpurii și tîrzii; și e în situația de a-și putea îndruma această disecție a materialului către concluzii rafinate.

Nu vom întîlni, așadar, nici o noutate senzațională în materialul estetic tratat în acest capitol, ci vom vedea cum un temperament nou va sparge vechi tipare găsind forme noi și-și va manifesta uneori independența decisă, într-adevăr, înclinarea lui Aristotel către o sobrietate cvasimedicală în diagnostic, devoțiunea lui răbdătoare pentru detaliu, curiozitatea nesățioasă în domeniul similitudinilor și disocierilor subtile și grija de a supune concepția la proba percepției ne-ar putea duce imeori la părerea greșită că dascălul și elevul nu au nimic comun.

În ciuda insistenței noastre justificate asupra asemănării fundamentale dintre Platon și Aristotel, primul lucru pe care sîntem obligați a-1 nota e o deosebire. Aristotel nu ne lasă să ghicim orbește în ce raport stă propria lui concepție despre „artă” cu aceea a lui Platon. Îl își leagă explicit concepția despre originea meșteșugului de contestarea fabulei lui Platon privitoare la obîrșia prometeică a acestuia. „în mare greșeală ... sînt aceia”, spune el,

⁸ *Legile*, II, 653a- e, G59d.

DAR ANALIZA ȘTIINȚIFICĂ ÎI APARTINE.

ORIGINE NU ÎN PROMETEU, CI ÎN

MINA OMULUI,

făcînd evident aluzie la povestea lui Platon, „care afirmă că alcătuirea omului e nu numai imperfectă, dar și inferioară celei a tuturor animalelor, văzîndu-l ca este, cum zic ei, desculț, gol și fără o armă cu care să se ajute.”⁹ În realitate, fiarele îi sînt inferioare, căci ele au numai cîte o armă de fiecare, în vreme ce omul are mîna — o unealtă de făcut alte unelte¹⁰. Datorită acestei prețioase posesiuni, omul e animalul cel mai bine echipat pentru ofensivă și apărare în luptă; „deoarece mîna e gheară, copită și totodată corn. Tot așa e și lance, și spadă, și orice altă armă sau unealtă am dori; căci ea poate fi toate acestea în virtutea puterii ei de-a le apuca și ține pe toate”¹¹. Cît despre îmbrăcăminte, omul se vede într-adevăr silit să-și confecționeze el însuși sandalele. Dar pe urmă animalele sînt silite îa rîndu-le să doarmă sub talpa lor¹². Aristotel respinge astfel reproșul de avariție la adresa naturii, implicat în mitul lui Prometeu, reluat de Platon pentru a zugrăvi începuturile măiestriei omenești.

Aristotel a considerat natura prudentă și dreaptă. Ne îndeamnă să observăm eît de corect ordonează natura zămisirea tuturor lucrurilor în gradații adecvate¹³. Omul este cel mai nobil fiu al ei și ar fi o contradicție în conduita ei esențială dacă ar acorda mai puțin animalului care „singurul stă drept în picioare, în conformitate cu natura și esența lui divină”¹⁴, decît patrupedelor care se încovoie către pămînt. Acea unealtă atît de larg folosită, mîna, pe care natura, în înțelepciunea ei judicioasă, i-a dăruit-o favoritului său, e izvorul capacității omului de a inventa numeroasele meșteșuguri. Astfel, în concepția lui Aristotel, măiestria (*elme*) începe ca îndemănare însoțită de imboldul de a-l imita pe hărăzitorul mîinii. Căci în exercitarea înzestrării sale naturale, omul copiază procedeele naturii¹⁵. Elementul transcendent din filosofia lui Platon face ca pentru el arta să izvorască din-tr-o dispută cu natura la care se adaugă dorința de-a urma impulsul ascendent către divinitate. Aristotel restrînge admiterea elementelor transcendente în limite foarte stricte. El stăruie asupra frumuseții și ordinii din cadrul naturii. Niciscînteii incendiare din cer, nici ascensiune trudnică spre un frumos atemporal, ei mai modesta imitare inventivă a obișnuințelor maniei naturale duce, după Aristotel, la ivirea artei. Deși pîuă la urmă arta, pentru Aristotel, de-săvîrșește ceea ce a fost început de natură¹⁰, acest proces de depășire a mode-

⁹ *De parlibus animalium*, 687a.

¹⁰ *Loc. cit.*

¹¹ *Ibid.*, 687b.

¹³ *De part. an.*, 687a. ¹⁸ *De gen. an.*, 733a.

¹⁴ *De part. an.*, 686a.

¹⁵ *Fizica*, 194a; *Meteorologia*, 38115; *De mundo*, 396b. ¹⁵ *Fizica*, 199a.

lului nu poate avea loc decît după o îndelungată ucenicie la școala acestui model. Și oare ce găsește arta cînd începe să frecventeze școala naturii?

„Natura” lui Aristotel era înțeleasă ca energie lucrînd în vederea unui scop¹⁷. El considera toate lucrurile ca dinamice și finalizante. Pe cînd astăzi se consideră îndeobște că lumea e alcătuită din obiecte independente, multe dintre ele inanimate, el a conceput-o ca fiind compusă din procese ori produse care există ca atare dintr-o rațiune foarte precisă. Mișcarea face parte din însăși definiția tuturor plantelor și animalelor și chiar a unor detalii vegetale, ca frunza, rădăcina și scoarța¹⁸, spunea el. Fericirea nu e o stare sufletească fixă, ci o activitate¹⁹; sufletul nu e o esență spirituală prețioasă, ci un principiu vital²⁰; elementele fizice nu sînt atomi, nici tipuri definite de substanță, ci tensiuni între contrarii⁸¹. Toate lucrurile, spunea Aristotel, sînt fie în devenire, fie în curs de pieire; iar natura, ca un bun gospodar, hotărăște toate venirile și plecările.

Așa cum în sensul ei primar natura era pentru Aristotel un proces vital croindu-și drum prin intermediul producțiilor naturale, dezvoltarea și producerea, devenirea și pieirea lucrurilor conform unui plan, la fel și arta era pentru el o săvîrșire și o plămuire, o mișcare introdusă într-un anumit mediu de sufletul și mîna artistului. Căci natura și arta, spune Aristotel, sînt principalele două forțe inițiatoare din lume²². Deosebirea dintre ele e că natura își are principiul mișcării în ea însăși, pe cînd „producțiile artistice sînt acelea a căror formă se află în sufletul artistului”²³- Acțiunea elementelor naturale, căldura și frigul, produce muiera sau întărirea fierului; dar mișcarea bine gîndită a unei unelte produce spada²⁴. Orice artă se ocupă cu devenirea, altfel spus, cu inventarea și cu reflecția asupra felului în care ceva poate deveni²⁵. Artă se ocupă cu creația exercitată asupra lucrurilor create. Artele se numără printre principiile sau izvoarele de mișcare și schimbare²⁶. Dar în artă, începutul și sfîrșitul mișcării trec din plămuitorul uman în lucrurile pe care acesta le creează; în natură, ele sînt imanente.

Artă e, prin urmare, creația umană după imaginea creației divine, deoarece artă concurează cu procesele naturii, iar Dumnezeu e primul motor al acesteia. Deși pe o treaptă inferioară, înțelepciunea lui Fidias e comparabilă cu înțelepciunea filosofului a cărui preocupare este principiul ultim al universului

¹⁷ *De gen. an.*, 717a.

¹⁸ *Metafizica*, 1026a. (Trad. de Ștefan Bezdechi, ed. Academiei, 1965.) ^{1a} *Etica nicomahică*, 1097b.

²⁰ *De anima*, 413.

²¹ *Fizica*, 188a.

²² *Metafizica*, 1032a.

²³ *Ibid.*

²⁴ *De gen. an.*, 734b, 735a.

²⁵ *Etica nic.*, 1140a. ' '

²⁶ *Metafizica*, 101.3a.

NATURA E DINAMICĂ ȘI FINALIZANTĂ.

ARTA CONCUREAZĂ NATURA: E ENERGIE STRUCTURATĂ.

și ale cărui demersuri sînt la rîndul lor de factură divină²⁷. Natura furnizează legea în virtutea căreia omul își zămislește copilul, și arhitectul obține case din pietre după un plan analog²⁸. Dulgherul își construiește casa introducînd o mișcare în unelte, care mișcare conferă formă lemnului, așa cum elementul masculin modelează elementul feminin cu prilejul procreării unui copil²⁹ într-adevăr, natura produce conform unui tipar constant repetat după cum. rezultă în modul cel mai clar din procesul biologic, dezvoltarea formei din materie sau maturarea individului complet din germenle amorfe. Aristotel compară „forma” sau „împlinirea” cu starea omului treaz, iar „materia” sau „potențialitatea” cu starea omului adormit. Sau realizarea unui act, actualizarea, e „formă”, și simpla putință de a realiza actul e „materie”³⁰. Natura acționează, așadar, stimulînd toate lucrurile să-și realizeze capacitățile la 'maximum, iar sufletul artistului sădește același impuls către desăvârșirea de sine înăuntrul unei anumite „materii”. O cupă de bronz iese din metal după aceeași rînduială esențială după care și planta crește din sămînță sau animalul din spermă³¹.

Aceasta fiind concepția lui Aristotel despre artă în general, nu ne poate surprinde constatarea că ceea ce noi numim arte frumoase nu constituie pentru el suma unor obiecte de artă care zac inerte într-un muzeu ori un simplu spectacol pentru un privitor, ci energie structurată. Modul său de-a aborda arta era acela al unui biolog.

Următoarea problemă ce ni se pune e deci identificarea modului în care conceptul de „imitație” aplicat la artele imitative ale muzicii și poeziei a fost afectat de interesul lui primordial pentru procesele organice. Idealul artistic din care Platon a făcut piatra de încercare a tuturor activităților creatoare de imagini și producătoare de plăceri era cel rudimentar al dibăciei înnobilate prin ideile de măsurare exactă și prin conceptul de bine. Căci prin asocierea tehnicii, a măsurării și a ideii binelui, Platon a creat conceptul de artă suverană. Componentele etalonului după care Aristotel apreciază artele nu sînt atît de eterogene. El a combinat noțiunea de ingeniozitate umană: pricepere, îndemînare, cu aceea de produs suprem al procesului natural: animalul perfect. Cînd Aristotel confruntă muzica și poezia cu idealul său organic și funcțional de artă, nu se ivește nici o incompatibilitate activă ca în cazul lui Platon. Arta imitativă își găsește ușor locul, în calitatea ei de funcție în dezvoltare, printre atîtea alte funcții; un mod de producere specific. Iar rezultatele sînt produsele normale, deși frumoase, ale unei creșteri și generări de proveniență umană.

²⁷ *Etica nic.*, 1141a.

²⁸ *Metafizica*, 1034a.

²⁹ *Gen. an.*, 730b.

³⁰ *Metafizica*, 1048a, b. ³¹ *Ibid.*, 1032a-b, 1033a.

„Imitația în sensul în care termenul e aplicat de Aristotel la poezie este... văzută ea echivalentă cu producerea sau crearea conform unei idei adevărate care face parte integrantă din definiția artei în genere.”³²

Trebuie să urmărim în primul rând dezvoltarea generală a funcției imitative, deoarece imitația devine o formă superioară de artă, demnă de a i se zice „creare conform unei idei adevărate”, numai la capătul unui lung proces de dezvoltare. Aristotel ne spune că „în general vorbind, două sînt cauzele ce par a fi dat naștere poeziei, amîndouă cauze firești. Una e darul înnăscut al imitației, sădit în om din vremea copilăriei (lucru care-l și deosebește de restul viețuitoarelor, dintre toate el fiind mai priceput să imite...)”³³. Identificînd obîrșiile artei în unele funcții primitive, Aristotel nu face altceva decît să-și pună în aplicare programul său genetic. Atît în teoria cunoașterii cît și în etică, el caută originile. Virtuțile morale pot lua ființă numai după o lungă educare a impulsurilor naturale. Curajul, generozitatea și prietenia nu devin veritabile activități conforme cu dreapta rațiune decît după ce instinctele luptei, dăruirii și iubirii au fost îndelung curățate și modelate de învățători și legislatori. Cunoașterea e și ea o dezvoltare tîrzie. Întîi vine experiența senzorială brută. Dacă senzația poate persista sau poate „face un popas”, nelăsîndu-se tîrîta într-un fir irațional de reacții animale, avem ceea ce Aristotel denumesc prezența primului universal în suflet. Dar dacă senzația moare imediat după nașterea ei și dacă nu-și face apariția nici un efort spre memorizare și nici o acumulare de dibăcie, atunci germinenele indispensabil al cunoașterii umane lipsește. Senzația trebuie să fie ținută minte; memoria trebuie să devină semnificativă pentru experiența comună; experiența comună trebuie să fie raționalizată de arte și științe; artele și științele trebuie integrate de atotcuprinzătoarea înțelepciune a filosofiei³⁴.

Cu toate că materialul despre dezvoltarea funcției imitative nu e concentrat într-un singur loc așa cum e această discuție despre progresul întru cunoaștere, îl putem aduna din diferite locuri, dovedindu-se asemănător și chiar parțial coincident cu celălalt. O atare comparație a dezvoltării imitației cu dezvoltarea cunoașterii aruncă o lumină deosebită asupra imitației, deoarece imitația ca artă nu copiază pur și simplu mișcarea naturii, care e factorul fizic prim, ci concurează cu procesul cunoașterii care reprezintă actualitatea finală a lucrurilor. Întocmai cum inteligența umană nu începe să funcționeze pînă ce nu se instalează în suflet o putere elementară de universalizare, de transcendere a evenimentului x>articular, tot astfel și în arta imitativă o primă condiție e un anume gen de combinare a părților într-un întreg.

„Frumosul

³² S. H. Butler, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts*, p. 153.

⁸³ *Poetica*, 1448b.

³⁵ *Analiticele secunde*, 99b, 100a.

METODA GENETICĂ APLICATĂ LA CUNOAȘTERE.
EVOLUȚIA PARALELĂ A ARTEI DIN INSTINCT.

diferă de cele ce nu sînt frumoase și operele de artă de realități prin aceea că în ele elementele risipite sînt combinate,"⁸³ Totuși, corespunzător senzațiilor ca elemente prelogice în cadrul cunoașterii există elemente pretehniee care premereg combinării artistice, dar sînt necesare pentru existența acesteia. Astfel ar fi culorile în pictură, notele separate ale gamei în muzică, cuvintele cu însușirile lor de claritate și semnificativitate în poezie și retorică, episoadele de suferință, răsturnări ale sortii, descoperire, recunoaștere, oferite de istoria indivizilor și națiunilor și slujind drept subiect tragedianului, și gândurile și sentimentele particulare ale oamenilor, folosite ca material de către toți autorii de literatură.

Materia primă a artei începe să fie organizată cînd rațiunea combină aceste elemente în anumite proporții. Primului stadiu de universal în cunoaștere îi corespunde, după cum am spus, un prim stadiu de combinare în artă. Astfel ar fi complementaritatea plăcută a culorilor în pictură și raporturile armonioase dintre tonuri în muzică. Autorul tratatului *De mundo* scrie: „S-ar putea ca natura să nutrească o preferință pentru contrarii și să ivească armonia tocmai din ele și nu din similarități... Arta pare a imita natura în această privință. Arta picturii, prin amestecarea în tablou a elementelor de alb și negru, galben și roșu, înfăptuiește reprezentări care corespund obiectului original. Muzica de asemenea, amestecînd laolaltă note înalte și joase, scurte și prelungite, atinge o armonie unică între diferitele voci; în vreme ce scrisul, amestecînd vocale și consoane, își alcătuiește din ele întreaga-i artă”³⁶. Alte exemple din domeniul artelor ar putea fi ornamentul unei metafore care e „dovada unei fericite predispoziții: căci a face metafore frumoase înseamnă a ști să vezi asemănările dintre lucruri [neasemănătoare]”³⁷; sau gradul de înrudire dintre participanții la o faptă oribilă și direcția unei mișcări de la fericire la nenorocire sau de la nenorocire la fericire într-o piesă. Acestea sînt simple fire de legătură cu calitatea afectivă și ele marchează primul stadiu al întreprinderii elementelor în întreguri frumoase.

Următoarea treaptă în dezvoltarea cunoașterii după păstrarea în memorie e denumită „învățarea prin experiență”. Un doctor, de pildă, posedă această clasă de cunoaștere atunci cînd poate numi natura unei boli cu toate că nu stăpînește nici un fel de principii științifice generale cu privire la ea. Este o percepere ageră fără înțelegere completă. Cu toate că experiența e mai puțin excelentă decît știința sub raportul cantității de raționalitate încorporată într-însa, ea întrece uneori tipurile mai elevate prin utilitatea ei imediată. Un doctor care prin dexteritatea sa empirică, prin capacitatea sa de reacție

³⁵ *Politica*, 134a.

³⁶ 396b.

³⁷ *Poetica*, 1459a.

la caracterul maladiei ce-i stă nemijlocit în față, îl poate vindeca pe un anumit bolnav, poate fi mai bun în împrejurarea dată decât cei superiori lui în medicina științifică³⁸. Analogul estetic al acestei facultăți empirice ar putea fi ilustrat de sensibilitatea nemijlocită a sufletului la starea sufletească exprimată în muzică. Un simplu arc stimul-reacție pare a constitui legătura dintre ascultătorul sensibil și acord. Nu e necesar nici un raționament. Natura acordului e simțită instantaneu. Aristotel afirmă că modurile muzicale sînt cele mai imitative dintre toate formele. „De ce, oare ritmurile și modurile, care la urma urmei nu sînt altceva decât glas, seamănă cu caracterele morale, ceea ce nu fac nici gusturile, nici culorile, nici mirosurile? Explicația să fie oare că sînt mișcări, la fel ca și faptele?”³⁹ Vrea să spună că asemănarea dintre muzică și stările morale e mai directă decât asemănarea dintre o pictură sau o statuie și un conținut emoțional. „Ritmul și melodia furnizează imitări ale miniei și blîndeței, ca și ale curajului și stăpînirii, și ale tuturor calităților contrare acestora, și ale celorlalte însușiri de caracter. O dovedește experiența. Căci noi experimentăm cu sufletul nostru efectul ascultării lor.”⁴⁰ „Modul hipofrigian are un caracter activ (de aceea în *Gerion* parada și înarmarea sînt compuse în acest mod); iar hipodoricul e măreț și hotărît... Frigianul e excitant și orgiastic”⁴¹. Redarea prin muzică a caracterului nu e la fel de bogată în semnificație universală ca imitarea prin tragedie a unei acțiuni complete și serioase, deoarece tragedia înfățișează destinele unui grup de ființe umane; e însă mai lesnicioasă. Există, ca să zicem așa, un pasaj subteran de legătură între energia mobilă a sufletului și energia mobilă a muzicii care oferă acces rapid uneia la cealaltă.

Aristotel spune că experiența estetică prilejuită de aprecierea asemănării dintr-un portret se află tot la acest nivel al învățării prin experiență. „De aceea se și bucură cei ce privesc o plăsmuire: pentru că au prilejul să învețe privind și să-și dea seama de fiecare lucru, bunăoară că cutare înfățișează pe cutare”⁴². Dar imitația unui portret nu e la fel de nemijlocită ca imitația unui acord muzical, iar plăcerea de a detecta asemănarea e poate la fel de intensă, dar cu siguranță mai indirectă. Sesizînd sensul global al unei picturi, nu reacționăm intuitiv la un stimul, ci facem o deducție și resimțim ceva asemănător cu satisfacția savantului cînd o nouă idee îi luminează mintea. Deoarece, spune Aristotel, dacă formele copiază caracterul, ele revelează mai degrabă simp-

³⁸ *Metafizica*, 981a.

³⁹ *Probleme*, XIX, 29,919 b. Cf. „I se schimbaseră și culoarea, și trăsăturile feței (a lui Marget) din pricina aceluia lucru necunoscut și îngrozitor care îi sălășluia în creier. La fel i se schimbase și vocea, și tocmai de vocea ei se temea Kit cel mai mult, fiindcă *urechea îi era calea cea mai scurtă către suflet*.” Constance Holme, *Beautiful End*, 1935, p. 116. Sublinierile ne aparțin.

⁴⁰ *Politica*, 1340a.

⁴¹ *Probleme*, 922b.

⁴² *Poetica*, 1448b.

tomele sau sedimentele unui habitus mental decît habitusul mental însuși⁴³. Portretul trebuie să redea trupul omenesc, iar trupurile sînt impregnate de pasiune, dar nu constituie adevărata substanță a pasiunii. Plăcerea de a învăța apare în acest caz atunci cînd un model de linie sau culoare atinge o asemenea unitate, încît recunoaștem nu numai categoria lucrului intenționat (omul), ci și membrul clasei respective (cutare). Ne place]să palpăm sufletul esențial de sub înfățișarea exterioară a figurii corporale. „Ne dăm seama” în sensul că descoperim o identitate de caracter ce stabilește o legătură între o persoană în carne și oase și un pigment bine compus. Utilizarea corectă a culorii complementare înlesnește reprezentarea, spune Aristotel. Dar reprezentarea apare atunci cînd obiectul semnificativ răzbate în toată strălucirea lui prin punct sau linie, și întregului i se poate atașa eticheta logică a unui nume. Cele mai frumoase culori, spune Aristotel, așternute fără ordine (adică fără a conlucra întru atingerea unei ținte unice) nu vor izbuti să dea privitorului aceeași plăcere ca o simplă schiță necolorată a unui portret⁴⁴.

Funcția imitativă își atinge scopul și produce, ca să spunem așa, un animal perfect atunci cînd rezultatul ei este o tragedie bună. Căci deși muzica, pictura și sculptura imită caracterul și sînt întreguri semnificative, „ideea adevărată” în conformitate cu care sînt produse nu e la fel de puternică și de bogată ca unitatea subiectului. Gradul de universalitate e pentru Aristotel măsura respectabilității, atît în cunoașterea intelectuală, cît și în arta imitativă. Ordinea și simetria, dispunerea părților în vederea unui scop unic sînt prezente în orice imitație, dar subiectul tragic, cu mai marea lui cuprindere, dar și cu compactitatea sa mai mare, întruchipează ordinea estetică în punctul ei maxim, în rețeaua forței sale coezive, el adună laolaltă mai multe părți⁴⁵ și medii de reprezentare mai variate decît oricare alte forme artistice. Tragedia are șase părți constitutive organice: subiectul, caracterul, judecata, limba, muzica și elementul spectaculos⁴⁶. Artele muzicii instrumentale și dansului sînt lipsite, o dată cu expresia verbală, și de judecata logică a tragediei. Artele plastice sînt lipsite atît de vorbire cît și de muzică. Discursul epic și retoric sînt lipsite de spectacol și de muzică, avînd și o textură mai subțire și mai rarefiată. Dintr-un punct de vedere, retorica e o artă subsidiară — componentă a trusei dramaturgului. Căci atunci cînd ajunge la constituentul „judecată”, Aristotel

⁴³ *Politica*, 1340a.

⁴⁴ *Poetica*, 1450a, b.

⁴⁵ Cf. Pirandello, *Șase personaje în căutarea unui autor*: „Directorul: Așa zi, drama dumi-talel Dar iartă-mă, te rog, nu-i numai a dumitale! Mai e și-a celorlalți! A lui (arată către tată), a mamei dumitale! Nu se poate ca un personaj să vie, așa, prea în față, ca să le pună-n umbră pe toate celelalte și să invadeze el singur toată scena. Trebuie să-i strîngi pe toți într-un cadru armonios și să reprezinți ceea ce e reprezentabil! Știu foarte bine că fiecare își are viața lui lăuntrică pe care ar vrea să și-o scoată la lumină. Dar aici e toată greutatea: să scoți numai atîta cît e necesar în legătură cu ceilalți,”

⁴⁶ *Poetica*, 1450a.

își trimite cititorii la *Retorica**⁴⁷. Aristotel compară unitatea organică a unui mod muzical cu o comunitate politică și articularea acesteia într-o parte conducătoare și una subordonată⁴⁸. Ar fi putut compara tragedia cu un imperiu alcătuit din comunități politice ca membre ale sale, căci melodiile nu sînt decît părți ale tragediilor. Sau, de vreme ce și caracterele și judecățile sînt tot numai părți ale pieselor, ar fi putut compara tragedia cu un organism al organisme lor.

Unitatea de acțiune într-o tragedie bine plăsmuită corespunde, prefigu-rînd-o în același timp, raționalității mature a științei în lumea intelectului. Într-adevăr, Aristotel denuște într-un loc tragedia „filosofică”⁴⁹. Superioritatea științei (și-a artei, care este echivalentul controlului științific asupra naturii) față de experiență stă nu numai în generalitatea, elasticitatea și cuprinderea ei, ci și în capacitatea sa de a da o explicație a cauzalității evenimentelor. „Cunoașterea și priceperea sînt mai degrabă apanajul științei decît al experienței și socotim mai învățați pe oamenii de știință decît pe oamenii cu practică..., pentru ca cei dintîi cunosc cauza, iar cei de pe urmă nu. Aceștia constată lucrurile, dar nu-și dau seama de pricina lor; cei dintîi însă cunosc cauza și rostul lor.”⁵⁰ Iar funcția subiectului e tocmai de-a înfățișa „rostul” destinului omenesc. Și cu cît mai convingător e redată succesiunea cauzală, cu atît mai bun e subiectul. „Singurele evenimente a căror necesitate absolută poate fi postulată sînt cele ce fac parte dintr-o serie recurentă”⁵¹, spune Aristotel, și pentru el, virtutea unei tragedii e revelarea nenorocirii sau fericirii ca necesare, ca ceva ce trebuia să se întîmple cu necesitate în acele împrejurări, ca parte componentă a unei serii care se poate repeta întrucît ilustrează o lege. „Datoria poetului nu e să povestească lucruri întîmplate cu adevărat, ci lucruri putînd să se întîmple în marginile verosimilului și ale necesarului.”⁵² Cel mai ambițios poet va imita o „acțiune”, cu alte cuvinte o curbă continuă a destinului care absoarbe și mătură progresiv toate evenimentele particulare și personale individuale, așa cum o linie anihilează punctele. Într-o tragedie, „cei ce săvîrșesc imitația n-o fac ca să întruchipeze caractere, ci îmbracă cutare sau cutare caracter ca să săvîrșescă o faptă sau alta... tragedie fără acțiune nici n-ar putea fi; fără caractere însă s-a mai văzut”⁵³. Un bun tragedian va schița un sistem de oameni și lucruri după cum tiparul interacțiunii lor e aducător de prosperitate sau de calamitate: diagrama măririi și prăbușirii unui rege, legăturile care-i tîrăsc pe oameni către morți tragice, datoria

« *Ibid.* 1456a.

⁴⁸ *Politica*, 1254a. *» *Poetica*, 1451b.

⁶⁰ *Metafizica*, 981a.

⁶¹ *De generatione ei corruptione*, II, 27.

⁶² *Poetica*, 1451a.

⁶³ *Ibid.* 1450a.

sacră de-a răzbuna un tată sau o fiică ucisă, fatalitatea ce apasă asupra unei stirpe regești sau înexorabilitatea împlinirii profeției unui oracol. În dezvoltarea caracterelor și discursurilor unei tragedii, logica necesarului e atotputernică; miracolele, descoperirile, răsturnările, corurile, toate trebuie să pară verigi în lanțul fatal. Aristotel folosește deseori opera lui Sofocle ca ilustrare a logicii stricte pe care o pretinde. Revelarea identității e cea mai nimerită când survine în desfășurarea firească a acțiunii, iar nu prin artificii ca diferitele semne sau salbe, spune Aristotel, dând drept exemplu *Oedip Rege*⁵¹. „Corul trebuie socotit și el... un element al întregului; trebuie, prin urmare, să ia parte la acțiune nu ca în piesele lui Euripide, ci ca în piesele lui Sofocle.”⁵⁵

Pentru Aristotel arta e în orice caz un sistem mai puțin perfect decât știința, dar felul și gradul de unitate cerut de el pentru o bună tragedie (cu multiplele ei întâmplări atât de strâns legate, încât transpunerea sau eliminarea oricăreia dintre ele ar scinda sau ar disloca întregul)⁶⁰ o face aproape echivalabilă. Toate operele de artă care au subiecte sau istorisiri drept suflet sînt „organisme vii”, tragedia e însă mai concentrată ca epica și astfel e un tip superior de imitație. Dar el susține că și în cazul epicii subiectul trebuie să fie un tot organic⁵⁷. Diferă gradul de coerență, dar tipul de organizare e același ca și în tragedie — o singură temă cu început clar, dezvoltare și concluzie. Faptul că Homer a realizat în poemele sale epice o unitate cvasidramatică e și motivul pentru care a rămas cel dinții în categoria lui. Improvizările care stau la obârșia tragediei și comediei, imnurile, panegiricele și satirele, erau imitații de caractere și pasiuni și aveau, ca să spunem așa, suflete amoebice, dar ele au crescut mai curînd spontan decât au fost inventate. Spiritul de venerație sau de divertisment vehiculat de ele cu greu s-ar fi putut spune că e rezultatul unei arte perfect conștiente de sine. Se găseau mai degrabă pe treapta „experienței”.

Comparînd astfel funcția artistică a imitației nu numai cu procesul biologic, ci și cu funcția intelectuală — cum de fapt Aristotel însuși ne îndeamnă s-o facem — am asistat la dezvoltarea elementului universal în artă dintr-o vagă relație binomială pînă la completa lui realizare atât în logica organică a unui subiect tragic cît și în animalul desăvîrșit. Căci imitația, ca orișice altceva la Aristotel, are materie și formă. În *Republica*, X, Platon tratează imitația nu ca pe o funcție în expansiune, ci ca pe una puternic diminuată,

⁸⁴ *Poetica*. 1455a. ⁶⁵ *Ibid.*, 1 456a.

⁵⁶ *Ibid.*, 1451a.

⁵⁷ *Ibid.*, 1459a.

PLATON RES-TRINGE FUNCȚIA IMITATIVĂ ARISTOTEL O EXTINDE.

FANTAZARE DESPRE CELE DOUA CAUZE ALE POEZIEI CA MATERIE ȘI FORMĂ.

deoarece e deranjat de iluzionismul contemporan. Pe măsură ce „ideea” platonice coboară prin aplicația meșteșugarului până la cea a imitatorului, ea își îngustează progresiv aria. Pictorul unui pat copiază numai patul spațio-temporal confecționat de un tâmplar oarecare și oferă doar o perspectivă specială asupra patului, fie din profil, fie din față, în funcție de unghiul de vedere⁵⁸. Astfel, la Platon constatăm atenuarea universalului în artă până la limita viziunii individuale, pe când la Aristotel, universalul el însuși e prezent în artă, iar tragedia e caracterizată ca fiind „mai filosofică și mai aleasă decât istoria”⁵⁹.

Aristotel a citat și o a doua cauză a poeziei pe lângă instinctul imitației. Care e această a doua cauză nu se poate deduce sigur, deoarece paragraful în care sînt enumerate cele două e aranjat neclar⁶⁰. Unii comentatori cred că e „simțul armoniei și-al ritmului” menționat la sfîrșitul paragrafului. Dar adineauri am făcut observația că prima cauză a poeziei, instinctul imitației, cînd e în plină înflorire, devine esențialmente tocmai această a doua cauză sugerată. Pentru un tot organic este o armonie întrupată. Iar ritmul e principiul ordinii, și cea mai bună ordine e ordinea necesară. Savurăm ritmul pentru că el regularizează și măsoară mișcarea⁶¹, spune Aristotel. B ispititor sîm glosăm pe marginea acestui paragraf criptic asupra celor două cauze ale poeziei, cînd avem în vedere toată^ gama imitației, de la potențialitatea din instinct până la actualitatea ei în crearea subiectului. S-ar putea oare ca imitația în stadiul ei minim (primul universal din sufletul artei — materia) și imitația în stadiul ei maxim (simțul dezvoltat al naturii unui întreg — forma) să fie cele două cauze ale poeziei? Ne putem imagina următorul traseu al gîin-dirii lui Aristotel: dorința de a reproduce inițiază dublarea realității în tragedie și pictură. Dar a crea sau a vedea o asemănare între imitație și lucrul imitat înseamnă a distinge unitatea în dualitate. A distinge unitatea în varietate înseamnă a descoperi esența. A descoperi esența înseamnă a fi inteligent. Cel mai înalt produs al inteligenței e forma. Iar forma e simetrie, ordine și definit, adică atributele esențiale ale frumosului sau armoniei. Nu asta e însă formularea lui Aristotel. El enumera pur și simplu două cauze în natura umană care explică rostul poeziei. Cele două sînt fie instinctul imitației și dragostea de armonie, fie instinctul imitației și plăcerea îndeobște resimțită în operația de identificare a similitudinii. El notează faptul că oamenilor le place imitația iscusită a unor lucruri precum cadavrele sau peștii și broaștele rîioase, care în viața reală provoacă repulsie. Oricare ar fi fost încatenarea raționamentelor

>"> *Sofistul*, 598. «» *Poetica*, 1451b. •o *Ibid*, 1448 b. «' *Probleme*, 920b.

lui Aristotel, în acest scurt pasaj el a stabilit cele două izvoare majore ale artei: gustul pentru feliile de viață oferite prin similitudine și pasiunea pentru plan.

Într-un anumit sens, producția artistică imitativă își găsește împlinirea în formele frumoase pe care le creează, dat fiind că în această împrejurare ea reprezintă exprimarea sentimentului în conformitate cu dreapta rațiune. Dar acest scop al artei își are și un alt scop în efectul său asupra privitorilor. La Aristotel, funcțiile se întrepătrund. Forma artistului creator devine materia plăcerii spectatorului sensibil și, după cum vom vedea, această plăcere, deși formă, devine materialul omului de stat educator. Energia eliberată într-un cântec sau într-o piesă de către geniul creatorului nu încetează după ce acesta satisface toate canoanele meșteșugului temeinic și ale formei frumoase. Ba generează o nouă energie — o activitate emoțională în cei care receptează formele frumoase în sufletele lor plastice. Dacă, așa cum spune Aristotel, subiectul e sufletul tragediei și principiul ei prim, plăcerea spectatorului e sufletul și principiul prim al subiectului. Scopul tragediei este pentru el plăcerea particulară pe care o provoacă; implicit, scopul comediei e plăcerea ei specifică, al poeziei epice la fel, și tot așa în cazul muzicii, sculpturii, picturii, fiecare cu plăcerea ei caracteristică. Cercetarea asupra naturii și valorii plăcerii constituie, așadar, pentru Aristotel, ca și în cazul lui Platon, o componentă necesară a esteticii sale.

Atît Platon cît și Aristotel au definit scopul suprem al omului ca fiind exercitarea părții divine din el. Și amîndoi au identificat oarecum partea divină cu rațiunea. Platon'însă, cu tendința sa mai transcendentă, a interpretat uneori viața întru plăcere ca abrutizantă și refractară la rațiune. Aristotel reexaminează atent doctrina aceasta a plăcerii și-o respinge. Aparent, cea mai adînc meditată opinie a sa despre natura plăcerii face din ea nu o categorie existențială independentă, ci un accent și-o lumină puternică proiectată asupra funcției cu care e asociată și din care își derivă valorizarea etică⁶². Așa stînd lucrurile, o funcție ar putea fi de lup sau de asin; plăcerea care i-ar califica exercitarea ar putea fi denumită, printr-un procedeu metonimic legitim, cu același epitet dur⁶³. Aristotel socotește însă că e o eroare să judeci plăcerea în genere după conexiunile și manifestările ei cele mai josnice. Numai cei ce cunosc plăcerile care însoțesc cugetarea pură, ascultarea muzicii și contemplarea sculpturii cunosc plăcerea în ipostaza ei superioară și în esența ei⁶⁴. Căci plăcerea e antrenată~de~năzuința naturii către bine; întocmai cum natura poate scoate la iveală „viermi, gînganii și alte creaturi josnice" care

⁶² *Etica nicomahică*, 1174b.

⁶³ *Magna mor alia*, 1205a.

⁶⁴ *Etica nicomahică*, 1176a.

FORMA ARTEI E MATERIA PLĂCERII.

UTILIZĂRILE \$1

CHARACTERUL

PLĂCERII.

dezmint intenția ei generală bună⁶⁵, tot așa și plăcerea, cu toate că fundamental e aliata rațiunii și a nobleței, poate fi delectarea care însoțește impulsurile cele mai josnice. În genere, plăcerea e pentru Aristotel simptomul împlinirii dorinței, conștiința plină a vieții⁶⁶; iar când acestea sînt conforme dreptei rațiuni, atunci și plăcerea e conformă acesteia. Agrementul artei imitative ar putea fi numit — adaptînd o frază a lui Aristotel — floarea de pe chipul rațiunii. Când el spune că scopul final al tragediei e de a produce plăcere, vrea evident să spună că se urmărește atingerea unei stări de spirit în care ea devine rezonabilă și demnă de a fi obiect al opțiunii.

De vreme ce pentru Aristotel plăcerile sînt „specifice” activităților pe care le intensifică și încununează, e vădit necesar să înțelegem funcțiile reale ale imitațiilor în scopul de a le înțelege coloritul emoțional. Plăcerile în chestiune însoțesc atît procesele de supraîncărcare și de purgare, cît și activitatea uniformă și continuă. Cea mai umilă funcție a artei e de-a satisface o nevoie sau de-a ușura o durere, după analogia cu senzația de calmare a foamei produsă de hrană. Somnul, mîncarea, băutura și muzica „fac să se curme grija”⁶⁷, îmbolnăvirea, atît a sufletului cît și a trupului, provine din exces și lipsă, iar cînd energia unui om e stoarsă de truda de peste zi, puterea îi poate reveni la normal prin stimularea însoțitoare a muzicii imitative. Așa cum arta poate umple astfel spațiile goale din suflet și spori energia, tot astfel poate să ne și limpezească sufletele de acumulările nesănătoase. Sistemul psihofizic reclamă la fel de des atît poțiuni liniștitoare și cathartice, cît și tonice stimulative. Există anumite emoții care, deși binefăcătoare în doză corectă, pot deveni repede toxice. Sînt persoane care vădesc o slabă rezistență la asemenea emoții și care se îmbolnăvesc cu mare ușurință din pricina lor. „Simțiri precum mila și frica sau chiar entuziasmul sălășluiesc cu multă forță în unele suflete și influențează mai mult sau mai puțin totul în ele. Unii inși cad într-o frenezie religioasă, în care vedem rezultatul unor melodii sacre — cînd au folosit melodiile ca să-și întărească sufletul pînă la frenezia mistică — și revin la normal ca și cum ar fi găsit vindecarea și curățarea. Cei ce sînt influențați de milă și frică — și orice natură emotivă e — trebuie să treacă printr-o experiență asemănătoare, iar alții în măsura în care fiecare e sensibil la astfel de emoții, fiind cu toții oarecum purificați, iar sufletele lor ușurate și desfătate.”⁶⁸ Aristotel denumescă producerea unui asemenea catharsis plăcerea proprie tragediei⁶⁹. S-a susținut, probabil în chip prea îndrăzneț, că în cartea pierdută a *Poeticii* privitoare la comedie scopul final

⁶⁵ *Magna moralia*, 1205a.

⁶⁶ *Etica nicomahică*, 1175a.

⁶⁷ *Politica*, 1339a.

⁶⁸ *Ibid.*, 1342a.

⁶⁹ *Poetica*, 1453b.

al acestei forme dramatice mai ușoare trebuie' să fi fost purificarea de invidie și răutate sau poate de plăcerea impură⁷⁰. Nu numai muzica, prin urmare, ci și tragedia e de folos omenirii, despovărînd sufletele încărcate și producînd plăcerea specifică a destinderii.

Acestea sînt utilizările umane ale artelor mișcării pentru Aristotel. Dar mecanismul prin care se produc aceste efecte curative a constituit un subiect de necurmată controversă. Că e vorba de-o cură homeopatică ne-o spune Aristotel însuși: mila e înlăturată prin milă, frica prin frică; entuziasmul religios prin entuziasm. Cum am putea înțelege oare mai în amănunt operația catharsisului dător de plăcere? Unii socotesc că sensul pe care i-l dă Aristotel e foarte simplu și evident. Mila excesivă, zic ei, trebuie înlăturată de forța expulsivă a unei experiențe emoționale epuizante. Spectacolul bătrînului Oedip, orb și dezolat, de pildă, îl va obosi pe privitorul sentimental și va determina instaurarea unei perioade de calm regenerator. După această teorie, o forță turbulentă e covîrșită de o forță turbulentă similară, dar superioară. Platon, învățătorul lui Aristotel, spusese că frica și alte asemenea suferințe psihologice, fiind mișcări interne, ar putea fi remediate prin aplicarea unei mișcări exterioare mai puternice. Această explicație luată în simplitatea ei literală pare la fel de improbabilă ca și cele excesiv de subtile care au fost oferite. Sensul aristotelic stă pesemne undeva între analogia fizică neprelucrată pe care tocmai am prezentat-o și alta care ar utiliza mai extensiv teoria sa despre echilibrul elementelor, rezumabilă după cum urmează: Aristotel și-a imaginat maladiile sufletului în același fel ca și bolile trupesti. Dar corpul se îmbolnăvește eînd unul din elementele lui alcătuitoare e sporit în proporții extreme, iar sufletul suferă cînd una dintre înclinațiile lui naturale e satisfăcută excesiv. Pentru ca trupul să rămînă sănătos, trebuie menținut un echilibru adecvat între tendința spre cald și tendința spre rece. În general, starea maladivă rezultă din superioritatea dobîndită de către elementul rece, iar tratamentul constă în aplicarea unei mai mari cantități de căldură pentru a „purifica” sistemul și a restabili temperatura organică potrivită. Pentru dezvoltarea unei deprinderi morale a sufletului, cei răspunzători de educația tineretului, învățători și legislatori, sînt ținuti să se asigure dacă comportarea e în conformitate cu dreapta rațiune, nici prea timidă, nici prea impetuoasă, nici prea risipitoare, nici prea zgîrcită. Păstrarea căii mijlocii de aur pentru funcțiile sufletului și corpului era idealul medicinei și-al eticii. Într-adevăr, era vorba mai puțin de-o analogie cît de-o identitate între suflet și trup. Căci pentru Aristotel, sufletul și trupul nu erau două lucruri distincte, ci sufletul era împlinirea, realizarea sau forma corpului, iar ceea ce dăuna sau

Lane Cooper, *An Aristotelian Theory of Comedy*, cap. IX,

CATHARSISUL. ACTIVITATEA ȘI PASIVITATEA A-CELEIAȘI FUNCȚII.

făcea bine una, dăuna și făcea bine în egală măsură și celuilalt. Complexul suflet-trup funcționa, așadar, deformat când era dezechilibrat sau dezordonat în sensul literal al cuvântului.

Înțelegem atunci că dacă pentru Aristotel operele dramatice și muzica urmau să fie agenți terapeutici, ele erau chemate să restabilească în această calitate a lor funcționarea echilibrată a unui complex suflet-trup afectat de o deficiență sau de un exces. Menirea lor era de-a inculca organismului principiul normei și de-a readuce la calea de mijloc habitusul derutat. Or, condiția universală a unei relații eficiente Aristotel o vedea într-o similaritate generală între agent și pacient, singura diferență dintre părțile în tranzație fiind aceea în măsură a determina pe una să exercite și pe cealaltă să recepteze o înrîurire. În cadrul unui substrat comun, forța motrice necesară schimbării provine din tensiunea principiilor opuse, dintre care unul operează și celălalt suferă operația⁷¹. Condiția favorabilă activității creative pretutindeni în cosmos nu e simplă — și inutilă — repetare a asemănătorului de către asemănător, ci adaptarea mutuală a principiilor contrare. Noile creaturi vii pot fi zămislite numai din întâlnirea masculului cu femela, nu din cea a masculului cu masculul. O proporție corectă trebuie să adapteze reciproc doi termeni distincți. Constatăm astfel că în opinia lui Aristotel muzica și drama trebuiau să fie nu numai producătoare de plăcere pasivă, ci dinamizatoare și transformatoare sufletești active; trebuiau să fie congenitale condiției psihofizice asupra căreia urma să li se exercite lucrarea modelatoare. Era necesar ca între boală și tratament să existe o astfel de afinitate, încât partea suferindă să poată avea o receptivitate maximă față de remediu. Mila urma să acționeze, așadar, asupra milei, frica asupra fricii, fi enezia asupra freneziei, tristețea asupra tristeții. Așa cum căldura vinului stinge căldura naturală a corpului⁷², tot așa și mila adevărată din *Oedip Rege* sau din *Oedip la Colona* va stinge falsa milă sau sentimentalitatea nechibzuită⁷³. Căci mila care tămăduiește nu-i aceeași cu mila care constituie obiectul tămăduirii. În terminologia constant reiterată a lui Aristotel, leacul e forma milei, iar boala e materia ei. Forma diferă de materie așa cum activitatea diferă de pasivitate și forma adevărată de iregularitate. Ceea ce se va întâmpla deci va fi că mila activă și bine proporționată incarnată în *Oedip* sau într-o cuvîntare frumos întocmită va acționa asupra milei lipsite de discernămint a sentimentalismului slab și va elimina excesul insalubru. Emoția brută va fi replămădită în esență perfectă. Esența milei e formulată de către Aristotel în definiția pe care i-o

⁷¹ *De generatione et corruptione*, 323a, 324b.

⁷² *Probleme*, 954b.

⁷³ Richard Burton afirmă că a scris despre melancolie, *The Anatomy of Melancholy*, tocmai ca să se vindece de melancolie.

consacră în *Retorica*: „Mila e un simțămînt de durere pricinuit de vederea unui rău, distrugător sau dureros, ce se abate asupra cui nu-l merită și la care ne-am putea aștepta să se abată și asupra noastră sau a vreunuia dintre prietenii noștri, și încă să se abată chiar în scurt timp”⁷⁴. Mila lipsită de discernămînt e o slăbiciune, pentru că ne deprimă ori de cîte ori ni se înfățișează spectacolul nenorocirii iminente, fie că e meritată sau nu.

Aristotel pretinde, așadar, ca o bună tragedie să ne proiecteze în fața ochilor imaginea unui om pe nedrept zdrobit de nenorocire, dar care are totuși o vină ce a constituit o cauză parțială a catastrofei. El trebuie să fie o persoană *asemănătoare nouă* (așa încît să simțim înrudirea și similitudinea probabilă a destinului), dar e mai bun ca noi, deoarece vina lui e comparativ mică și greșește într-o manieră suverană. Acțiunea trebuie astfel condusă, încît să îngăduie desfășurarea milei în adevărata sa formă. Fapta îngrozitoare trebuie îndeplinită între prieteni și ignorîndu-se identitatea persoanelor, în aceste stipulații e rezumată legea sau știința acțiunii capabile să stîrnească mila. Aristotel nu face o legătură explicită între condiția nesănătoasă a milei și deranjarea elementelor fizice din corp. Frica, pe de altă parte, spune el, e însoțită de un exces de rece, așa cum se poate observa din tremurul ca de frig al acelor care se află într-o stare de groază⁷⁵. Trebuie furnizate, așadar, căldură și rațiune prin aplicarea plăcerilor unui spectacol tragic înfricoșător. Frica paralizantă și dezorganizatoare, care secătuieste energia și răpește fericirea spiritului și sănătatea corpului, trebuie pusă sub înfrîurirea fricii rezonabile. Iar frica de consecințele inevitabile ale relei fapte, cu sau fără bună știință săvîrșită, este rațională. Dar cînd înțelegem de ce se abate calamitatea asupra omenirii aflate în greșeală și nu mai tremurăm în fața ei ca în fața unei forțe demonice lovind cu sălbăticie în drept și-n nedrept, sîntein restituiți unui calm vital în prezența legii inexorabile. Nimic nu aduce liniștirea mai repede ca explicația adecvată. Iar logica perfectă a subiectului perfect, arată Aristotel, ne spune întotdeauna cauza evenimentelor înfricoșătoare. Așa e transformată durerea fricii nemotivate și derutate în plăcerea unei frici care se înțelege pe sine și-și înțelege cauzele. Într-un mod asemănător, după cum ne putem îngădui să presupunem, credea Aristotel că lucrează și entuziasmul asupra entuziasmului și, pesemne, spiritul comediei asupra spectatorului amuzat.

Plăcerile specifice care însoțesc participarea la reprezentațiile dramatice sînt colorate apoi de către restabilirea autorității unei emoții proporționate și ordonate, după dezordinea introdusă de milă și frică în economia mentală, și muzica realizează această plăcere într-o măsură prin purificare. Modn

»« *Retorica*, 1385b. ⁷⁶ *Probleme*, 948 a, b.

EMOȚIA SPECTATORULUI E EMOȚIE RAȚIONALĂ MODELATĂ.

frigian e prin natura lui pasionat. Când e cântat la flaut, care, ca instrument, are un timbru pasionat, combinația aceasta pune stăpînire pe mințile tulburate de extaz și le vindecă de parcă ar fi fost curățate cu ajutorul unui medicament⁷⁶, în general, melodiile și ritmurile au o asemenea afinitate pentru sufletul omenesc, încît dominația lor e rapidă și viguroasă, și capacitatea lor de a ne modifica stările sufletești e mai puternică decît aceea a restului artelor. Ariile lidiene ne învăluie blînd și melancolic; modul dorian ne menține stabili⁷⁷. Datorită intimității și nemijlocirii efectelor muzicii, toți cei ce vor să influențeze caracterul trebuie să-i înțeleagă acțiunea. Deși muzica relaxează și purifică, ea mai are și o altă întrebuințare încă mai înaltă.

Al treilea tip de plăcere pe care îl poate furniza arta - pus în legătură de către Aristotel îndeosebi cu muzica — este cel al savurării raționale. Cea mai nobilă folosință a muzicii e de-a umple răgazul cu o activitate ce are toate calitățile pe care le posedă ceva în chip intrinsec bun⁷⁸. Orice este în mod intrinsec bun e complet și rațional: are formă și armonie și nu e supus creșterii și decăderii. Toată munca pe care o depunem de-a lungul unei vieți întregi e ca să ne dea posibilitatea de a ne bucura de pura plăcere ordonată. Reflecția filosofică și plăcerile văzului și auzului sînt calificate pentru a trece această supremă probă. Așa cum actul vederii este complet în orice moment și nu e nici sporit, nici ameliorat printr-o mai îndelungată funcționare, așa și plăcerile cultivării spiritului, plăcerile unui răgaz bine petrecut, sînt totale și întregi și nu sînt augmentate de nici o continuare⁷⁹. Tinerii și persoanele vulgare nu le pot înțelege și simți. Plăcerile artelor vizuale sînt, după Aristotel, cele mai puțin incitative, deoarece ele nu se dezvoltă din mediul mișcării — succesiune de sunete în timp — ca arta muzicală și literară. Dar cu toate că artele temporale sînt "mai expresive, mai apte să imite dispoziția morală"⁸⁰ și mai eficace în schimbarea sufletului oamenilor, s-ar putea deduce în mod implicit că agrementul statuilor și portretelor furnizează o mai mare plăcere divină. Aceasta pentru că activitatea divină nu presupune mișcare⁸¹. Plăcerea dumnezeirii e activitate fără schimbare sau ingredient pasiv. Or, activitatea reflexivă la om se apropie cel mai mult de acest tip⁸², dar văzul e unul dintre simțurile externe care se apropie cel mai mult de elementul senin al gîndirii⁸³. Când Aristotel caută un exemplu de artist comparabil cu plămuitorul divin al universului, el nu-l alege pe Sofocle sau pe Olympos,

⁷⁶ *Politica*, 1342 a-b. " *Ibid.*, 1340b.

⁷⁸ *Ibid.*, 1338a.

⁷⁹ *Etica nicomahică*, X, 5 —7 și *Politica*, 1339a.

⁸⁰ *Politica*, 1340a.

⁸¹ *Metafizica*, 1074b.

⁸² *Etica nicomahică*, 1177 a—b.

⁸³ *Ibid.*, X, 3. Vezi Welldone, 325.

SAVURAU EA RAȚIONALĂ A BINELUI INTRINSEC.

ci pe Fidias sculptorul. Aristotel își avertizează de asemenea în mod expres cititorii că asocierea obișnuită a frumosului numai cu mișcarea e greșită. Frumosul, spune el, se găsește și în lucrurile nemișcate⁸⁴. Matematica e deosebit de revelatoare în probleme de estetică, spune el mai departe, deoarece această știință demonstrează mai ales natura ordinii, simetriei și definitului, adică formele supreme ale frumosului.

Arta își realizează, așadar, scopul, când produce plăcere, iar plăcerea variază în funcție de caracterul artei, precum și de gustul și vârsta auditorului. Dar nici chiar plăcerea delectării raționale, cea mai înaltă pe care o poate furniza arta, nu e scop în sine, deoarece artele imitative sînt arte instrumentale. Cea mai autoritară artă, aceea care poate fi cu adevărat denumit arta dominantă, e cea etică și politică, arta regală a regelui filosof preconizată de Platon. Va trebui să luăm în considerare utilitatea etică și socială a artelor frumoase înainte de a încerca să ajungem la o concluzie. Omul de stat ia, așadar, efectele delectabile produse de muzică și dans, de poezie și pictură, și le adoptă în chip de unelte de modelat caracterele.

Deși oamenii de stat se preocupă cu armonizarea, în modul cel mai bun a muncii și distracției întregului corp cetățenesc, responsabilitatea lor de căpetenie rămîne educația tineretului. Aristotel se întreabă deci dacă muzica (întrucît e cea mai puternică dintre arte) poate fi folosită la îndrumarea copiilor către virtute⁸⁵. Ținta educației este de a face ca ființele omenești să iubească, să urască și să se bucure după dreptate, căci dacă voințele oamenilor vor putea fi făcute să consune cu vocea rațiunii, atunci ele vor face în chip spontan ceea ce se cuvine. Blîndețea naturală a muzicii poate fi prin urmare utilizată pentru a-i atrage pe copii către deprinderi virtuozice. Fiecare mod muzical își are propriul său caracter. Să aplicăm dar modul adecvat substanței maleabile a unui suflet tînăr, și copilul va absorbi fermitatea, curajul sau delicatețea din tiparul muzicii în propria-i ființă. Muzica e astfel în ochii lui Aristotel o disciplină literalmente formală. „Chiar în melodii simple există o imitație a caracterului, pentru că modurile muzicale se deosebesc în esență unul de altul, și cei care le ascultă sînt afectați în mod diferit de fiecare. Unele dintre ele îi fac pe oameni triști și gravi... altele slăbesc mintea... altele, iarăși, produc o fire cumpănită și așezată... Aceleași principii se aplică și ritmurilor; unele au un caracter de odihnă, altele de mișcare, iar dintre acestea din urmă, unele au o mișcare mai vulgară, altele una mai nobilă. S-a spus destul pentru a demonstra că muzica are puterea de a forma caracterul și trebuie, prin urmare, introdusă în educația tînărului... S-ar părea că în noi există un fel de afinitate față de modurile și ritmurile muzicale, ceea ce

⁸⁴ *Metafizica*, 1078a.

⁸⁵ *Politica*, 1340 a-b.

face pe unii filosofi să afirme că sufletul este armonie, iar pe alții că posedă o armonie proprie."⁸⁶ Omul de stat se va prevala, firește, de celelalte efecte delectabile ale muzicii, puterea ei de a purificași relaxași de-a umple în chip nobil răgazul celei mai bune categorii a cetățenilor. El ține în mână aceste daruri ca pe niște unelte de edificat cetatea ideală.

Aristotel revine astfel la suprafață din lunga lui cercetare asupra artelor imitative, îndeosebi a muzicii și-a poeziei, lângă locul unde se oprește Platon. Arta regală a cîrmuitorului reprezintă pentru amîndoi suprema autoritate în rînduirea și reglementarea plăcerii. Aristotel e mai puțin grăbit decît Platon să dea o sentință de condamnare morală împotriva amuzamentelor populare și mai conștient de pluralitatea scopurilor apropiate pe care le pot sluji reprezentațiile comice sau mișcătoare. S-ar părea chiar că preconizează uneori cultivarea talentului într-un scop estetic pur. Copiii trebuie învățați să deseneze în cele mai bune condiții, de pildă, nu numai în scopuri utilitare, ci pentru a putea deveni achizitori instruiți de comori artistice și judecători mai siguri ai formei umane⁸⁷. Da fel și volumul inițierii muzicale oferite copilului de oameni liberi e determinat într-o anumită măsură de simplul respect față de demnitatea persoanei. Copiii trebuie să învețe suficientă muzică pentru a deveni critici inteligenți, dar nu destulă ca să ajungă interpreți publici pentru distracția celorlalți⁸⁸. Demnitatea acestor copii respectabili e încă asociată în mintea lui Aristotel, ca și-n a lui Platon, cu locul și funcția lor finală în guvernul statului-cetate. Un test crucial pentru verificarea legăturii dintre teoria artei la Aristotel și la Platon e compararea atitudinii lor față de retorică. Platon, în *Gorgias*, a elaborat o concepție după care retorica e un simulacru iresponsabil al artei justiției, suprema artă a omului de stat. Retorica nu-i cîtuși de puțin o artă reală, e pus Socrate să spună, ci un dar de iscusită manevrare a oamenilor, într-un cuvînt o tehnică a lingușirii⁸⁹. Cealaltă latură a aceluiași idealism intransigent apare în *Fedru*, unde Platon conduce adevărata artă a vorbirii, departe de sunetele fizice și mai presus de simbolurile scrise, în mediul eteric al raporturilor spirituale pure. *Retorica* lui Aristotel a fost denumită „un *Fedru* extins”⁹⁰, iar cît de mult e îndatorat noțiunilor și distincțiilor lui Platon se poate vedea din compararea atentă a celor două moduri de tratare. Dar și aici, ca întotdeauna, Aristotel e mai moderat și mai analitic. De asemenea, restrîngîndu-și atenția la partea constructivă a problemei, dă un ton diferit întregii sale tratări.

⁸⁶ *Loc. cit.*

⁸⁷ *Ibid.*, 1338b.

⁸⁸ *Ibid.*, 1340b, 1341a.

⁸⁹ 463.

⁹⁰ Thompson, Introducere la *Fedru*, p. XX, citat de J. H. Frisse, în introducerea la *Retorica* lui Aristotel, p. XXI.

Aristotel își întemeiază bună parte din pledoaria sa pentru reabilitarea față de artă a retoricii discreditate de asimilarea cu lingușirea sofistă, pe apropierea ei de logică. Corpul unui discurs bun, susține el, este o entimemă, adică un tip popular de silogism. Premisa oratorului poate să nu fie prea profundă sau prea minuțios dezvoltată în consecințele ei; oratorul se bizuie însă pe un silogism — acel fel de silogism care se ocupă de acțiunea omenească și duce la opțiune⁹¹. Argumentul retoric ar putea fi numit chiar o maximă extinsă⁹², deoarece vorbitorul pătrunzător își extrage premisele din idei și proverbe larg răspândite. De exemplu: Nu nutri o înverșunare nemuritoare, deoarece ești muritor; sau: Un muritor ar trebui să aibă gânduri muritoare, nu nemuritoare⁹³. Aristotel observă cu multă subtilitate că ascultătorii sînt încîntați de maxime ce nu sînt nimic altceva decît generalizări ale propriilor lor vederi preferate. Astfel, un om ce are copii răi sau vecini răi își dă bucuros asentimentul unui discurs care debutează cu o remarcă generală asupra incomodității de-a avea vecini și a prostiei de-a face copii⁹⁴.

Cu toate că această formă de silogism brută și eficace e substanța retoricii, așa cum subiectul e sufletul tragediei⁹⁵, există și alte două tipuri de „probă” de care bunul vorbitor trebuie să știe a se prevala: proba decurgînd din propriu-i caracter, care trebuie să pară sensibil, virtuos și binevoitor; și proba decurgînd din tendințele emoționale ale auditoriului — curenții mentali care antrenează convingerea, indiferent de faptele adevărate și de rațiunile în cauză. Aristotel consacră o lungă secțiune din *Retorică* analizei mîniei, prieteniei, milei, fricii, rușinii etc, a influenței pe care o are vîrsta asupra emoției, fie că e vorba de tinerețea fierbinte și generoasă, de vîrsta ursuză sau de floarea vieții⁹⁶; ca și ocaziilor și situațiilor tipice pentru emoții⁹⁷. De pildă, oamenii tind să resimtă cel mai mult deprecieră a celor lucruri pe care ei personal le prețuiesc cel mai mult; îi supărăjînai rău injuriile venite din partea prietenilor decît a dușmanilor, pentru că așteptarea e înșelată, ca și purtarea rea a inferiorilor, deoarece aduce a dispreț⁹⁸.

Da urma, Aristotel discută despre stil și rostire, instrumente importante și neglijate, la îndemîna oratorului. „Nu e de-ajuns să știi ce se cade să spui, ci trebuie să știi și cum s-o spui.”⁹⁹ Un vorbitor public trebuie să fie ritmic

⁹¹ *Retorica*. 1394 a.

⁹² 1394b,

⁹³ *Ibid.* •* 1395.

⁹⁵ 1354a.

⁹⁶ 1377b.

⁹⁷ Cartea a II-a, cap. I-XVIII.

⁹⁸ 1379 a-b.

⁹⁹ 1403b.

în exprimările sale, dar să evite obstrucția metrului¹⁰⁰. Înălțimea și volumul vocii trebuie să se adecveze temei. Cuvintele și frazarea discursului în proză, oricât de artistic ar fi concepute, vor fi puse într-o cheie mai joasă și mai destinsă decât în poezie. Deși oratorul trebuie să evite cuvintele greoaie sau străine, el va respecta calea mijlocie de aur a clarității și fidelității și nu va coborî niciodată până la banalitate¹⁰¹. Chiar ironiile celui angajat într-o controversă trebuie să oglindească pe omul binecrescut¹⁰². Sensibilitatea la coloritul emoțional al audienței ca și conținutul sînt de mare ajutor pentru stilul vorbitorului, căci auditoriul va răspunde cu simpatie la ceea ce i se oferă cu suflet. „Ascultătorul va simpatiza întotdeauna cu cel ce vorbește mișcător, chiar dacă în realitate mi spune nimic”¹⁰³. Cu toate că disecția la care Aristotel supune arta vorbitorului are uneori o nuanță de ironie reținută, pătrunderea cauzelor și condițiilor de care depinde puterea de convingere a oratorului este în ansamblu o capodoperă de știință umanistă.

Aristotel continuă eforturile lui Platon și asupra unui alt punct. Și încă o dată el pare a-l contesta pe Platon, dar ajunge mai degrabă să-l împlinească. Aristotel e de părere că poezii, ca tip psihologic, se situează nu sub meșteșugari și gimnaști, cum declarase Platon cîndva¹⁰⁴, ci în cea mai de sus categorie, alături de filosofi și oamenii de stat. În *Poetica*, Aristotel menționează pe scurt aptitudinile personale necesare poetului, iar în *Probleme*TM, găsim acest temperament și acest caracter atribuit filosofilor, oamenilor de stat și tuturor sufletelor înzestrate. Poezia, spune Aristotel, cere un om special înzestrat pentru ea. Acesta trebuie să fie capabil de o bună reprezentare imaginativă. E nevoie ca dramaturgul să fie în stare a se simți implicat el însuși în încercările pe care le zugrăvește. Trebuie să fie capabil nu numai a vedea cu limpezime scenele pe care le descrie ca și cînd le-ar avea înaintea ochilor; însuși trupul lui trebuie să treacă prin toate atitudinile pretinse de drama ce i se plăsmuiește în fantezie¹⁰⁶. Acesta e tipul de scriitor a cărui poveste va fi convingătoare. El trebuie să trăiască viața odraslelor minții sale pe măsură ce lucrează. Omul cu capacitate nativă de adaptare este geniul înăscut. Dar tocmai această euplasticitate caracteristică „tribului imitatorilor” e ceea ce îi scade în considerația lui Platon. „Oamenii atâteștiutori și atâtefăcători” pot face orice și nu sînt nimic. Asumarea magică a oricărui rol, maimuțărirea lesnicioasă a gesticulației, privirii și felului de a fi de care dau dovadă sînt îndeplinite,

¹⁰⁰ 1408b.

¹⁰¹ 1404 a-W.

¹⁰² 1419b.

¹⁰³ 1408a.

¹⁰⁴ *Fedru*, 24\$.

¹⁰⁵ 953a.

¹⁰⁶ *Poetica*, 1455 a-b.

i se părea lui, în dauna unității și consecvenței de caracter. Platon admira fermitatea scopului și unicitatea funcției; în statul său ideal, fiecare om juca doar un singur rol. Prin urinare, acestameleon derutant, care își schimbă culoarea după împrejurările schimbătoare și care se poate lesne integra tiparelor străine, părînd a nu se statornici niciodată în vreo îndeletnicire sau formă definibilă, era nepotrivit pentru angajarea în programul unei cetăți bine rînduite. Era, într-adevăr, la trei trepte depărtare de filosof și adevăr.

Pentru Aristotel însă maleabilitatea care-l caracteriza pe poet era caracteristică oarecum și pentru filosof. Filosoful este în mod cert devotat adevărului existenței. Dar cura învățăm oare adevărul existenței? A fi extrem de inteligent înseamnă a te adapta cu o receptivitate infinit nuanțată la caracterul particular al stimulilor. Sufletul în procesul cunoașterii trebuie să fie oarecum toate lucrurile pe care le cunoaște, întocmai cum dramaturgul care plămăduiește o piesă trebuie să-și fie propriul său *dramatis personae*. Așa cum mina e unealta uneltelor¹⁰⁷, tot așa și mintea este forma sau locul formelor¹⁰⁸. Darul sau măreția poetului sau filosofului stau, așadar, tot în această impresio-nabilitate, în această carență reală de substanță inertă și inasimilabilă. Astfel, Aristotel a interpretat ca virtute ceea ce pe Platon l-a izbit ca o risipire și o prostituare a puterii.

Aristotel găsește că înaltele daruri ale acestor două categorii — poeții și filosofi — au o sursă comună aflată în constituția lor organică, și anume temperamentul melancolic. Predominanța în organisme lor a fierei negre fluide, de consistența vinului, îi face irascibili, ursuzi, agitați în somn și cu o tendință spre deranjamente mentale. Cel care are fiere neagră într-o proporție corectă în corp este geniu; în proporții extreme, e nebun. Aristotel îi menționează ca atrabilari pe Kmpedocle, Platon și Socrate dintre filosofi și pe „mai toți poeții”¹⁰⁹.

Platon discută pe larg despre distanța care-i separă pe filosofi de artiștii imitativi; Aristotel îi grupează laolaltă. Platon l-a opus pe filosof, ca spectator al adevărilor universale, pictorului, care zugrăvește aspecte izolate ale lucrurilor izolate. Aristotel susține că universalitățile sînt preocuparea amîndu-ora. Platon crede că asumarea promptă a unei multitudini de forme e rușinea poetului, iar gloria filosofului stă în univocitatea lui. Aristotel îi face pe fiecare în modul lui specific infinit plastici. Și totuși chiar în *Fed.ru*, unde Platon îi așază pe poeți și imitatori într-o categorie atît de umilă, se poate spune că anticipează gruparea de către Aristotel a poezilor laolaltă cu filosofii ca melancolici. Căci doctrina platonicească a „posedării și nebuniei” care „pune stăpînire

¹⁰⁷ *De part. an.*, 687.

¹⁰⁸ *De anima*, 429a. io» *Probleme*, 953a.

pe un suflet curat și blînd, îl stîrnește și-i insuflă pornirea către cîntece și alte feluri de compuneri poetice"¹¹⁰, are multe în comun cu temperamentul melancolic al fiului de medic. Bila neagră manifestă o tendință erotică și dezechilibrantă, dar tot ea, declară Aristotel, e focul care încălzește geniul tuturor sufletelor înzestrate.

BIBLIOGRAFIE SUPLIMENTARĂ

Mortimer J. Adler, *Ari and Prudence*, cap. II.

S. H. Butcher, *AristotU's Theory of Poetry and Fine Arts*, ed. a 4-a. Bondra, 1932

Bane Cooper, *The Poetics of Aristotle, Its Meaning and Influence*, Boston, 1923.

Bane Cooper, *An Aristotelian Theory of Comedy*, New York, 1922.

P. M. Cornford, *The Origin of Attic Comedy*, Bondra, 1914.

Allan H. Giibert, *Literary Criticism from Plato to Dryden*. (Conține o nouă traducere a *Poeticii*^

A. E). Haigh, *The Tragic Drama of the Greeks*, Oxford, 1896.

R. P. McKeon, *Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity*, în *Modem Philology*

august 1936. W. D. Ross, *Aristotle*, Bondra, 1923. George Saintsbury, *History of Criticism*, voi. I, cartea I, cap. III.

¹¹⁰ Fedru. 245.

IV

DE LA ARISTOTEL LA PLOTIN

După Aristotel (mort în anul 322 î.e.n.), următorul nume de primă mărime în estetică e Plotin (204 —269 e.n.). Oare ce s-a întâmplat atunci cu aceste mai bine de cinci veacuri câte s-au scurs între ei? Absența marilor teorii nu s-a datorat cu siguranță vreunei neglijări a locului ocupat de artă în viața omului în decursul perioadelor alexandrină și romană. Dimpotrivă, ele se numără printre cele mai însemnate epoci din istoria civilizației occidentale în privința creării și aprecierii operelor de artă. Producția de clădiri, picturi și statui frumoase a ținut pasul cu expansiunea și bogăția crescândă a Romei. Plutarh observă în legătură cu Domițian că numai vederea unei singure colonade din palatul sau din una dintre băile lui sau din apartamentul unei concubine ar fi sursă de exclamația: „Nici pios, nici însuflețit de-o nobilă râvnă nu ești, ci bolnav; mania ta e să clădești; asemeni vestitului Midas, dorești ca sub atingerea ta totul să devină aur și piatră”¹. Dinspre partea literelor, splendoarea epocii lui August e proverbială. Mai mult, artiștii creatori au fost rodnici în adaptări și invenții de-a lungul acestor secole. Au inițiat anumite forme: pastorală, romanul și satira, și au împins arcul arhitectonic² și lirica erotică pe culmile unei noi expresivități; ei au imaginat complexe arhitecturale care să se armonizeze în materiale și plan cu deprinderile spirituale ale bărbaților puternici care au stăpânit imperiul³; în sfârșit, au dezvoltat reliefurile sculptate către iluzionism în reliefurile narative continue de pe arcul lui Titus și columna lui Traian, iar portretul către realism. Pasiunea de a face lucruri frumoase n-o întrecea pe aceea de-a adânci cunoașterea lor. Cel mai temeinic aspect al dorinței de a cunoaște arta apare în lunga listă de lucrări erudite, ediții ale textului homeric, tratate tehnice, istorii, gramatici, cataloage și cărți de critică; aspectul mai superficial e ilustrat de către declamațiile despre picturi ale

¹ *Biografii*, I, ed. I^o Loeb, voi. I, p. 543.

² „Oricare produs al arhitecturii egiptene, orientale și grecești apare ca un joc de copii alături de arcul roman ajuns la maxima sa dezvoltare.” Franz Wickhoff, *Roman Art*, trad. Strong, Londra, 1900, p. 17.

³ Vitruvius, *De Architectura*, I, 2, 8, ed. Loeb, voi. I, p. 33.,

MARE INTERES PENTRU ARTA.

ultimilor sofști și de tipul de conversație de ospăț relatat de Athenaios și în care se trecea cu ușurință și subtilă competență de la stilurile muzicii la stilurile artei culinare. În această perioadă și-au scris Horațiu *Arta poetică*, Vitruviu manualul pentru arhitecți, Aristoxenos manualul de muzică, iar Quintilian îndrumările pentru formarea oratorilor, ca să nu menționăm decât patru lucrări ce au devenit autorități în materie pentru multe veacuri de practică. O dată cu productivitatea și erudiția s-a dezvoltat și o nouă sensibilitate la frumos, aprecierea obiectelor de artă superioară ca atare, abstracție făcând de conotațiilor morale sau intelectuale. În atmosfera elegantă și rafinată a Republicii și a secolului lui Augustus, chiar și un filosof putea fi colecționar și diletant. În scrisorile lui Cicero către Atticus (la începutul anului 69 î.e.n.) găsim o exprimare nestînjănită și familiară a entuziasmului pentru „figurile lui Hermes din marmură pentelică și cu capete de bronz”, de care „s-a îndrăgostit” numai după simpla descriere, ca și îndemnuri stăruitoare pe lângă Atticus de a-i cumpăra capace de fîntînă și basorelieuri pe care să le monteze în pereții de stuc ai *vestibulului* său. Atticus e poftit să-i trimită orice altceva de soiul acesta care să se asorteze cu colonada și gimnaziul lui Cicero — „cu cît mai multe, cu atît mai bine” —, pentru că dragostea lui Cicero față de asemenea lucruri întrece, tare-i e teamă, limitele bunei cuviințe⁴. Referirile la bibliotecă sa revelează un om cu gust rafinat și totodată un erudit. Biblioteca lui, spunea el, „pare a fi dobîndit un suflet” de cînd doi sclavi bibliotecari au legat și lipit fișii de pergament cu titluri la cărți³.

Împlicarea lipsei unor teorii estetice importante nu rezidă, așadar, în absența producției artistice, a erudiției sau sensibilității, ci în absența de mari proporții a puterii speculative. Pentru geniul Romei, teoria artelor era strîns legată de practică și emancipată în ansamblu de ideile abstracte generale, de legătura cu „probabilul și necesarul” ca la Aristotel, de esența intuită și dragostea pentru divinitate ca la Platon. Noua preocupare de artă se manifesta în două feluri: unii confiscau obiectele de artă, le colecționau, tocmeau un artist al casei ori mii de sclavi ca să le creeze; alții compuneau epigrame și discursuri înflorite întru proslăvirea lor, îngăduindu-le astfel celor dintîi să se împăuneze alături de ele; unii clasificau, subclasificau, le analizau, le consemnau istoricul, înregistrîndu-le pînă și literele și silabele; alții le enumerați caracteristicile și posedau vaste cunoștințe despre ele sau le variaua forma și le disecau părțile alcătuitoare. Dar între Platon și Plotin nu s-a mai pus problema valorii artei în raport cu vreun etalon suprem și nici nu s-a mai urmărit satisfacerea acelei curiozități ultime care nu-și află liniștea pînă ce nu identifică

⁴ *Scrisori către Atticus*, I, VIII, ed. Loeb, voi. I, p. 21.

⁶ *Ibid.*, IV, ser. IV-a; voi. I, p. 281; IV, ser. VIII, voi. I, p. 293.

locul real al frumosului, deosebit de compartimentul său logic, pe o hartă a realității. Se bucurau de favoare bunuri estetice care nu necesitau contribuția unor Platon sau Plotin atotcuprinzători și cercetători profunzi: traiul elegant, informația amănunțită, cunoștințe cosmopolite, vocabular tehnic precis, noi modalități de abordare în critică, sistematizarea și popularizarea faptelor și regulilor privitoare la artă, texte corecte și conservarea manuscriselor. Caracterul estetic al acestei perioade a fost rezumat în observația că se în-tîlnea mai degrabă o „acțiune dispersivă a culturii umane” decât „adîncime de inspirație”⁶.

Și totuși, în ciuda absenței unei teorii estetice cu caracter sistematic de primă importanță între Aristotel și Plotin, e necesară o scurtă prezentare a intervalului. În primul rînd, s-au stabilit numeroase distincții noi și s-au formulat sugestii filosofice interesante asupra unor probleme restrînse: de pildă, cele cu privire la imaginația poetică și la retorică sau la categorii estetice ca sublimul și grația, care se datorează în parte contribuției contemplatorului, neputînd fi prin urmare identificate cu integritatea organică clasică. Atît frumusețea formei artistice în și pentru sine cît și frumusețea naturii înconjurătoare erau recunoscute cu deplină conștiinciozitate. Mai erau și un număr indefinit de observații revelatoare, precum cele care proclamă valoarea rezervei estetice. Teofrast scria de pildă în privința compoziției literare: „Nu toate punctele trebuie elaborate migălos și pedant, ci lăsate într-o oarecare măsură la înțelegerea și judecata auditorului”⁷. Tar cu privire la pictori, Pliniu cel Bătrîn scria în același spirit că Apelles din Cos îl întrecea pe Protogenes pentru că „știa cînd să-și ia mîna de pe o pictură, dicton memorabil, arătînd că prea multă grijă poate fi adesea dăunătoare”⁸. K aici o prețuire aproape romantică a nefinisatului și sugestivului — a eboșei — în contrast cu independența odihnitoare a produsului perfect. În al doilea rînd însă — și acesta e lucrul principal — cele întîmplute în conștiința estetică dintre Platon și neoplatonism au fost de mare însemnătate pentru forma în care s-a putut produce resuscitarea teoriei platonice a frumosului. Plotin însuși și-a apreciat umil rolul ca nedepășindu-l cu mult pe cel de interpret al vechiului maestru. Fericiții filosofi ai Antichității, învăța el, au descoperit adevărul, iar celor din vremurile mai noi nu le-a rămas decât datoria de a-l redescoperi și a-l readuce la viață întru cuget. „Aceste învățăături nu sînt, așadar, noutăți, nici invenții de azi, ci de mult formulate..., doctrina noastră de față e lămurirea uneia anterioare și poate arăta vechimea acestor păreri bizuindu-se pe însăși

⁶ B. Bosanquet, *History of Aesthetic*, p. 86.

⁷ Citat de Demetrios, *Despre stil*, 222, ed. I^oeb, p. 439.

⁸ *The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*, ed. Jex-Blake and Sellers, cartea XXXV, p. 121, § 80.

mărturia lui Platon."⁸ Dar această autoapreciere a lui Plotin e numai pe jumătate adevărată. Estetica lui Plotin, asemănătoare pe de o parte cu teoria căutării frumosului din *Banchetul* și *Fedru* de Platon, contrazicea pe de alta atât doctrina platonică cât și pe cea aristotelică în două puncte majore: că arta este imitație și că excelența artistică e o dispunere armonioasă a părților.

Capacitatea lui Plotin de-a aprofunda efectiv filosofia artei în două direcții nu provenea dintr-un geniu absolut original. În noile sale teze antiplatonice, el a cumulat într-o teorie largă numeroase tendințe speciale manifestate în critica și psihologia veacurilor ce-l despărteau de Platon: tendințele de a lua în considerare și examina energia sufletului în extaz și imaginație și de a recunoaște frumusețea unităților estetice. E interesant de remarcat că Plotin a fost ajutat și pregătit în importanțele sale delimitări de estetica platonică nu atât de aproximări treptate de natură filosofică propriu-zisă, cât de acumulări ale unor explorări critice de amănunt care, filosofic vorbind, par foarte firave. Mai mult, în măsura în care Plotin era un exeget al vechii doctrine a lui Platon, adică în măsura în care el reamintea, în fraze noi ascultătorilor săi de scara iubirii din *Banchetul* lui Platon pe care trebuie să, urce toți cei înzestrați spiritual către Marea unică a Frumosului deasupra frumuseților pămîntene, împrejurările istorice aruncă lumină asupra dezvoltării misticismului lui Plotin. El întreținea legături dintre cele mai bune cu misterele religioase cu scop purificator ce înfloreau la Roma și Alexandria încă de la începutul erei creștine. Căci Plotin nu era un simplu urzitor de sistem; era un învățător practic în însăși inima densă a unei lumi complexe și răscolitoare. Apoi, metoda lui de predare nu consta în impunerea unei succesiuni de propoziții, ci în stimularea întrebărilor și discuției din partea ascultătorilor cu concepții diferite de a lui. Nu e de mirare atunci că scrierile lui reflectă aspectul schimbat al lucrurilor și cuprind un misticism și un ascetism mai exclusiv și mai inechivoc decât cel întâlnit în platonism. Într-adevăr, e lesne de văzut ce efect putea avea amploarea și forța somptuozității senzuale a civilizației romane în declin asupra unuia care, asemeni lui Plotin, își recunoscuse vocația readucerii oamenilor de sub imperiul Circei, patroana satisfacției simțurilor, la adevărata patrie „de dincolo” a spiritului. Chiar și opera serioasă de corelare a științei cu arta și sensibilitatea rafinată a cunoscătorilor, deși s-ar putea să-l fi influențat în mod inconștient, trebuie să-i fi părut o nefericită pulverizare a interesului către irealul amănunt material al frumuseții. Deci în aceeași măsură în care oamenii știau mai multe despre artă și erau tot mai preocupați de modalitatea ei elementară, ascetismul lui

⁹ *Enneade*, V, I, 10; trad. Steplien MacKenna, London and Boston, The Medici Society, 1926, voi. IV, p. 12.

IMPORTANTA E-POCII PENTRU ÎNȚELEGEREA LUI PLOTIN.

Plotin avea mai multe motive de protest, o mai puternică rezistență de în-frînt decît ascetismul mai temperat al lui Platon. E nevoie, aşadar, să sugerăm măcar aspectele minore ale gustului în schimbare şi ale asiduităţii erudite din timpul perioadei greco-romane, ca să ne putem face o idee despre condiţiile în care a scris Plotin.

Varietăţile şi gradele noilor interese estetice pot fi îmbrăţişate dintr-o privire cu ajutorul imaginilor îngemănate ale unor cercuri concentrice: în centrul unuia, observatorul judicios şi iubitorul obiectelor frumoase de artă; în primul şi cel mai mic cerc, deplasându-se dinspre centru spre bezna cupidităţii şi exhibiţionismului vulgar, retorul limbut şi elogiatorul; în cercul următor mai mare, estetul ultrafastidios şi pur senzual; apoi, colecţionarii şi, în sfîrşit, împăraţii şi cuceritorii, care strîngeau curiozităţi în timp ce devastau şi erau ziditori de palate şi patroni măreţi ai artei. Cu ajutorul acestei imagini se poate sugera şi subţierea tot mai accentuată a preţuirii intelectuale a valorii şi semnificaţiei artei; în centru, critici cu diferite grade de putere speculativă, care se apropiau prin interese de însuşi filosoful frumosului; apoi gramaticii şi autorii de tratate tehnice; în cele din urmă filologii, textologii, înregistratorii şi clasificatorii de maniere şi stiluri.

Orientarea către nesemnificativ şi pedantism a început cu înşişi elevii lui Aristotel. Comparînd opera lui Teofrast şi a lui Aristoxenos cu cea a lui Aristotel, putem vedea clar semne ale deplasării interesului care avea să caracterizeze întreaga perioadă. Teofrast, care i-a urmat lui Aristotel la conducerea şcolii peripatetice, a scris despre multe dintre subiectele tratate şi de învăţătorul său, iar doctrina îi era în mare măsură identică. Amîndoi au scris despre metafizică, etică şi psihologie şi amîndoi au sporit considerabil corpul existent de cunoştinţe ştiinţifice concrete — Aristotel în domeniul zoologiei, Teofrast în botanică şi mineralogie. Amîndoi au scris pe teme de estetică. Corespunzătoare *Poeticii*, *Retoricii* şi capitolelor despre muzică ale lui Aristotel, sînt tratatele lui Teofrast *Despre comedie*, *Despre ridicol*, *Despre muzică*, *Despre entuziasm*, *Despre stil*, o *Poetică* şi o lucrare despre *Armonie*¹⁰. Dar cea mai faimoasă lucrare a lui Teofrast şi cea de care i se leagă în primul rînd numele este *Caracterele*. Această galerie de portrete vii ale unor tipuri umane e opera crucială pentru înţelegerea relaţiei dintre Teofrast şi predecesorul său. Pe prima vedere, aceste schiţe plăcut ironice, pline de-o imagistică senzuală, par a nu-i datora nimic lui Aristotel. S-a demonstrat însă în chip convingător că noutatea *Caracterelor* e mai mult aparentă decît reală. Aristotel a inserat portrete, memorabil fiind cel al omului mărinimos, în *Etica nicomdhică*. Şi în *Retorică*, descrierile vîrstelor omului sînt pline de

¹⁰ J. W. H. Atkins, *Literary Criticism in Antiquity*, Cambridge University Press, 1934, vot. I, p. 155.

TEOFRAST, MAI DEGRABĂ AMĂNUNT DECÎT PA TRUNDERE.

culoare, iar partea care tratează despre emoțiile omenești, concretă și extinsă. *Caracterele* lui Teofrast, se pretinde, sînt destinate în mod similar relevării unei doctrine retorice și etice. Dar unul dintre cei mai autorizați cercetători englezi ai lui Teofrast răspunde la această comparație că „la fiecare trăsătură particulară a Omului mărinimos, Aristotel adaugă, ca de obicei, o formulare a principiului de care aceasta depinde”¹¹. Obiecția sa împotriva paralelei dintre Aristotel și Teofrast se întemeiază însă în primul rînd pe spiritul diferit al schițelor înseși, indiferent de ceea ce ar fi putut reprezenta montajul lor inițial la Teofrast. „Nimeni nu va contesta posibilitatea ca niște adevăruri filosofice să primească o ilustrare plină de umor. Dar cînd conturarea unui caracter e atît de elaborată, încît fiecare frază e o poantă sau un cuvînt de duh, capacitatea lui de a ilustra adevăruri generale e alterată de interesul prezentat de detalii. Un scriitor a cărui țintă principală ar fi să arate prin exemple cum operează anumite principii, ar proceda greșit dacă ar ridica în fața imaginației o masă de amănunte atît de comice, încît gîndul la principii ar ră-mîne în cel mai bun caz pe ultimul plan.”¹² S-ar putea ca Teofrast să-și fi destinat istorisirile explicitării unor naturi morale, dar cînd le citești și le savurezi e cu neputință să te îndoiești că, indiferent de presupusa lor utilitate, ele vor sfîrși totdeauna „luînd ochii” prin ele însele. Autorul portretelor și-a îndrăgit creațiile așa cum și le îndrăgește orice artist; a zăbovit asupra întorsăturilor și trucurilor de vorbire și îmbrăcăminte, deoarece fantezia lui vie a vădit o slăbiciune pentru tiparul multicolor al dramei omenești. Atenția lui s-a îndreptat, într-un cuvînt, mai degrabă către detalii și suprafețe decît către principii și sisteme ca în cazul lui Aristotel. Portretul făcut de Aristotel omului generos e o ilustrare marginală a doctrinei etice a mediei de aur; media de aur este expresia rațiunii; rațiunea, lărîndu-i, parte a ultimei alcătuirii a lucrurilor. Sau, în teoria despre tragedie a lui Aristotel, caracterul e conceput ca subordonat subiectului — ca un segment al acțiunii —, iar acțiunea e corelativă necesității logice. Magistrul a pretins întotdeauna începutul, mijlocul și sfîrșitul - ordinea rațională ce susține persoana, pasiunea sau incidentul; în timp ce pentru Teofrast aceste detalii par a se justifica prin ele însele.

Dacă în *Poetica* sa pierdută, Teofrast a pus un mai mare accent pe portretizarea caracterologică decît pe acțiune, n-o putem ști; știm însă că a fost răspunzător pentru atenția sporită acordată cuvîntului ca unitate estetică în arta retoricii. Pe lîngă accentul pus pe elementul verbal distinct, el a rafinat și elaborat calitățile recomandabile ale stilului. Pe cînd Aristotel numise două: claritatea și proprietatea, Teofrast a enumerat patru, pentru că

¹¹ *The Characters of Theophrastus*, ed. Jebb-Sandys, 1909, introducere, P-^{xv}-

¹² *Ibid.*, p. XIII.

a adăugat corectitudinea și ornamentarea, iar tratind despre ornamentare, a subliniat ajutorul dat de figurile de vorbire¹³. Cu privire la muzică, l-a urmat pe Aristotel, făcînd o legătură între modurile muzicale și stările sufletești; dar în vreme ce Aristotel a corelat modurile cu caracterul etic global, Teofrast le-a pus în legătură numai cu pasiunile¹⁴. Asemenea observații despre ideile lui Teofrast sînt mărunțișuri, dar ele arată încotro începea să bată vîntul: către un mai mare rafinament al analizei tehnice, către imagine în loc de idee și, oricum, departe de ferverile metafizicii. Aristotel însuși și-a botezat succesorul „Teofrast”, adică „cel cu vorbire divină”, și l-a învinuit că-i interpretează învățătura cu prea multă agerime¹⁵.

Un al doilea membru al grupului de discipoli ai lui Aristotel, Aristoxenos, a înfăptuit nu mai puțin decît o revoluție în filosofia muzicii¹⁶. El a respins atît teoria despre muzică a lui Pitagora, după care muzica e în fond o fizico-matematică, precum și teoria de la polul opus, că muzica nu are nici o lege — fiind o simplă dexteritate a urechii. „Ordinea miraculoasă”¹⁷ a notelor muzicale își are curtea supremă de apel în funcționarea urechii în strînsă legătură cu intelectul uman, învîta el; iar esența unei note muzicale nu este lungimea corzii necesare producerii ei, ci relația dinamică, limpede simțită și sesizată, cu alte note¹⁸. Cu această concepție despre limitele și criteriile muzicii, Aristoxenos și-a fundamentat noul sistem al armoniei sau al modurilor muzicale. Sistemul Ini mergea împotriva gustului predominant, un gust datat din nefericire, regreta el, suavității muzicii cromatice. Aristoxenos a crezut că există o afinitate între anumite moduri muzicale și stările morale, așa cum învățaseră Aristotel și Platon. El însă și-a prevenit cititorii împotriva eventualei exagerări a acestei relații¹⁹. A atras atenția asupra acestei rezerve în formularea dată de el însuși conexiunii amintite: „în măsura în care arta muzicală poate îmbunătăți caracterul moral”²⁰. Opera lui Aristoxenos e un bun exemplu de contribuție la estetică din interiorul artelor. Energia lui s-a îndrumat mai cu seamă spre chestiuni tehnice, dar formația lui muzicală solidă i-a îngăduit să se pronunțe pertinent, deși foarte concis, asupra naturii și raporturilor mai largi ale artei sale.

Școala aristotelică n-a continuat să ființeze într-o stare de solitudine filosofică de-a lungul veacurilor de după moartea fondatorului ei. Zenon, primul

¹³ Atkins, *op. cit.*, voi. I, pp. 157, 158.

¹⁴ Plutarh, *Quaestionum convivialium libri IX*, I, 5, 2.

¹⁵ Diogenes Laertius, *Despre viețile și doctrinele filosofilor*, V, cap. II, VI. (Trad. de C. I. Balnuș, ed. Academiei, 1963, p. 268.)

¹⁶ *The Harmonics of Aristoxenus*, ed. H. S. Macran, Oxford, 1902, p. 87, " *Ibid.*, p. 196.

¹⁸ *Ibid.*, p. 193. « *Ibid.*, p. 181. ²⁰ *Ibid.*, p. 188.

dintre stoici, a emigrat în Atena la câțiva ani după acest eveniment, iar Epicur venise aici cu vreo paisprezece ani mai devreme. Paralel cu declinul școlii peripatetice, stoicismul și epicureismul prindeau putere, iar în secolul al II-lea e.u., prima școală s-a putut lăuda cu adeziunea unui împărat roman, Marcus Aurelius. Contribuția stoică la estetică a constat cu precădere în discriminări tehnice amănunțite în domeniul gramaticii și retoricii. Materialiști în vederile lor asupra naturii lucrurilor, ei au declarat că rostirea și sunetul unui cuvânt sînt pur și simplu reversul gîndului; vorbirea rațională nu e nimic altceva decît sunet articulat. S-au ocupat în consecință pe larg de latura fizică a procesului de gîndire, au delimitat părți de vorbire, au studiat vocalele și consoanele și astfel au pregătit calea retorului Dionis din Halicarnas, care, în secolul al II-lea e. n., a elaborat o teorie a tiparelor frumoase de ritmuri și sunete determinate de cele mai mici elemente verbale. Mai mulți stoici au scris tratate *Despre voce*; Diogene a scris despre *Limbă*; Antipater *Despre cuvinte și înțelesul lor*. Ei au relevat cinci virtuți ale stilului literar: corectitudinea în folosirea limbii grecești, claritatea, concizia, potrivirea și rafinamentul, adică evitarea expresiilor familiare²¹. Le mai datorăm stoicilor și o stăruitoare cultivare a metodei alegorice de interpretare a miturilor religioase. Toți zeii și zeițele lui Homer și Hesiod erau explicați ca elemente ori procese fizice sau ca dispoziții mentale: Zeus, un foc divin; Atena, prudența; Dionisos, vinul; Demeter, rodul etc. Epicureicii, exponenți ai unei vieți de plăceri, se ocupau cu poezia. Unul dintre ei, Philo-demos din Gadara, a scris în veacul I î.e.n. o carte *Despre poeme*, ale cărei fragmente păstrate sugerează prezența unor discuții pătrunzătoare asupra funcției și stilului poetic²². Plăcerea însă, pentru epicureici, denota mai degrabă ataraxia decît petrecerea sau acțiunea pozitivă; consecvente cu idealul formulat de ei, cel al unei stări sufletești netulburate, sînt declarațiile de indiferență cu privire la cele mai arzătoare aspecte ale experienței estetice. „Numai omul înțelept va fi în stare să vorbească cum trebuie despre muzică și poezie, fără ca, de fapt, să scrie poeme el însuși²³”. S-ar părea însă că „omul înțelept” n-ar fi trebuit să considere compoziția incompatibilă cu dispoziția sa sufletească dacă ar fi fost să dea crezare afirmației lui Epicur, anume că „scrisul nu e o corvoadă”²⁴. Eucrețiu, al cărui poem *Despre natura lucrurilor* e marele monument literar al școlii epicureice, oferă o sugestie realistă cu privire la originea muzicii vocale și instrumentale. Oamenii au făurit flaute și naiuri după modelul trestiiilor găunoase prin care auzeau susurînd zefirii;

²¹ Diogenes Laertios, *Viețile*, VII, 59 (Trad. rom. cit. p. 346.) ^{a2} Atkins, *op. cit.*, II, pp. 54 urm.

²³ Diogenes Laertios, *Viețile*, X, 121. (Trad. rom. cit., p. 496.)

²⁴ Dionis din Halicarnas, *Despre potrivirea cuvintelor*. (Trad. rom. de M. Nasta, în *Arte poetice . . .*, ed. cit., p. 267.)

și au învățat să cînte din gură îmitînd notele armonioase ale păsărilor²⁵. Se oferea o explicare materialistă a diferenței dintre senzațiile plăcute și cele neplăcute: primele se datorează ciocnirii de particule mîngîietoare și catifelate, celelalte izbirii unora aspre²⁶. Că teoretizarea estetică a devenit mai rece, mai minuțioasă, mai științific analitică și mai realistă decît în perioada postaristotelică e un fapt confirmat astfel de studierea gîndurilor despre artă apărute printre stoici și epicureici.

O altă perspectivă asupra artei, care în cadrul tratării filosofice organice a lui Aristotel nu constituise decît un moment neînsemnat, începe, curînd după el, să atragă tot mai mult atenția. Aristotel introdusese în *Poetica* sa²⁷ un pasaj aproape parentetic despre istoria dramei de la originile ei aflate în improvizările ritualistice pînă la culminarea în opera lui Euripide, așa cum închinase o secțiune analogă din *Metafizica* sa istoriei filosofice dinaintea lui. Dar ochiul magistrului se opri în primul rînd asupra structurii și funcției tragediei în perioada ei de înflorire deplină. Drumul către această perfecțiune nu-l cercetase decît în măsura în care cursul evolutiv contribuia la cunoașterea tipului. În cazul tragediei, el notase schimbarea produsă în numărul actorilor de la unu la doi la Eschil și adăugarea unui al treilea la Sofocle. Era mai interesat de alcătuirea și utilitatea poemului definitiv și aflat în apogeul dezvoltării sale la Sofocle, în *Oedifi Rege*, decît de fazele procesului. Dar foarte curînd după el, cariera revolută a artelor a început să fie teaurizată de dragul ei. I^a început, istoria literaturii nu a fost scrisă sub forma unei narații continue, ci dezvoltată din felurite tendințe istorice: stabilirea de liste sau canoane ale celor mai buni scriitori în diferite genuri; convingerea că Homer trebuie înțeles în lumina propriei sale epoci și a propriului său limbaj și, la fel, că exemplul pe care-l dăduse Polybios (210 — 125 î.e.n.) în tratarea dezvoltării sociale și politice a lumii greco-romane între 250 și 150 î.e.n. ar putea fi urmat cu folos în istoria oratoriei și a poeziei²⁸. Canonul alexandrin al poezilor epici, iambici, tragici, comici, elegiaci și lirici pare a fi început o dată cu Aristofan din Bizanț (c. 257 — 180 î.e.n.)²⁹; iar Aristarh (217 — 145 î.e.n.), tot din școala alexandrină, pare a fi inițiat interpretarea unui text literar pornind de la condițiile de civilizație adecvate³⁰. El a spus că un poet trebuie interpretat prin el însuși și prin ceea ce are într-adevăr o legătură cu el. O altă direcție a interesului critic s-a vădit în faptul că listele de poeți și oratori au fost tot mai mult lărgite cu comentarii tehnice, așa

²⁵ V, 1379-83. (Trad. rom. T. Naum, pp. 323-324).

²⁶ *Ibid.*, II, 551, 623.

²⁷ 1448 b-1449 b.

²⁸ Atkins, *op. cit.*, voi. I, p. 185.

²⁹ *Ibid.*, p. 191.

³⁰ *Ibid.*, pp. 188-189.

încît epitetetele gîndite ca o formula rezumativă a stilului unui scriitor au fost pînă la urmă adăugate la nume. Trecînd în revistă oratorii, de pildă, Quintilian vorbește despre forța și densitatea limbii lui Demostene și de stilul lui musculos sau de stilul cu mai multă carne, dar mai puțini mușchi al lui Eschine, despre asemănarea lui Lykias mai degrabă cu un izvor limpede decît cu un rîu mare, în vreme ce maniera șlefuită și pieptănată a lui Isokrate îl făcea mai potrivit, adaugă el, pentru palestră decît pentru cîmpul de luptă³¹. Asemenea liste nu se mărgineau la simple priviri istorice, ci au devenit obișnuite în scrierile criticilor și specialiștilor o dată cu sporirea interesului pentru procedeele tehnice și virtuozitate. Îți dovedea finețea discernămintu-lui atașînd fiecărui nume unicul epitet adecvat: „Isokrate era înzestrat cu farmec, Lisias cu subtilitate, Hiperides cu incisivitate, Eschine cu sonoritate și Demostene cu energie... Afranius avea greutate, Terentius dulceață, Galba asprime, Carbo fluentă și armonie parcă”³². Iestele aveau tendința de a se constitui în triplete și poate decade, învederîndu-și astfel tendința implicită către formalism. Ca și Aristotel, dar fără libertatea lui de tratare, criticii au citat stiluri situate la cele două extreme și apoi un stil mixt, reprezentînd o medie între cele două. Dintre manierele oratorice, una era descrisă ca plină, dar nu umflată, alta ca necăutată, dar lipsită de nerv, și o a treia ca o combinație a virtuților celorlalte³³.

Tot la scurt timp după Aristotel a început, cu Xenokrates din Sikyon, înregistrarea istoriei picturii și sculpturii și compararea stilurilor ca operație în sine³⁴. Consemnarea mai bine cunoscută a datelor privitoare la pictori, la operele și manierele lor, din *Istoria naturală* a lui Pliniu cel Bătrîn (pe la 50 e.u.), ca și scrierile altor bărbați erudiți despre artă, precum cele ale lui Varro și Antigonos, duc la un învățat din secolul al III-lea î.e.n. într-adevăr, Duris din Samos, elev al lui Teofrast, a scris o carte de acest tip³⁵. Istoria lui Xenokrates consta în scurte relatări despre un mare număr de gravori în argint, lucrători în bronz, pictori și sculptori. Sînt numite principalele lor lucrări, făcîndu-se aprecieri asupra stilurilor caracteristice și meritelor lor. Uneori, în aceste istorii, numele artiștilor apăreau într-o serie, arătînd astfel, pas cu pas, cum se desfășurase cucerirea cutărei probleme tehnice în artă. De pildă, există faimoasa listă a celor cinci mari sculptori care au progresat constant în soluționarea problemei simetriei și realismului: Fidias, pionierul sugestiv; după el, Policleet, care a dezvoltat interesul învățînd să deplaseze

³¹ *Despre formarea oratorului*, cartea a X-a, I, 76 -80. (Trad. rom. de G. Guțu, în *Arte poetice* . . . , ed. cit, pp. 382-383.)

³² Cicero, *De oratore*, cartea a III-a, cap. VII.

³³ J. E. S. Sandys, *History of Classical Scholarship*, voi. I, p. 13).

³⁴ *The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*, ed. Jex-Blake and Sellers, pp. XVI urm.

³⁵ *Ibid.*, p. XLVI.

greutatea figurii pe un picior; apoi Miron, un mai harnic observator al simetriei și un „înmulțitor al adevărului”, dar încă arhaic; Pitagora, al patrulea, interesat de realismul detaliilor — păr, vine și nervi; în sfârșit, Lisip, care a făcut figuri mai svelte, detalii mai fine, inventator al unui nou canon și autor al sugestivului comentariu după care el reprezenta pe oameni așa cum apăreau, în vreme ce alți artiști îi reprezentaseră așa cum erau³⁶. În Pliniu există o relatare paralelă a dezvoltării tehnicii picturale de la primele ei începuturi ca simplu contur pînă la realismul desăvîrșit și deplina strălucire a culorii. Mai întîi, spunea el, a apărut desenul simplu; apoi conturul umplut cu culoare roșie simplă; apoi inspirația lui Eumaros de a face o deosebire între sexe prin utilizarea albului pentru carnea femeilor, „mareînd astfel prima etapă în evoluția de la pictura monocromă la cea policromă”; apoi descoperirea racursului și a însemnătății articulării reciproce a corpului și drapajului, de către Chimon din Cleone; portretul, cu Panenos; mimica facială și mișcarea corpului sub drapaj cu Polignot; apoi prima mare realizare în arta pictorului la Apollodor, care „a deschis porțile artei” prin descoperirea însemnătății pentru realism a luminii și umbrei³⁷.

Teoria estetică aristotelică semăna cu amoeba, care la maturitate se divide, cele două părți continuîndu-și viața pe cont propriu. Teme ca dicțiunea, modurile muzicale, caracterizarea dramatică și dezvoltarea istorică a tipurilor literare, toate alcătuiau părți ale corpusului estetic original. Dar în vremurile postaristotelice, temele acestea i-au interesat pe gînditori în sine și pentru sine. Căci rasei filosofilor i se substituise o rasă a specialiștilor în probleme tehnice. Cîștigul pentru înțelegerea modului de producere a efectelor artistice a fost mare. De pildă, analiza întreprinsă de către Dionis din Hali-carnas asupra izvoarelor farmecului literar, un model de completitudine, deși nu originală, merge pînă acolo încît cercetează efectele agreabile sau dezagreabile ale silabelor izolate și chiar ale literelor (sunetelor). A aranjat vocalele într-o serie ca să demonstreze diminuarea progresivă a muzicalității de la „a”-ul rotund și deschis la „i”-ul subțire, și a arătat că există un ritm chiar și într-un cuvînt izolat, dacă acest cuvînt are mai mult de o silabă. A dovedit cu exemple că Homer a produs efecte alese pornind de la un material verbal umil, pe care i l-ar fi putut furniza orice plugar sau marinar, exercitîndu-și talentul în ordinea subtil variată și muzicală pe care a dat-o elementelor simple³⁸.

Poetica lui Aristotel fusese scrisă într-o anumită măsură ca un manual pentru călăuzirea tinerilor practicanți în arta poeziei. În secolul lui August,

³⁶ *Ibiđ.*, p. xvn.

³⁷ *Ibiđ.*, pp. 101-107, cartea XXXV, 56-62.

³⁸ Dionis din Hali-carnas, *Despre potrivirea cuvintelor*, cap. 14, ed. Roberts, pp. 136—

Horățiu și-a scris faimosul manual: *Arta poetică*. Supunându-le unei comparații³⁹ ne putem da seama că tocmai filosofia, relația logică cu principiile prime, e ingredientul atotprezent al celei dinții lucrări, locul lui fiind luat de o altă formulă și de un alt interes, și anume cele ale unei epistole conversaționale. Aplicația erudită a fost în măsură să demonstreze că această schimbare a metodei de abordare a poeziei nu s-a petrecut brusc. Încă în lucrările post-gramaticilor, Neoptolem din Parium și Philodemos din Gadara, se stabilise un model de divizare a subiectului în trei părți principale, dovedindu-se un mare zel pentru analiza formală³⁹. Horățiu urmează, deci, ordinea ortodoxă a tratării elenistice: întâi conținutul, apoi forma; în sfârșit, poetul însuși. I>a Horățiu, ordinea nu este evidentă și e foarte posibil ca teoria să-i rămână în minte cititorului sub forma unei serii de verdicte de sine stătătoare. Unitatea planului și consecvența în caracterizare sînt recomandate de Horățiu așa cum fuseseră și de către Aristotel. Dar Horățiu nu-și întemeiază directivele pe o metafizică a materiei și formei sau pe o logică a probabilului și necesarului. El consemnează maxime și sfaturi întemeiate pe cultură, bun-simț și sensibilitate delicată. Ipoteticul poet trebuie să studieze modelele grecești zi și noapte⁴⁰, nu trebuie să publice prea devreme⁴¹, nu trebuie să introducă ornamente arbitrare⁴². Scopul îi va fi să încînte ori să instruiască sau amîndouă laolaltă⁴³. Poemul dramatic să nu fie nici mai lung, nici mai scurt de cinci acte⁴⁴ și nu trebuie să aibă niciodată un al patrulea actor⁴⁵. Horățiu oferă un bun ansamblu de reguli, memorabil formulate, dar abia ici-colo cîte un principiu, iar unde își fac apariția și unele principii, ele sînt împrumutate din alte surse. Vitruviu și-a scris manualul pentru arhitecți sub domnia lui Augustus, iar Quintilian tratatul *Despre formarea oratorului* pe la sfîrșitul secolului I. Manualele acestea sînt erudite și sistematice, ele dau o idee despre modul sîrguincios de înmagazinare și răspîndire a informațiilor privitoare la artă. Ilustrează de asemenea deplasarea interesului de la filosofarea despre artă la informație și de la cauze la fapte.

Cicero (106—43 î.e.n.), situîndu-se în timp cam pe la jumătatea drumului dintre Aristotel și Plotin și fiind unul dintre spiritele cele mai înzestrate filosofic din cîte au apărut în acest interval, ilustrează, prin gîndirea lui complexă și eclectică, pierderile și cîștigurile epocii. Chiar dacă măreția modelelor sale și lărgimea sa de idei îl leagă de marii filosofi greci, și așa se constată la el

³⁹ Această importantă întreprindere a fost dusă la bun sfîrșit de C. Jensen, în cartea sa *Philodemos iiber die Gedichte*, Fiinfes Bucii, 1923.

⁴⁰ II, 268, 269.

⁴¹ 388-89.

⁴² 15.

⁴³ 333-34.

⁴⁴ 189.

⁴⁵ 192.

CICERO AVEA FORȚA ȘI SLĂBICIUNEA VREMII SALE

o altă îndrumare a atenției, mai multă grijă pentru felul în care lucrurile îi *par* ascultătorului și o mai mare concesivitate față de necesitățile practice decât la cei din marea epocă. Prin intermediul lui Crassus din dialogul *Despre orator*, adresat lui Brutus, el își exprimă dezacordul cu opinia simplistă a lui Socrate care, spune el, îi învață pe oameni să cugete la conținut și să lase forma să-și vadă singură de ea. Trebuie să te îngrijești de conținut, consimte Cicero, dar și de metoda de prezentare. „Dacă un vorbitor e cum nu se poate mai priceput într-un subiect, dar nu știe cum să-și alcătuiască și să-și lăd-truiască discursul, nu va fi în stare să se exprime cu elocvență nici chiar despre subiectul la care se pricepe.”⁴⁶ Enumerând lucrurile pe care e dator să le cunoască bunul orator, Cicero subliniază importanța unei cunoașteri a vieții și a moravurilor și lasă deoparte ca pe ceva minor obscuritățile fizicii și subtilitățile logicii. Printr-o metodă adecvată, prin arta de a pregăti pentru fiecare împrejurare subiectul potrivit, artistul cuvântului rostit va părea că știe mai multe chiar decât cel care, în calitate de expert, l-a instruit⁴⁷. Literatului urban al lui Cicero îi place să discute despre „forma și, ca să zicem așa, despre chipul elocinței”⁴⁸. Gîndurile nu pot fi făcute „să strălucească fără lumina limbii”⁴⁹. „Din orice soi de rafinament trebuie stoarsă... o anumită grație intelectuală, cu care, asemeni sării, trebuie condimentat orice discurs”⁵⁰. Într-o perioadă ce-a asistat la adăugarea a treizeci și trei de noi termeni estetici care să facă cu puțință critica subtilă a calității stilistice, Cicero s-a numărat printre cei ce-au adus cea mai de seamă contribuție la sporirea capitalului tehnic. El a creat numeroși termeni, transf erînd în literatură însușiri în primul rînd morale și psihologice⁵¹. În felul acesta Cicero și-a pus în aplicare convingerea potrivit căreia „cum” reprezintă „totul”.

Dar Cicero nu e niciodată exclusivist. Pentru el, „cum” vine după „ce” și „cînd”. Seriozitatea și largă lui toleranță îl fac să rămînă în permanență conștient de însemnătatea cunoașterii și familiarizării cu cele mai bune tradiții. El depășește însăși opinia conservatorului cult despre cunoștințele și disciplina necesare unui bun orator și schițează un ideal. Oratorul ambițios trebuie să-și fixeze atenția nu asupra vreunui model empiric, ci asupra unui tipar înflăcărat găzduit de însuși sufletul său. El e dator să imite această formă lăuntrică, întocmai după cum Fidias copia mai degrabă o formă ideală imaginară decât un model real atunci cînd dăltuia statuia lui Zeus ori a Atenei⁵³.

⁴⁶ *Despre orator*, cartea I, cap. XIV, ed. Borul, p. 159.

⁴⁷ *Ad Brutum*, cartea I, cap. XII, p. 156; cap. XV, p. 160. ⁴³ *De oratore*, XXXIV, Bohn, p. 182.

⁴⁰ *Ibid.*, cartea a III-a, cap. VI, p. 338. ^{no} *Ibid.*, cartea I, cap. XXXIV, p. 182.

⁴¹ Sandys, *op. cit.*, voi. I, p. 191; G. Saintsbury, *History of Literary Criticism*, voi. I, p. 220 ⁶² *Ad Brutum*, par. 2.

Această recunoaștere a rolului jucat de propria imaginație a artistului în plămuierea unei opere de artă îi conferă lui Cicero o poziție aparte și superioară față de furnizorii de precepte romani. Dar Cicero nu tratează în mod profund imaginația artistului. Găsim o intuire similară a unui model lăuntric și la Vitruviu: Există o deosebire „între arhitect și profan, anume că profanul nu poate înțelege obiectul discutat dacă nu-l vede gata săvârșit; arhitectul, o dată ce și-a alcătuit planul, nutrește o idee definită despre modul cum va ieși în raport cu grația, conveniența și proprietatea”⁵³. Cicero vorbește el însuși cu răceală despre inexistența oratorului ideal, îi dă de înțeles corespondentului său că în tabloul zugrăvit de el (Cicero) s-au putut strecura erori și că i se pot aduce, prin urmare, îndreptări. Răceala lui Cicero nu se manifestă numai cu privire la concept, dar nici măcar tratarea lui nu e proaspătă sau adecvată. O imagine psihologică preexistentă, atât de definită, încât unica sarcină a artistului e de-a o reproduce punct cu punct, nu constituie un „ideal” valoros. Pentru Platon și Aristotel, iar mai apoi pentru Plotin, un „ideal” în conștiința individuală își are obârșia într-un izvor metafizic situat deasupra realității comune. Or, Cicero nu face nici cea mai mică aluzie la o asemenea origine divină. Contribuția lui Cicero la estetică stă, așadar, nu într-o poziție anume, ci în bogăția și relevanța multor idei. Capacitatea sa de apreciere universală apare atunci când afirmă că nu există un despărțământ stilistic anume pentru oratorul perfect, deoarece acest orator va vorbi în orice stil ar necesita cazul concret. Una dintre cele mai originale sugestii estetice ale lui Cicero e distincția pe care o face între tipurile masculin și feminin de frumusețe, demnitate și grație⁵⁴. Distincții bazate tot pe acești doi termeni, dar cu aplicare mai restrânsă la stil în cadrul artelor, se mai făcuseră. Pasul înainte, făcut de Cicero, constă în generalizarea distincției.

Ca sila Cicero, lafel de simptomatic și în perioada greco-romană, progresul în materie de estetică trebuie căutat în observații izolate. În scrierea sa despre *Cum să studiem poezia*, Plutarh din Cheronea (50—100 e.n.) relevă o problemă sugerată în *Poetica* lui Aristotel: dacă urâtul își conservă natura urâtă când pătrunde în artă. Ceea ce e urât în realitate poate oare deveni frumos într-o imitație? El răspunde că așa ceva nu-i cu puțință. Adaugă însă că factorul dexteritate implicat într-o imitație amăgitoare e, pe de altă parte, admirabil, și că lucrul astfel creat primește o anumită glorie indirectă împărtășită de virtuozitatea creatorului⁵¹”. Plutarh face un pas înainte prin faptul că încearcă să rezolve ca pe o problemă ceva înfățișat de Aristotel pur și simplu ca o

⁶³ Vitruviu, *De architectura*, VI, 8, ed. Loeb, p. 59.

^{B*} *De officiis*, I, 1,36; vezi și *De oratore*, 3, 25.

⁵⁵ *Moraliile* iul Plutarh: *Cum să studiem poezia*, ed. Loeb, *Moralia*, voi. I, pp. 93 urm.

situație estetică. Dar nivelul soluției sale se trădează de la sine când el face observația că urîtenia reală devine acceptabilă în imaginile artistice așa cum porcul guițător sau scîrțîitul scripetelui capătă putere de fascinație în ven-trilochism și cadavrul Iocastei atracțiozitate în imitația de argint și bronz a lui Silanion. Poziția filosofică a lui Plutarh este în întregul ei elementară. Discutînd dacă adolescenții pot citi fără primejdie ficțiunile poeților, el răspunde că pot cu condiția de a fi avertizați să se ia la întrecere cu exemplele moralmente bune propuse de poeți și să se ferească de cele rele⁵⁶. Filosofia artei pare a se mișca pentru moment la suprafața gîndirii, așa cum critica de artă tinde să se miște la suprafața sensibilă a fenomenului.

La critici literari de talia lui Cicero, Horațiu și Dionis din Halicarnas, tendința de deplasare a atenției de la curentul lăuntric la simplul înveliș exterior nu cade niciodată în extreme, deoarece înclinarea serioasă și darurile înalte ale autorilor îi feresc de gustul pentru strălucirea superficială. Dar că fluxul interesului tehnic se dirija în genere către aspectele exterioare reiese din elocventul protest al lui Longinus, autor al tratatului denumit îndeobște *Despre sublim*, din secolul I e.n. Așa cum scrie, el pare a voi să-i recheme pe poeți și pe oratori din exteriorul spre interiorul literaturii. Pare, într-adevăr, gata să-i ia partea lui Socrate împotriva lui Cicero. Și de fapt ia partea lui Platon împotriva lui Caecilius, denigratorul lui Platon⁵⁷. El apără cauza măreției sufletești împotriva corectitudinii formale și exteriorului plăcut. Erorile și neregularitățile sînt inevitabile, spune el, la cei care au acceptat suprema provocare. Dar sufragiul vremurilor, „cît timp apa va curge și în-verzi-va pădurea”, se va îndrepta către acele lucruri, atît din natură cît și din artă, ce sînt turnate într-un tipar măreț, mai degrabă decît spre cele scrupulos finisate și cumpănite de reguli artistice⁵⁸. Frumusețea nudă și concentrată a cuvintelor lui Dumnezeu la Creație: „Să se facă lumină”⁵⁹ și pătimașele expresii ale dragostei la Sappho poartă pecetea inspirației lăuntrice și ne fac să cădem în extaz⁶⁰; în timp ce frazele și imaginile îngrijite ale unor artiști mai lucizi ne pot convinge și măguli, dar efectul suprem îl ratează⁶¹, într-adevăr, cuvintele frumoase sînt însăși lumina gîndurilor noastre. Dar eminența și sublimul limbajului, care entuziasmează toate vîrstele și păturile de oameni și rămîn gravate în memorie — frumusețe universală și statornică —, iată nota emisă de o minte măreață. Cuvintele frumoase și toate celelalte

⁵⁶ *Loc. cit.*

⁵⁷ *Literary Criticism, Plato to Dryden*, ed. A. H. Gilbert, New York, 1940; I[^]ongirms, *On Literary Excellence*, I, 1. (Trad, rom. de C. Balmus, în *Arte poetice...* ed cit. I pp' 312-313.)

⁶⁸ *Ibid.*, IV, 36. ⁶⁸ *Ibid.*, II, 9. ⁶⁰ *Ibid.*, II, 10. " *Ibid.*, IV, 30.

LONGINUS: STILUL MĂREȚ (IZVORĂȘTE DIN MĂREȚIA ARTISTULUI.

mijloace stilistice „ne farmecă și în același timp ne dispun către emfază, demnitate, sublim... stăpînind în toate chipurile cugetarea noastră”⁶². Dar forța stilului literar izvorăște din ceva mai adînc decît regulile și analiza tehnică, mai degrabă din pasiune și din preocuparea autorului pentru lucrurile aflate dincolo de fruntariile lumii reale, pentru infinit, ocean, stele, flăcările țîș-nitoare ale Etnei⁶³. Sublimitatea autentică, totdeauna spirituală, generează extaz în ascultător. Acesta devine aidoma unui cal în încordarea cabrării. Ajunge să se închipuie zămisliitorul celor auzite⁶⁴. Prin accentul pus în Longinus pe extaz și pe potrivirea dintre măreția sufletului și măreția obiectului se face în mod cert un pas către Plotin. Tratatul lui însă pare a fi produsul entuziasmului, deoarece ideile nu-i constituie un sistem coerent. Longinus pare mai curînd a oferi o serie de semne distinctive ale stilului înalt, unele din ele valabile, altele aproape de loc, decît a deduce natura subiectului său dintr-o cauză primară. El ține mai curînd de categoria criticilor literari epocali decît de cea a filosofilor. E însă o figură importantă în dialectica greco-romană a criticii și aprecierii exterioare și tehnice opuse sensibilității interioare, tactului, imaginației, extazului; a uvei arte degenerînd în artificialitate opuse unei naturi aproape identificate cu iraționalul și supranaturalul.

Rechemarea la natură nu era un îndemn teoretic ivit abia atunci. Isus și stoicii îi îndemnau pe oameni să prețuiască splendoarea crinilor de pe cîmp, mai frumoși decît Solomon în întreaga-i slavă, farmecul descinderii smochinelor coapte, înclinarea unui spic de grîu sau balele unui mistreț. Încă din secolul al III-lea î.e.n., stoicul Crisip invocase frumusețea cozii păunului ca dovadă că frumusețea e unul din bunurile naturii. Motivul a dobîndit o intensitate lirico-religioasă în scrierile părinților bisericii. Argumentînd că pînă și în simplele accesorii și adaosuri ale naturii sînt motive de desfătare, că „în măslinile care stau să cadă, însuși faptul că încep să fie prea coapte dă fructului o frumusețe aparte”, Marcus Aurelius opune în mod explicit frumusețea artificială a „imitațiilor” frumuseții naturale a fructelor coapte și a înfățișării animalelor. Un om cu adevărat sensibil „va privi la falcile căscate ale fiarelor sălbatice cu nu mai puțină plăcere decît la întruchipările lor de către pictori și sculptori”⁶⁵. Tigrul din atelierul pictorului reprezenta pesemne pentru el cultul larg răspîndit și activ practicat al diletantismului și criticii specializate printre frecventatorii curții romane. Căci predecesorii săi de la cîrma imperiului împinseseră o aristocrație docilă și iubitoare de lux către extravagante de soiul colecționării unor asemenea „imitații”.

⁶² *Ibid.*, V, 39.

⁶³ *Ibid.*, IV, 35.

⁶⁴ *Ibid.*, I, 7.

⁸⁶ *Către mine însumi*, III, 2, ed. I, oeb, p. 47.

Apelul de reîntoarcere la natură de la artă și la spirit la lucrurile materiale revine cu o periodicitate ritmică, în legătură cu tendințele contradictorii din imperiul matur și pe atunci ajuns chiar la bătrînețe. Începînd cu Alexandru, generali cuceritori și cîrmuitori dăduseră primii exemplul colecționării și expunerii în fața unor mulțimi admirative a obiectelor de artă frumoase jefuite din Grecia și Siria, India și Egipt. Regii Pergamului și Siracu-zei, generalii Republicii și împărații care le-au urmat au jefuit și achiziționat, colecționat și construit, pînă ce s-a spus despre Mummius că a umplut Roma cu sculpturi, iar despre Augustus că a găsit Roma de cărămidă și a lăsat-o de marmură. Nero însuși a învățat să picteze și să sculpteze și a fost unul dintre cei mai mari colecționari ai Antichității. Se spune că două dintre statuile lui erau la fel de frumoase ea oricare altele întîlnite în vreo altă parte a lumii. Împărații flavieni au strîns în juru-le o adevărată curte artistică și au colecționat și construit cu strălucire augustee. Sub oblăduirea mecenatului imperial, s-au inventat noi și bogate moduri de grupuri reprezentative în relief, iar efectele iluzioniste au devenit posibile datorită unui nou simț al relațiilor spațiale ale privirii. Paralel cu iluzionismul dezvoltat în sculptura de grup s-a manifestat cel din sculptura portretistică. Împărații romani s-au multiplicat ei înșiși în busturi și picturi, iar în vremea lui Nero pînă și gladiatorii și asistenții lor își aveau imaginile expuse pe colonadele publice. Se desfășura multă virtuozitate în redarea individualității caracteristice și a înfățișării specifice ale subiectului — virtuozitate încă de timpuriu celebrată de către Plinius, care spunea că Apelles a realizat o asemănare atît de perfectă, încît un cititor de caractere putea spune după ea cît trăise] sau cît mai avea de trăit modelul respectiv⁶⁶. Același zel de a capta viața adevărată a unui obiect în artă se întîlnea și la pictorii de gen. Un oarecare Piraicus a cîștigat titlul de pictor de rămășițe pentru că picta prăvălii de bărbieri, dughene de cîrpaci, măgari, alimente și alte subiecte similare, fiind egalat de altul, Studius, care zugrăvea porturi și iazuri cu pești, figuri apropiindu-se de case de țară călare pe măgari sau în căruțe, hamali clătîndu-se sub povară, femei tîrîndu-se și „alte scene cu aceeași vioiciune și nesfîrșit haz”⁶⁷. Inventivitatea literară era fertilă: Plaut și Terențiu au dezvoltat interesul pentru viața și moravurile de familie cotidiene; romanul și-a făcut apariția o dată cu *Măgarul de aur* al lui Apuleius, iar poezia idilică, epigramele și lirica răspundeau gusturilor diverse ale vremii.

Orientarea către realism și virtuozitate mărunță era însă permanent contrabalansată de cîte o teorie mistică a condiției geniului. Psihologia geniului a fost îmbogățită cu două contribuții de oarecare însemnătate cu puțin timp înainte de Plotin, amîndouă referitoare la modul în care sînt reprezentați

⁶⁶ Pliniu, *op. cit.*, XXXV, 88, ed. Jex-Blake and Sellers, pp. 125-127.

⁶⁷ *Ibid.*, XXXV, 112, pp. 145-147.

CHRYSOSTOMOS: VIZIUNEA ARTISTULUI DEPINDE DE MODELARE.

zeii în arta superioară. Ca o replică la învățătura lui Cicero după care în mintea artistului stă o imagine ideală gata plămuită, sarciaa lui nefiind alta decât transformarea imaginii într-un mediu material anume, Dion Chrysos-tomos (c.50—c.117) susține că idealul divin nu există într-o formă limpede pînă ce artistul u-a încheiat procesul de creare a unei statui sau a unui poem care conțin propria-i versiune despre zeu. Zeul, ca să zicem așa, priveghează geniul în desprinderea din haos. Dion Chrysostomos justifică apoi utilizarea formei umane mai curînd decât a celei animale pentru zugrăvirea divinității. Pictorii și sculptorii nu pot, spune el, să zugrăvească direct însușirile spirituale ale zeilor. Înțelepciunea și rațiunea ca atare nu sînt nici tangibile și nici vizibile. Prin urmare, artistul recurge la purtătorii naturali ai rațiunii și înțelepciunii divine, adică forma umană, folosind astfel cel mai apropiat simbol pentru ceea ce ar vrea să înfățișeze⁶⁸. Filostrat, un contemporan al lui Plotin, oferă în *Viața lui Apollonius din Tyana* o comparație între imitație și imaginație. Are loc o dispută: zeii să fie oare înfățișați ca animale sau ca ființe omenesci? Susținătorul grec al aspectului omenesc afirmă că Fidias era călăuzit în alegerea sa de către imaginație, „un meșteșugar mult mai abil decât imitația. Căci imitația va plămădi ceea ce a văzut, dar imaginația merge mai departe către ceea ce nu a văzut, luînd aceasta drept măsură a realității; iar imitația e deseori dezorientată de spaimă, pe cînd imaginația de nimic, deoarece ea se înalță neînfricată pe culmea idealului ei. Dacă ai întrezărit firea lui Zeus, atunci trebuie să-3 vezi cu firmamentul, anotimpurile și stelele, așa cum s-a străduit Fidias să-l înfățișeze în această statuie; iar dacă o ai de plămuit pe Atena, trebuie să ai în minte strategia, sfatul și artele și felul în care ea s-a ivit din Zeus însuși”⁶⁹.

Cu toate că pînă în anii lui Plotin anumite concepții au cunoscut o continuă aprofundare, pregătindu-i parcă realizarea speculativă — ca, de pildă, ideea imaginației ca putere formativă și ca îmbinare a sentimentului cu inteligența —, aprecierea practică a artei în critica și istoria specializată a intrat în declin. De pe vremea lui Teofrast, și chiar la Platou însuși, întîlnim portrete revelatoare de snobi afectați care colecționează obiecte de artă străine și-și decorează locuințele și persoanele cu drapaje fantastice. Într-adevăr, istoria literaturii ar sprijini părerea că genul estet s-a găsit întotdeauna printre noi. Dar în portretele din timpul și după secolul întîi e.n. constatăm o amărăciune și-o insistență crescîndă, o satiră mai elaborată. Persius, stoic roman din secolul I, îl schițează pe poetul care, ridieîndu-se împopoțonat cu o togă nouă și cu un inel de aniversare, își amuză auditoriul cu versuri gîf înte și ochi roțiți libidinos. „Vai și amar de caracterul nostru național, cînd bătrînii ajung

⁶⁸ Discursul al XH-lea, *De Dei cognitione*.

⁶⁹ Cartea a Vi-a, cap. XIX, ed. Ivoeb, voi. II, pp. 77 — 81.

să hrănească pofta de râs a urechilor indecente", îl pune el pe unul din vorbitori să spună⁷⁰. Satira lui Dacian ne informează despre pornirea exhibițio-nistă a vorbitorilor de profesie din vremea sa cărora le plăcea să rivalizeze cil pictura și arhitectura în stîrnirea simțirii și însuflețirea unei scene. Așa cum rîvnea Alexandru să înnoate în Cydnus, spune vorbitorul din *Sala*, „tot așa și un om de gust, af lîndu-se într-o sală încăpătoare, strălucitoare și veselă, rîvnește să alcătuiască discursuri într-însa... să caute în ea reputație și glorie, s-o umple cu glasul lui și... să devină parte și pîrticică din frumusețea ei". Un simplu filistin s-ar mulțumi să aruce o privire jur împrejur, să holbeze ochii la tavan și să dea din mîini. Dar un bărbat cult va strînge o audiență și va deveni elocvent. „Mie, cel puțin, mi se pare că o sală splendidă ațîță fantezia vorbitoifului și-i dă ghes să cuvînteze, ca și cum ar fi întru-cîțva îmboldit de ceea ce vede. Nu încapă îndoială că o anumită frumusețe curge prin ochi în suflet și-apoi, după asemănarea ei, plămădește vorbele pe care le trimite afară... Frescele de pe pereți, frumusețea coloritului lor, ca și însuflețirea, exactitatea și adevărul — fiecă amănunt ar putea fi prea bine comparat cu chipul primăverii și cu un cîmp smălțat de flori, cu excepția faptului că acele lucruri se ofilesc, se veștejesc, își schimbă și-și leapădă frumusețea, pe cînd aici e o primăvară veșnică, un cîmp neofilit, o floare nemuritoare. Nimic altceva decît ochiul nu le atinge și doar el culege dulceața celor văzute." Vorbitorul încheie spunînd că a fost atras să cuvînteze în sala aceasta ca de o roată magică sau de o sirenă, „căci", spune el „nutream o nădejde nu firavă că frazele mele, chiar dacă înainte erau nepretențioase, vor părea frumoase dacă le voi împodobi, ca să zic așa, în straie minunate"⁷¹. Lucian revine în repetate rînduri la afectarea diletantismului din vremea sa; de pildă, în *Zeuxis*, compară căutarea noutății, fie în literatură, fie în sculptură, cu șiretlicurile scamatorului⁷². Prețiozitatea în limbaj, exhibiționismul în retorică, distanțarea criticii nu numai de judecată și afectivitate, dar și de însuși subiectul discursului, toate fac să se presimtă o puternică reacție. Extraordinarul tablou al unui banchet în care luxura și căutarea cu orice preț a eleganței și erudiției îneacă orice simț al proporției și orice contact cu realitatea, așa cum ni-l zugrăvește Athenaios pe la începutul secolului al III-lea e.n., poate fi pus alături de un tablou datorat lui Ciprian despre dezolarea lumii în aceeași perioadă⁷³. În *Deifnosofiștii* lui Athenaios, caracterele dramatice caută întotdeauna cuvîntul, istoria, observația critică ce se cade să însoțească sosirea peștelui, mistrețului, vinului, flautelor. După

⁷⁰ Persius, *Satira I*, 13-23.

⁷¹ Bd. Loeb, voi. I, pp. 177 urni.

⁷² *Zeuxis și Antiohus*, ed. Loeb, voi. II, p. 95.

⁷³ *Ad Donatum*.

ce se servesc jambonul și păsările, urmează o discuție erudită asupra cuvîntului „fraged”. După ce este adus vinul, cineva spune cea mai hazlie poveste din Antichitate despre un chef terminat într-o beție generală, ori altul, ceva mai serios, vorbește despre subtilele diferențe ale buchetelor de vinuri, despre vîrsta cea mai potrivită la care poți începe să bei, despre efectele și relațiile vinului. Un dicționar culinar însoțește aducerea platourilor de argint și aur cu toate soiurile de pește furnizate de ocean și de lacuri. Un pic de estetică muzicală încununează recitalul unei orgi de apă sau ascultarea unor cîntece. Convorbirea abordează efectele morale ale muzicii, instrumentele simple și complexe, cîntecele, regulate și neregulate. Viața de plăceri și lux, obișnuită și populară în acea vreme, e comparată cu viața mai simplă din vremurile vechi. Gazda, un tyrian iubitor de plăceri, consideră că viața începe cu apariția rafinamentului și plăcerii superioare; dar oaspetele cinic privește mai critic cultul cupelor de argint și al cutiilor de alabastru, al unguentelor și afrodisia-celor, al plăcintelor cu brînză și migdalelor.

Conferințele lui Plotin au fost ținute la Roma la cîțiva ani după ce Athenaios zugrăvise ospățul acesta somptuos cu amănuntele lui senzuale, scăpărări de aur și giuvaeruri, zvon de flaute și o gamă întregă de gusturi. Într-un asemenea moment, vorbele filosofului lovesc urechea aproape ca un antifon, pentru că poartă povara unei exortări de părăsire a plăcerilor simțului și de unire cu Unul inefabil. Exortarea lui cere, dacă se poate spune astfel, părăsirea mesei desfătărilor carnale pentru masa cerească simbolică a comuniunii religioase. Gusturile și interesele rezumate de Athenaios și valabile atît pentru propriul său timp cît și pentru veacurile precedente par a se lega prin contrast de nota caracteristică a *Enneadelor* lui Plotin și sînt la fel de necesare pentru înțelegerea lui ca și de mult apusa gîndire a lui Platon pe care Plotin însuși credea că o reînviază. Vehementul îndemn de convertire de la viața senzuală, cu intensitatea și penetranta lui, te izbește ca un răspuns direct la răsfațul de senzualitate din Athenaios sau la vacuitatea critică a lui Callistratos. Plotin își începe analiza frumosului de la nivelul opiniei convenționale din vremea sa. Frumusețea se adresează, spune el, în primul rînd văzului și auzului și include combinații de cuvinte și toate felurile de muzică. Ea include și unele feluri de comportare și caracter. Dacă aceasta este extensiunea termenului, întreabă el, care îi e atunci intensiunea sau esența. Încă de la primele începuturi se întrezăresc aici semnele definiției disprețuitoare de suprafață pe care o va da pînă la urmă. „Aceleași corpuri”, sune el, „par uneori frumoase, alteori nu, ca și cum ar fi o mare deosebire între a fi corp și a fi frumos”⁷⁴. Definiția convențională: frumusețea e armonie, este inoperantă. E prea îngustă și totodată prea largă. E prea îngustă deoarece lucrurile simple,

⁷⁴ *Enneade*, I, 6, 1.

necombrate, ca fulgerul, aurul, un ton muzical și faptele morale, sînt frumoase, însuși principiul intelectual în sine, care e în cel mai înalt grad frumos, este „prin esență izolat”. Mai mult, frumusețea unui lucru compus necesită frumusețea fiecărei părți. Apoi e prea largă deoarece un sistem de idei perfect articulat poate fi fals și urît, prezentînd totuși calitatea armoniei într-un înalt grad⁷⁵. Cu alte cuvinte, o calitate simplă sau o entitate poate fi la fel de frumoasă ca și armonia clasică; iar armonia, la rîndul ei, poate exista fără a implica în același timp nici un fel anumit de frumusețe. Conceptul tradițional de frumos necesită în mod evident o revizuire.

Plotin continuă această hărțuială estetică preliminară cu o confruntare mai serioasă cu întreaga problemă a frumosului. Prin frumos înțelegem în ultimă instanță, spune el, ceea ce iubim. Principiul care conferă frumusețe lucrurilor materiale „e ceva perceput... de la prima privire, o calitate pe care sufletul o numește ca și cînd ar cunoaște-o de mult și, recunoscînd-o, o primește bucuros și se pune la unison cu ea”⁷⁶. Filosofia frumosului trebuie, așadar, să cerceteze acest fapt psihologic, această nostalgie a spiritului omenesc după ceea ce îi e înrudit, ieșirea lui din sine ca să-și caute ceea ce îi seamănă, și bucuria care-i încununează reușita. Identificînd frumosul cu obiectul dorinței, Plotin reia tema din *Banchetul* lui Platon. Ca și Platon, Plotin ne învață că asemănarea, cînd o găsim zăcînd la suprafața vieții noastre afective, nu merită atenție. Partea selectivă din noi urcă o scară spre ținta sa într-o perfectă alegere a obiectului perfect. Dar teoria lui Plotin despre rătăcirea și întoarcerea sufletului neodihnit reprezintă un sistem

ideatic mai precis și mai elaborat decît cel al lui Platon. Plotin întreabă: oare de ce și-ar dori sufletul ceva ce nu are și de ce își află pacea și mulțumirea într-un anume tip de unire epifanică intuitivă cu frumusețea?

Plotin învață că noi, ca suflete individuale și întrupate aici și acum, reprezentăm un moment median în istoria noastră completă. Ne tragem obîrșia din Izvorul primordial al întregii existențe, Binele Perfect, Unul. Această origine creativă purcede din sine însăși deoarece îi stă în fire să acționeze și să multiplice. Dar emanația ei treaptă cu treaptă, de la Unul, prin Principiul intelectual, apoi la sufletul universal și, finalmente, la individualitate, presupune o diminuare existențială, așa cum lumina iradiată de soare se întunecă tot mai mult pe măsură ce crește depărtarea de sursa ei arzătoare. Pe fel și energia infinită a Unului primordial întâlnește în călătoria ei rezistența materiei inerte și opace, a nonexistenței amorfe. Astfel individul uman e o ființă separată de locul ei potrivit în sînul Unului, adevărata ei patrie, fiind amestecat cu elemente alogene. Nostalgia lui neîmpăcată e

⁷⁵ *Ibid.*, I, 6, 1. ⁷⁶ *Ibid.*, I, 6, 2.

FRUMOSUL E CEEA CE IUBIM ÎN MOMENTUL PERCEPERII.
DRAGOSTEA DE FRUMOS E DOR METAFIZIC.

de a se întoarce în patrie, de a face cale î ntoarsă spre tărîmul unde energia e mai puternică, unitatea mai limpede și elementele mai pure.

Acest pelerinaj metafizic explică, așadar, atît experiența morală cît și cea estetică din filosofia lui Plotin; iar cînd tînjim după frumos, tînjim în același timp și după patria părăsită — după bine, după Dumnezeu și după adevăr. în clipa cînd conceptul cu care Plotin intenționează să-l înlocuiască pe cel inadecvat, și abandonat ca atare, de armonie sau simetrie a părți, lor, exact atunci cînd acest concept deci își dobîndește deplina semnificație metafizică, el pare a deveni totodată prea difuz pentru a mai fi util. Dacă frumosul e acel ceva cu care dorim să ne unim în cele din urmă, iar acesta la rîndul său e Binele, Unul, Izvorul existenței, soluția problemei este etică și în aceeași măsură estetică, dar mai curînd nici una nici alta, ci un misticism integral. Dar o cercetare ulterioară revelă o semnificație estetică mai specifică în doctrina Unului. Gîndirea lui Plotin oscilează între modul de a crea al unui sculptor sau al unui arhitect și cel al naturii sau între frumosul natural concret și frumosul divin⁷⁷. Arta nu poate fi imitație în înțelesul obișnuit al cuvîntului, spune Plotin, deoarece din mîna și creierul artistului iese mai mult decît arată natura obișnuită. în sufletul unui Fidias e o mai mare rodnicie decît s-ar putea exprima într-o imitație facilă. „Trebuie să recunoaștem că ele [artele] nu oferă o simplă reproducere a lucrului văzut, ci se întorc la ideile din care derivă însăși natura și, mai mult, că mare parte din lucrarea lor le aparține pe de-a-ntregul; ele sînt deținătoare ale frumosului și-l adaugă unde naturii îi lipsește. Astfel, Fidias l-a plăsmuit pe Zeus fără a avea nici un model printre lucrurile sensibile, ci înțelegînd ce formă ar trebui să ia cu necesitate Zeus dacă ar vrea să se facă vădit simțurilor”.⁷⁸ Fidias însuși era în posesia frumosului, ni se spune. Geniul lui este explicat nu prin relația dintre simțurile lui și lumea exterioară, ci prin curentul de energie creativă care se revărsa în el direct din ideile și rațiunile subiacente pe care și lumea exterioară însăși le copiază. „Artistul deține [forma sau desenul] nu pentru că e înzestrat cu ochi sau cu mîini, ci pentru că participă la arta sa”.⁷⁹ Frumusețea statuii provine mai degrabă din modul cum a fost lucrată de artist decît din simplele fapte exterioare ale raportului părților și culorii. Blocul de piatră are mult în comun, ca formă generală și culoare, cu statuia evocată din el. Diferența rezidă în viața pe care sculptorul o comunică produsului finit și care lipsește din materia primă. Frumusețea constă nu în piatră, ci în forma pe care arta i-o conferă pietrei. Același lucru e valabil și în cazul arhitecturii. Frumusețea unei clădiri nu rezultă din formă și culoare,

" *Enncade*, I, 6, 9; I, 6, 2 și 3; V, 7, 3, ?⁸ *Ibid.*, V, 8, 1. ⁵⁸ *Ibid.*, V, 8, 1.

MAI PRECIS, ÎNTRUPAREA IDEII.

dacă acestea sînt considerate separat de puterea formativă a arhitectului. Ceea ce place e acordarea clădirii cu forma ideală care acționează în mintea arhitectului și-i permite să lege și să controleze materia amorfă⁸⁰. Căci artistul nu face nimic mai puțin decît să cheme la viață un lucru mort în clipa cînd îi dă formă. Iar urîtul e contrariul: nestăpînirea de către puterea plăs-muitoare⁸¹. Acolo unde Creatorul a toate cîte sînt nu a stimulat întreaga impresionabilitate a unei mase; unde potențialitatea a rămas neprovocată; unde, într-o pictură, există o zonă moartă, neprelucrată sau, la o statuie, o suprafață inertă; un grup denote fără legătură, suspendat sau monoton, într-o bucată muzicală, acolo e dușmanul frumuseții, prezența urîteniei și non existența metafizică. Așa încît putem defini deosebirea dintre fețele urite și cele frumoase. Viața sufletului a cărui strălucire răzbate prin părțile corporale, ea este cea care dă frumusețea chipurilor. Chipurile vii sînt mai frumoase decît cele moarte, fiindcă în ele arde lumina inteligenței. Trăsăturile regulate nu ne farmecă așa cum o face floarea unei expresii. „De vreme ce o față, constantă în simetrie, apare uneori îneîntătoare, iar alteori nu, ne mai putem oare îndoi că frumusețea e altceva decît simetria?”⁸²

Pentru Plotin, frumusețea culorii e tot formă. Splendoarea focului „are primordial culoare” și-și arde energia gloriei sale aprige în elementul mohorît al întunericului. Revărsarea de lumină incorporală unifică haosul întunecat și amorf al neînțelegerii într-un mod pe care noi îl receptăm sub forma diversității de nuanțe. Forța originară de coeziune și organizare, pogorîta în artă și geniu, este, așadar, cauza „dulceții coloritului” ca și a contururilor și raporturilor dintre obiecte⁸³. E mai multă frumusețe în ce e viu decît în ce e mort, în culoare decît în obscuritate; e mai multă frumusețe în creator decît în creat. Artistul posedă, în fecunditatea imaginației și în măestria sa, mai mari tezaure de valoare estetică decît transmite el însuși produselor sale. Dar mai înalt decît nivelul spiritului creator al artistului este nivelul artei înseși din care indivizii își derivă talentul. Frumusețea, spune Plotin, „există într-un stadiu cu mult mai înalt în artă, deoarece nu trece în întregime în operă; acea frumusețe originară nu este transferată, ceea ce se transmite e o frumusețe derivată și minoră... orice ajunge la exterior iese diminuat, puterea mai puțin puternică, căldura mai puțin caldă, energia mai puțin energetică și, tot așa, frumusețea mai puțin frumoasă... orice cauză primă trebuie să fie, așadar, în sine ei, mai puternică decît îi pot fi efectele: muzicalul nu provine dintr-un izvor nemuzical, ci din muzică”⁸⁴.

⁸⁰ *Ibid.*, I, 6, 3.

⁸¹ *Ibid.*, I, 6, 2.

⁸² *Ibid.*, I, 6, 1.

⁸³ *Ibid.*, I, 6, 3. Această teorie a culorii a fost sxisfmută în epoca modernă de către Goethe. Cf. P. Koch, *Goet/w und Plotin*, 1925.

⁸⁴ *Ibid.*, V, 8, 1.

Sufletul universal, la rândul său, e mai înalt decât arta, pentru că nu depinde de nici o forță sau materie din exterior și nu distribuie nici o forță și nici o materie către ceva exterior sieși. Este un „principiu imanent sieși”. Productivitatea naturii seamănă cu arta modelatorului în ceară, spune Plotin, cu o importantă deosebire însă. Modelatorii în ceară sînt limitați prin faptul că nu pot genera ei înșiși culorile pe care le folosesc. Dar natura este „un lucru complet intrinsec”⁸⁵. Tot ceea ce utilizează provine din ea însăși și rămîne în ea însăși. Ea este „imobilă și intactă”, așa încît creația ei este o contemplare meditativă sau o viziune. „Natura, întrebată de ce își dă la iveală operele, ar putea răspunde dacă ar binevoi să asculte și să vorbească: «Ar fi fost mult mai potrivit să nu pui nici o întrebare, ci să înveți în tăcere, căci eu însămi sînt tăcută... Și ce să înveți? Că orice ia ființă e un obiect al contemplării mele mute, obiectul firesc al contemplării mele; eu însămi m-am născut dintr-o atare contemplare și e firesc să fiu iubitoare a contemplării și să creez un obiect de contemplare prin facultatea contemplativă pe care o am în sinea mea. Matematicienii își desenează figurile contemplînd. Bar eu nu desenez nimic: privesc, și liniile corpurilor capătă ființă ca și cum ar ieși din contemplarea mea.»”⁸⁸

Aceasta e, pentru Plotin, sursa și tiparul creației artistice. Produsul e mort și e mai puțin decât artistul; artistul e un om individual și mai puțin decât arta sa; arta depinde de un mediu material exterior și nu își este suficientă sieși; actul creativ ce domină natura e singurul suficient sieși. Aici act și viziune sînt una; culoarea și. forma răsar împreună în interiorul procesului. Printr-un proces de autodisciplinare putem dobîndi „singurul ochi în stare să vadă marea frumusețe” a Unului⁸⁷. Trebuie să ne „autoconcentrăm” în puritatea ființei noastre, să ne tăiem, să ne lustruim și să ne cizelăm personalitatea, pe care o găsim în acest centru, pînă ce facem din noi înșine o operă desăvîrșită. După aceea nimic din exterior nu se mai lipește de omul autentic și „ai devenit viziune pură”⁸⁸. A deveni viziunea însăși înseamnă pentru Plotin să participi la genul de creativitate desfășurată de sufletul naturii, aceasta fiind sursa energiei creative a artelor. În același timp cheia estetică a „transformării în viziunea însăși” în scopul de a înțelege plăsmuirile geniului are o dublă acțiune. Ea deschide ușa către introversiunea mistică recomandată de Plotin și sugerează originea apelului senzorial lansat de ceea ce denotă o spiritualitate extremă. O observație total interiorizată vede lumini și aude muzici care sînt un reflex al luminii reale și al muzicii reale și care nu sînt corectate de criticile contactelor exterioare. S-ar părea uneori că zborul lui

⁸⁵ *Ibid.*, ITT, 8, 2.

⁸⁶ *Ibid.*, III, 8, 4.

⁸⁷ *Ibid.*, I, 6, 9.

⁸⁸ *Loc. cit.*

ARTISTUL E MAI PUȚIN DECÎT ARTA; ARTA MAI PUȚIN DECÎT NATURA.
MISTICISMUL SĂU.

De la Aristotel la Plotin
ni

Plotin către „tărîmul iubit” „de dincolo” nu e cu mult altceva decît reîmbră-țișarea muzicii și culorii tărîmului de aici într-un cadru extatic. Fermecătoarea tulburare despre care scrie, savoarea și mireasma, străvezimea și splendoarea care sînt chemate să ne caracterizeze experiența „Unului”, izvorul formei, par adeseori transportate la un nivel superior printr-o schimbare mai curînd de loc decît de natură.

Plotin a respins primitivismul cultelor inițiatice de care era înconjurat la Alexandria și Roma, păgînismul rafinat și ceremonialul riturilor lui Isis și Mithra. Ele țineau de ceea ce, în om, e stupid și grosolan. Dar un efluviu al strălucirii lor pare totuși a-i fi atins firidele cele mai tainice ale gîndirii, cu toate că a repudiat în mod explicit mare parte dintre ideile lor. Nu s-au remarcat numai analogiile generale dintre formulările lui Plotin și cele ale cultelor inițiatice amintite, dar se pare că într-un anumit pasaj Plotin a avut în fața ochilor minții chiar detaliile exacte ale templului zeiței Isis de pe Cîm-pul lui Marte, atunci cînd a descris procesul de rjurificare spirituală la care își îndeamnă adepții⁸⁹. A reținut într-o anumită măsură aroma și esența simțului, deși i-a eliminat corporalitatea. Ta Plotin ne întîmpină de asemenea și o dublă atitudine față de magie. A respins practicile obișnuite ale vrăjitoriei și astrologiei. În același timp, a afirmat în mod insistent că sufletul lumii își manifestă prezența oriunde prin afinitățile și simpatiile subtile ale lucrurilor. Un soi de magie simpatetică unește pe om cu astrele, cu toate că tot ridicolul astrologiei nu e decît superstiție. „Adevărata magie e intrinsecă Totului” unde „sînt multe atracții și vrăji”. Anumite cazuri speciale de fascinație, potriviri în căsnicie, rugăciunea, incantația muzicală nu sînt decît umbre ale dragostei și vrăjii primordiale întîlnite în natură. „Dacă vibrația unei lire o înrîurește pe alta în virtutea simpatiei existente între ele, atunci cu siguranță în Tot... trebuie să existe un sistem melodic unic.”⁹⁰ „într-o atare totalitate, analogia va face din orice parte un semn.”⁹¹

Mai devreme sau mai tîrziu, Plotin face ca frumosul să fie atît transcendent cît și immanent, tensionîndu-și consecvența logică a sistemului său pînă la punctul de rupere. Dar ceea ce reprezintă o pierdere pentru logică este măcar un cîștig parțial pentru estetică. Atunci cînd citim în capitolele despre *Providența* sau *împotriva gnosticilor* laudele frumuseților de aici și de acum ne dăm seama că frumos pentru filosoful nostru nu înseamnă numai nobil pentru cugetare și contemplație, ci și plăcut vederii și auzului. Arta din lucruri, spune el, se manifestă nu doar în mărețele trăsături ale universului, ci și în măiestria iscusită a formelor animale, în grația frunzelor și în risipa de

⁸⁹ *Ibid.*, I, VI, 6, 9.

⁹⁰ *Ibid.*, III, 4, 40, 41.

⁹¹ *Ibid.*, II, 3, 5.

flori delicate⁹². Gloria soarelui îl fascinează invariabil. Dacă, așa cum ar putea pretinde adversarii, există un soare mai splendid decât cel pe care-l putem privi, ce mai soare trebuie să fie!⁹³ exclamă el. Compară mișcarea Totului, procesiunea corpurilor cerești rotitoare și viața plantelor și animalelor cu o mare procesiune corală, iar risipitele vădiri ale urâtului cu o broască țestoasă care taie calea cortegiului⁹⁴.

Înrîurirea filosofiei lui Plotin asupra gândirii ulterioare — medievală, renașcentistă și chiar modernă — cu greu poate fi exagerată. De pildă, Sf. Augustin repetă aproape literal pasajul citat adineauri. Această influență s-a datorat combinării unui program de creație cosmică și reminiscență spirituală cu reflexe de senzualitate și magie. *Divina Comedie* a lui Dante întrupează scolasticismul lui Toma din Aquino. Dar de unde vine la Dante utilizarea cu atare profuziune a imaginilor de natură luminoasă și sonoră pentru a exprima ideea teologică? Iar o vagă doctrină a „simpatiei” furnizează un moment irațional necesar în teoriile estetice de-a lungul multor secole, în mod evident la Leibniz, dar și mai surprinzător, deși în mai mică măsură, la un adept al simțului comun și al naturii ca Hume.

BIBLIOGRAFIE SUPLIMENTARĂ

Bosanquet, *History of Aesthetic*, Londra, 1892, cap. V.

E. Brehier, *La philosophie de Plotin*, Paris, 1928.

Murray W. Bundy, *The Theory of Imagination in Classical and Mediaeval Thought*, în *University of Illinois Studies in Language and Literature*, voi. XII, nr. 2 — 3.

F. P. Chambers, *Cycles of Taste*, Cambridge, 1928.

U. R. Dodds, antologator și editor, *Select Passages Illustrative of Neoplatonism*, New York, 1924.

W. R. Inge, *The Philosophy of Plotinus*, Londra, 1918.

Allan H. Gilbert, *Literary Criticism from Plato to Dryden*.

Saintsbury, *History of Criticism*, voi. I, cartea 1, cap. IV, V, VI; cartea a II-a.

Lăoilei Venturi, *Istoria criticii de artă*, cap. II.

B. Krakowski, *Une philosophie de l'Amour et de la Beauté. L'Esthétique de Plotin et son influence*, Paris, 1929.

⁹² *Ibid.*, III, 2, 13. ⁹³ *Ibid.*, II, 9, 4. ⁹⁴ *Ibid.*, II, 9, 7.

V

ESTETICA MEDIEVALA

„Care a fost soarta esteticii în era creștină timpurie?” se întreabă un cercetător recent al istoriei gustului. vȘi tot el răspunde: „S-au zămislit noi oameni și, asemenea Heraclizilor din vechime, aceștia au întemeiat o nouă cultură. Ea început, estetica n-a existat pentru ei... Comparativ barbari, ei nu aveau ce face cu rafinamentele civilizației antice... S-au clădit biserici după planul bazilicii, pline pînă la refuz de sculpturi, fresce și mozaicuri de tip păgîn... Dar vechea estetică sofisticată dispăruse... Doar o mînă de sfinți și erudiți răsăriteni mai cultivau spasmodic bătrîna estetică fără a contraveni conștiinței lor curate, dar erau cazuri excepționale. Creștinismul rigid al controversei iconoclaste a pus capăt pînă la urmă și acestor rămășițe estetice întîr-ziate... înseși Evangheliile, prin unica și exclusivă lor menționare a frumuseții arhitecturii, păreau a fi purtătoarele reproșului lui Cristos, reproș simbolic pentru atitudinea și caracterul veacurilor ce aveau să urmeze... Creștinismul timpuriu renunța necondiționat la artele frumoase ca atare... în fapt, estetica fusese atît de strivită de către presiunea rezistenței morale creștine, încît istoria ei era silită să înceapă iarăși de la început... Inocența documentelor medievale nu e niciodată tulburată de vreun semn de frumusețe formală conștientă

de sine.....Puținele documente «artistice», ca acelea ale lui Villars de Honne-court, erau tardive și, chiar atunci, sînt de-a dreptul dezamăgitoare. Sînt mai cu seamă însemnări tehnice, înviorate ocazional de cîte o exortăție religioasă. Astăzi au ajuns renumite și consultate din pricina absenței complete a oricărei alte informații în afara lor... Pasaje din *Suma Theologica* a Sfîntului Toma din Aquino cuprind definiții ale frumosului și binelui și, desigur, ale «lucrurilor frumoase»... împrumutate din Aristotel... E o n~are distantă între acest aris-totelism anemic și estetica viguroasă ce avea să marcheze Renașterea. Probabil cele mai apropiate de o doctrină a frumosului în Evul Mediu au fost tratatele neoplatonice ale lui Dionisie Areopagitul, *Despre numele divine*, care și-au cîștigat o atît de extraordinară popularitate în tcate cercurile savante din Europa. Ele înfățișau frumusețea ta unul dintre numele divine, dar *ipso Jacto* această frumusețe avea la fel de puțin de-a face cu frumosul estetic ca și

SPIRITUL MEDIEVAL A ZDROBIT OARE ESTETICA?

străvechiul concept de frumos moral al lui Platon... Evul Mediu trebuie caracterizat ca o eră în care frumosul formal din artele frumoase, ca noțiune sau act conștient de sine, nu a existat."¹ Acest refuz de a recunoaște o conștiință estetică Evului Mediu pare la prima vedere plauzibil. Istoricii clasici germani ai esteticii au sărit de la Plotin la secolul al XVIII-lea², iar un istoric recent consacră gândirii medievale asupra subiectului respectiv numai patru pagini din peste trei sute³. De altfel, rațiunile invocate în pasajul citat par juste: că estetica a fost zdrobită de „rezistența morală creștină” și, de asemenea, că cea mai directă apropiere de o filosofie a frumosului din Evul Mediu, întreprinsă de Dionisie Areopagitul, confunda frumosul cu un atribut divin. E drept că în paginile scriitorilor bisericești timpurii și târzii întâlnim un anumit grad de rezistență morală la o anumită formă artistică sau frumusețe. În secolele al II-lea și al III-lea ale erei noastre, când creștinismul ducea o luptă grea cu păgânismul și când începuturile monahismului ascetic⁴ împingeau mii de oameni către o existență sordidă în pustie, arta păgână a fost asociată în gîn-direa creștină cu erezia păgână. Sculptura avea un iz de cult pervers și idola-trizant al împăraților; teatrul sugera senzualitate și brutalitate. Tertullian, în secolul al II-lea, spunea că artele teatrului erau patronate de „diavolii îngemănați” ai patimii și desfrîului, Bacchus și Venus⁴. Sfântul Ieronim relatează că a fost snopit în bătai de către îngeri în fața judecătorului ceresc fiindcă îl iubea prea mult pe Cicero⁵; Sf. Măria Egiptianca se simțea cuprinsă de remușcări când îi reveneau în amintire cîntece din copilărie; Sfântul Vasile scrie despre perversitatea rîsului, spunînd că pare a fi singura patimă trupească pe care Cristos n-a încercat-o niciodată⁶. Tendința mistică izvorîată dintr-o latură a augustinismului și ajunsă la apogeu în secolul al XII-lea era de asemenea puternic ascetică. Sf. Bernard a încercat să nu ia seama la frumusețea naturii, din dragoste pentru Cristos. Iar Sf. Frauscic scria că Dumnezeu l-a ales pe el să calce în picioare frumusețea lumii pentru ca oamenii să poată cunoaște că tot harul vine de la Dumnezeu⁷. A început prin a dărîma cu mîinile sale o mare casă clădită pentru adepții săi, zicînd că o chilie cu ziduri de chirpici era singurul lucru pe care-l putea încuviința⁸. Sf. Augustin, „modelul Evului Mediu”, a devenit tot mai intolerant față de plăcerile vieții pe măsura înaintării

¹ P. P. Chambers, *Cycles of Taste*, pp. 108—116.

² De ex., Max Schasler, *Kritische Geschichte der Aesthetik*, Berlin, 1872, p. 253.

³ Benedetto Croce, *Estetica*, trad. 1). Trancă, ed. Univers, București, 1970, pp. 242-245.

⁴ *De speelacalis*, X, ed. Boeb, p. 250.

⁵ *Nicene and Post-Nicene Fathers*, Seria a 2-a, V: VI, p. 35, Sf. Ieronim, scrisoarea a XXII-a.

⁶ *The Ascetic Works of St. Basil*, trad. W. K. B. Clarke, Bondra, 1925, S. P. C. K., p. 180, *Bonger Rules*, XVII.

⁷ *Fioretti*, IX.

⁸ *The Mirror of Perfection*, At the Sign of the Piioenix, Boflgacre, 1900, VII, p. 13.

în vîrstă. A denumit deci rostirile dramatice „fum și vînt”⁹, savurarea armoniei muzicale în sine desfătare vulgară¹⁰, reprezentațiile pe scenă nebunie voluptoasă, pasiunea pentru așa ceva rîie obscenă¹¹ și deșertăciune¹². A insistat asupra lubricității spectacolului teatral clasic³³. A deplîns împrejurarea că fiii oamenilor se lasă tîrîți de „torentul iadului” cînd urmează pilda zeilor așa cum sînt ei zugrăviți în Homer și în piesele de teatru romane¹⁴. Mila creștină pură, care caută să suprimă suferința și lipsa, a opus-o milei necurate a teatrului. La teatru, spunea el, ne savurăm în chip sentimental simpatia și mîhnirea contrafăcute și ne pasă mai mult de îndrăgostiții păcătoși și de ticăloșii spectaculari decît de obidiții și sărmanii din viața adevărată¹⁵. Uneori ascetismul său a mers pînă acolo încît a condamnat studiile „liberale” serioase. *Biblia* conține singura literatură „liberatoare”, argumenta el; iar cei ce se dedică așa-ziselor arte liberale sînt mai curînd înrobiți decît liberi¹⁶. *Biblia* trebuie să înlocuiască în preocupările oamenilor miturile poetice nelegiuite, minciunile oratorice trufase ca și subtilitățile filosof iei. Toma din Aquino a extras analogii din artele mecanice, asemeni multor alți teologi, dar el nu discută arta frumoasă laică.

În ansamblu, rezistența morală a creștinismului timpuriu se face eco-ul celor două obiecții principale opuse de Platon artei în cartea a X-a a *Statului* său. Așa cum Platon afirmase că datorită caracterului lor imaginativ ireal poezia și pictura se află la trei trepte depărtare de creator și de adevăr, la fel și gînditorii creștini au derivat artele disimulante și creatoare de imagini — în special artele teatrului — de la Diavol, „mincinosul dintru început”. Tertul-lian scria: „Autorul adevărului nu iubește falsitatea; tot ceea ce este prefăcut e adulter în ochii Lui. Pe omul care-și contraface glasul, sexul sau vîrsta, care face paradă de iubire și ură falsă, de suspine și lacrimi false, El nu-l va aproba, căci El osîndește orice fățarnicie. În legea Sa, El îl înfierează ca pe un blestemat pe bărbatul ce ar îmbrăca straie femeiești; și atunci care îi va fi oare judecata aruncată asupra pantomimului anume instruit ca să joace rolul femeii?”¹⁷ A doua obiecție majoră a lui Platon față de artele imitative în *Statul*, X, e tendința lor de a iriga pasiunile și de a face ca partea nestatornică din noi să domine virtuțile raționale. Ea fel și pentru creștini, legătura artelor frumoase cu pasiunile era o ofensă. Creștinii nu prețuiau atît virtuțile

⁹ *Confesiuni*, I, XVII, ed. Loeb, p. 51.

¹⁰ *Nicene . . . Fathers*, ser. 1, V: II, p. 252, *Cetatea lui Dumnezeu*, XVII, XIV

¹¹ *Confesiuni*, III, II, ed. Loeb, p. 105.

¹² *Ibid.*, IV, I, 147.

¹³ *Cetatea lui Dumnezeu*, II, 8, p. 27; II, 27, p. 41. ³⁴ *Confesiuni*, II, XVI, pp. 52-53.

¹⁵ *Confesiuni*, III, II, ed. Loeb, pp. 60, 61.

¹⁶ *Nicene . . . Fathers*, ser. I, voi. I, scrisoarea 101, 409 e. n. " *De spectaculos*. XXIII, ed. Loeb, p. 287.

ARTA, O MINCINOASĂ CARE FURĂ EXPERIENȚEI CALITĂȚI SĂNĂTOASE.

raționale cît deprinderea blîndeții. Roadele spiritului sînt iubirea, bucuria, pacea, supunerea, cumpătarea, răbdarea, bunătatea. Or, în artele laice pă-gîne, ei găseau habitusul emoțional opus. În tinerețea sa, ca cititor pasionat al clasicilor, Augustin învățase să declame și să trăiască lăuntric pasajele virgiliene în care se descriau viu reliefate atîtea patimi păgîne: tînguirile lui Enea după moartea Didonei, mînia Iunonei, lascivitatea lui Iupiter. După convertirea sa, el deplîngea familiarizarea cu patimile astfel dobîndită¹⁸. După cum biserica asocia simțirile blînde cu porumbelul alb al păcii, tot așa corbul negru a devenit pentru ea simbolul celor mai brutale porniri psihologice. Astfel, biserica a adaptat sistemului ei specific de idei o veche superstiție romană. Pasiunile cele mai josnice și cele mai sălbatice erau treptat identificate cu zeii greci; se pretindea că obîrșia lor se găsește în emanațiile gazoase infernale din grota delfică, statornicindu-se astfel o conotație demonică nu numai în jurul poeziei păgîne, ci și în jurul poeziei în genere¹⁹. Viciile pe care oamenii din Evul Mediu le puneau în legătură cu arta: ipocrizia, senzualitatea, violența, li se păreau mai primejdioase decît i se păruseră odinioară lui Platon, din pricina farmecului seducător care le însoțea. „Poeții sînt pernicioși deoarece din cauza dulceții modulațiilor lor, sufletele își pierd harul”, spunea Dactantius. Arta îi apărea clericului sîmb chipul unei sirene care se îndeletnicea cu abaterea oamenilor de la cărarea îngustă a virtuții și cu cît mai mare îi era puterea de atracție, cu atît mai imperioasă era și obligația de a nu-i face nici o concesie. Una din cele mai bine cunoscute expresii ale acelei respingeri rigide a farmecului seducător al Muzelor, din întreaga perioadă medievală, o aflăm la Boethius: cultivă filosofia, adevărata consolare a spiritelor tulburate, dar pe Muze le respinge ca pe niște fecioare impure, care oferă „dulce otravă” în locul unui leac adevărat și ucid sămînța roditoare a rațiunii cu spinii sterpi ai patimilor²⁰.

Acumularea unor asemenea exemple, scoase mai toate din scrierile părinților bisericii, face verosimilă susținerea că în Evul Mediu nu a existat estetică din cauza rigorismului moral predominant. În sistemul valorilor, virtutea morală ocupa nu numai poziția supremă, dar uneori apărea chiar de-o exclusivitate glacială. În asemenea condiții, cînd preocuparea cea mai arzătoare era glorificarea lui Dumnezeu și pregătirea pentru cer, în programul cultural nu era lăsat decît un loc redus artelor producătoare de plăcere. Încă din primii ani ai maturității, Sf. Augustin îi mulțumea Domnului că se lepădase de trivialitățile și copilăriile studierii literaturii profane cu care își irosise tinerețea. Datorită tendinței moraliste din Augustin, pierderea tratatului

¹⁸ *Confesiuni*, I, XIII, ed. Loeb, pp. 39 — 43.

¹⁹ Karl Borinski, *Vie Antihe in Poetik und Kunsttheorie*, Leipzig, 1914, pp. 13, 14.

²⁰ *Mîngîierile filosofici*, I, 1; ed. Loeb, pp. 131—133.

său de început, *Despre potrivire și frumos*²¹, n-a fost considerată ca o pagubă prea însemnată pentru istoria esteticii. Se poate afirma în general că acest rigorism practic augustinian a constituit trăsătura caracteristică a filosofiei medievale. Se spunea într-adevăr: viața e o preocupare gravă; reflecția trebuie îndreptată numai către lucrurile serioase; nici în viață, nici în reflecție nu e loc pentru altceva decât pentru studiu și virtute.

Al doilea temei invocat ca să se argumenteze absența esteticii din Evul Mediu este confundarea frumuseții cu un nume al lui Dumnezeu. „Această frumusețe avea la fel de puțin de-a face cu frumosul estetic ca străvechiul concept de frumos moral al lui Platon”, ni se spune²². Comparația e justă. Până la urmă, filosofia medievală are de-a face cu estetica aproape tot atâta cât are filosofia lui Platon, ceea ce însă, pe de altă parte, nu e chiar atât de puțin. E drept că, inițial, prezența unei teorii a frumosului în plină teologie creștină pare improbabilă. Problemele creației și mântuirii sînt în aparență foarte depărtate de cele ale stilului artistic, iar lucrările de artă sînt entități specifice plăsmuite din medii sensibile, în timp ce Dumnezeu e spirit și providența lui universală. Pentru filosoful creștin, nimic în afară de Dumnezeu nu era integral și necondiționat real. Dumnezeu era subiectul ultim al oricărei judecăți. Materia, organele senzoriale, localizarea concretă a frumuseții și aparatul percepției ei primare de către om erau, prin urmarea în înțelesul cel mai strict iluzorii. Blocului de marmură care trebuie să conlucreze cu preconcepția sculptorului despre o figură frumoasă; sunetului trompetei și vibrației lirei, aurului și culorii strălucitoare a picturilor, cu toate că li se atribuia un loc în ordinea fenomenelor experimentate, nu li se recunoștea la urma urinelor decât un mod de existență palid și intermitent. Căci din perspectiva eternă a evaluării lucrurilor, ele nu erau decât vestigii și urme ficțiuni carnale, umbre insubstanțiale, cele mai depărtate dintre toate lucrurile de sursa ființei. Dumnezeu, care a creat toate lucrurile, era etalonul după care se măsura gradul de realitate, iar el este inefabil, imponderabil, invizibil. Cantitatea și autenticitatea realității erau, așadar, considerate ca proporționale cu cantitatea și autenticitatea divinității. Se accepta paradoxul: cu cât mai sensibil, cu atât mai ireal și cu cât mai inteligibil, bun și deiform, cu atât mai real. Astfel, pe mințile oamenilor a pus stăpînire o doctrină ostilă percepției simple și defavorabilă aprecierii artei.

Doctrina potrivit căreia realitatea e spirituală a fost pusă de către filosofi creștini timpurii în legătură cu un eveniment istoric, cardinal în credința lor: învierea lui Isus. Ei credeau că la resurrecția sa din morți, Cristos a concentrat în acest act unic cucerirea universală a trupului și că din acel

²¹ *Confesiuni*, IV, XIV-XV, pp. 189, 191.

²² Clambers, *op. cit.*, p. 116,

moment semnificația lucrurilor a devenit spirituală. Acest idealism metafizic extrem a cunoscut sorti diferiți în istoria crezurilor și în fixarea ereziilor. Aplicarea lui extremă a fost mișcarea iconoclastă din veacurile al VIII-lea și al IX-lea. Teoria susținută de această mișcare era că o religie spirituală e degradată de încercarea de-a o face inteligibilă ochiului exterior; că prezența păpușilor și figurilor rînjitoare în fridele bisericilor e în esență idolatrie; și că aceia care prin harul dumnezeiesc au pătruns pînă la principiile primordiale și constitutive ale lucrurilor trebuie să trăiască numai într-o lume ideală. Desigur, în măsura în care asemenea enunțuri și mișcări sînt caracteristice filosofiei medievale, teoria estetică s-ar părea că trebuie să fie exclusă din paginile ei. Dar o investigație mai aprofundată în scrierile clericilor complică lucrurile. Natura umană recalcitrantă a părinților bisericii, precum și familiarizarea lor, destul de frecvent întîlnită, cu literatura și filosofia clasică, i-au dus la găsirea unor temeuri ingenioase pentru apărarea acelor arte și frumuseți pe care în alte împrejurări conștiința lor îi silise să le repudieze. Acești gînditori se aflau în miezul unui conflict, ca oamenii sfîșiați între virtuți și vicii sau ca sufletul nemuritor între îngeri și diavoli, din pictura și epica medievală. De pildă, Sf. Augustin nu s-a rezumat la simpla aserțiune că poezia și pictura sînt o minciună fastuoasă. Printr-o complicată dialectică, el a smuls ghimpele caracterizării abuzive și a găsit în ficțiunea poetică un soi de adevăr. Falsitatea a fost definită de el ca similitudine simulată: „falsul e ceea ce pretinde a fi ce nu este sau tinde a fi ce nu este”. Falsitatea se împarte generic vorbind în (a) amăgiri produse de natură; și (b) amăgiri produse de ființele vii. Amăgirile produse de viețuitoare se subdivid la rîndu-le în (a) amăgiri practice și deliberate și (b) amăgiri din rațiuni de amuzament. În această ultimă subdiviziune a pus poezia, comedia, gluma, mimii. Deși false într-un anumit sens și, ca atare, susceptibile de osîndirea bisericii, aceste ficțiuni artistice erau însă prezentate ca relativ nevinovate. Dar Augustin le-a atribuit nu numai caracterul agreabil și inocența, dar și un gen paradoxal de onestitate. Operele de artă, spune el, tind să fie ceva ce încă nu pot fi pe deplin. Un om pictat nu poate fi omul viu complet către care pare să aspire natura picturii, iar comedia nu poate fi decît personaje în acțiunea pe care o mimează și pe care se străduiesc oarecum s-o „realizeze”. Dar voința inventatorului acestor funcțiuni e subordonată unui adevăr pentru care spectacolul amăgitor e un instrument necesar. Voința inventatorului îl face pe actorul Roscius, trebuie s-o admitem, o falsă Hecuba, dar, pe de altă parte, voința inventatorului face din el un adevărat actor tragic, și aceasta îi era intenția primară. Din aceste considerații, Augustin trage concluzia că opera de artă e adevărată tocmai prin genul ei particular de falsitate și că artistul nu poate fi onest față de sine însuși și nu-și poate îndeplini scopul decît dacă într-un anumit sens

AUGUSTIN: AMĂGIREA ARTEI NU E O AMĂGIRE REALĂ.

e un creator de minciuni. Cel ce nu e un fals Hector nu poate fi un actor tragic adevărat. Apoi, imaginea unui cal nu e adevărată decât dacă este un cal fals, iar reflexul unui om într-o oglindă trebuie să fie cu necesitate un om fals pentru a fi o imagine adevărată²³. Astfel, forța rezistenței morale îl împinge pe Sf. Augustin să reflecteze mai adânc asupra naturii ficțiunii artistice. În alt pasaj, el stabilește o distincție clară între minciuna crezută, cum ar fi erezia maniheenilor, și „suspendarea voluntară a neîncrederii” în cursul lecturii povestirilor și versurilor. „Deși recitam uneori pasajul cu Medeea zburînd, totuși nu-i susțineam adevărul și, deși îl auzeam cântat, nu îi dădeam crezare: dar în aceste închipuiri [ereziile maniheene] mi-am pus toată credința”²⁴.

Aceeași situație complexă există și în ceea ce privește înrudirea artei cu emoția. Uneori capacitățile de emoționare senzorială ale unora dintre arte au fost apărute de către clerici. Pasiunile crude și lascive au fost, firește, condamnate oriunde au fost întâlnite, fie în artă, fie în afara ei. Dar stîrnirea pasiunilor era utilă pentru predicatorii unei doctrine militante în virtutea aceleiași însușiri care o făcea în alte împrejurări dăunătoare: căci pasiunea înseamnă seducție și forță. Astfel, elocința a fost o artă studiată și practică cu asiduitate de către primii oameni ai bisericii. Învățătorul creștin trebuia să stăpînească, după Sf. Augustin, elocvența care să-i permită „să îngrozească, să înduioșeze, să însuflețească și să stîrnească”. El nu trebuie să fie „apatic, rece și somnolent”²⁵. Trebuie să știe „să-l împace pe cel dușmănos, să-l stimuleze pe nepăsător”²⁶. Mijloacele artistice ale retoricii adaugă putere de atracție doctrinei adevărate a predicii. Astfel, scopul bun purifica mijlocul pasional, iar elemente estetice precum echilibrul retoric, contrastul și metafora, hiperbola și alte figuri de vorbire au fost ocrotite de biserică. Însuși Sf. Augustin oferă justificarea generală a locului ocupat în viață de plăcut, spunînd: „Așa după cum adeseori trebuie să înghițim amărăciuni sănătoase, tot așa trebuie să ne ferim totdeauna de dulciuri nesănătoase. Dar ce e mai bun decât dulceața sănătoasă sau sănătatea dulce?”²⁷ Aici moralitatea nu exclude valoarea estetică, ci mai degrabă amîndouă sînt tratate ca bunuri complementare.

Încă o dată, interpretarea frumosului ca nume divin nu e chiar atît de simplă. E adevărat că supremația teologiei silește sentimentul tradițional al frumosului să vorbească o limbă nouă. Dar tot atît de adevărat e că revendicarea unei noi autorități provoacă punerea în discuție a problemelor. De

²³ *Soliloquii*, II. Vezi K. Svoboda, *L'Esthetique de saint Augustin et ses sources*, Brno, 1933, pp. 50, 51. Întreaga prezentare a lui Augustin este în mare măsură îndatorată acestui studiu savant.

²⁴ *Confesiuni*, III, VI, ed. Loeb, p. 119.

²⁵ *Nicene. . . Fathers*, ser. I, V: II, *Despre doctrina creștină*, trad. Shaw, IV, II p. 575.

²⁶ *Ibid.*, IV, IV, p. 576.

²⁷ *Ibid.*, II, V, p. 577.

PASIUNEA POATE FI O FORȚĂ ÎN BINE SAU ÎN RĂU.
CE E MATERIA, DACĂ NU BINELE SAU REALUL?

exemplu, în măsura în care creștinismul primitiv a interpretat materia și corpul ca rele și exterioare providenței divine, proprietățile sensibile și materiale ale artei nu au mai fost tolerate. Dar problema fusese pusă vrînd-ne-vrînd: ce e la drept vorbind materia condamnată? E o umbră? Are o formă? E oare penetrabilă? Cînd maniheenii au început prin a face din materie un principiu substanțial, pe care l-au plasat în întuneric, sau o mișcare dezordonată, în opoziție cu lumina, binele și ordonarea, lupta cu această erezie i-a determinat pe creștini să accepte și fenomenele materiale și sensibile ale universului în turma celor de sub cîrmuirea divină. Ereticul maniheean făcea din Dumnezeu conturul exclusiv al lumii sale, într-atîta era de obsedat de materia concepută ca o substanță rea independentă. Tertullian replica: Materiei i se cuvine mai multă cinstire sub forma crucii lui Cristos!²⁸ Nu e de mirare ca un părinte captivat de frumusețea trandafirilor și chiar de „o singură floare din gardul-viu, o scoică din orice mare... o pană de la o pasăre de baltă” să dorească a găsi o oarecare justificare teologică — fie și una austeră — pentru a plasa materia printre lucrurile bune²⁹. Așa încît pînă la urmă a devenit o erezie a i se tăgădui materiei un loc în împărăția lui Dumnezeu. Dacă trupul e văzut ca un vas separat de suflet și contrar acestuia, argumenta Chirii al Ierusalimului, atunci urmarea imediată e pîngărirea trupului³⁰. Departate de a fi limitată de o materie rea, natura cuprinzătoare a divinității era invocată chiar pînă într-acolo încît să mîntuiască oarecum voința rea și obiectul urît. Dar a include prea mult în „divinitate” reprezintă și o primejdie pentru gîndirea creștină. Dacă excluderea materiei, urîului și răului de sub suveranitatea lui Dumnezeu îi limitează puterea și e o erezie, există și riscul ca o integrare atotcuprinzătoare a dumnezeirii să anuleze caracteristicile distinctive ale răului și urîului. Necesitatea de a defini precis înțelesul și raportul acestor elemente echivoce devine deci urgentă. Pentru estetică problema e următoarea: în ce categorii poate fi gîndită frumusețea artelor și a naturii, astfel încît să li se poată asigura o poziție suficient de umilă față de adevărul divin și totuși suficient de distinctă pentru formularea calităților lor caracteristice?

În Evul Mediu, estetica n-a fost nici strivită de rezistența morală creștină, nici răstălmăcită pînă la desfigurarea de către teologie. Nu era vorba de o simplă opoziție între gîndirea medievală și estetică, ci de stabilirea unor noi distincții, de precizarea unor raporturi și de justificarea unor valori care la prima vedere păreau străine de noua viziune asupra lumii. Apologetii artei și-au devalizat cu ingeniozitate adversarii — „i-au jefuit pe egiptieni” —

DAR MATERIA NU TREBUIE SA SE APROPIE PREA MULT DE DUMNEZEU.
ESTETICA N-A FOST ZDROBITĂ,
NICI DESFIGURATA.

²⁸ K. Borinski, *op. cit.*, p. 71.

²⁹ Tertullian, ed. Loeb, introducere, p. XVI.

³⁰ K. Borinski, *op. cit.*, p. 70.

în propriul lor folos, adică au adaptat la propriile lor scopuri cultura Antichității păgâne, reținând astfel artele clasice într-o oarecare măsură sub oblăduirea bisericii, deși foarte ciudat înveșmântate. Virgiliu a fost salvat pentru că dădea ^impresia că profetizase venirea lui Cristos, personajele și povestirile homerice pentru că furnizau un bagaj util de exemple și simboluri pentru ilustrarea adevărului religios, Vitruviu pentru că îi învăța pe oameni cum să construiască noile biserici. Platon, Aristotel și Plotin furnizau distincțiile logice și o cosmologie care putea fi sanctificată dacă i se dădea o utilizare sacră. Cicero dădea lecții de elocință pentru predicatori.

Dar Evul Mediu nu s-a mărginit numai la împrumuturi din gândirea și arta antică în vederea apărării noii sale estetici, ci și-a inventat și unelte filosofice noi. E de la sine înțeles că în Evul Mediu exista o mare diversitate de opinii în domeniul esteticii, ca și în domeniul teologiei. Vechea idee că intelectele se aflau pe atunci în cămașă de forță și că simbolurile artistice erau riguros codificate a fost nevoită să se atenueze și să se modifice în lumina unui mai mare număr de fapte contrarii. Dar concepțiile prezentate aici, provenind în primul rând de la Sf. Augustin, în mai mică măsură din Sf. Toma, cu adăugiri și clarificări din Dante, poetul scolastic, ca și din Dionisie Areopagitul și din mistici, indică direcția curentului principal.

Sf. Augustin (354—430), urmându-l pe Cicero, a cărui definiție ajunsese un loc comun, definea frumusețea ca „proporție a părților, împreună cu o anumită calitate plăcută a culorii”³¹. Alte definiții medievale difereau prea puțin în modul de a concepe armonia formală. Albertus Magnus definea frumosul ca o „comensurabilitate elegantă”; Bonaventura, ca o „egalitate numerabilă”³²; Toma din Aquino, ca implicând cele trei condiții ale integrității, proporției și strălucirii³³. Oriunde găseau întrunite aceste calități și raporturi, filosofi medievali găseau și frumosul, în întreg spectacolul universului, în om, în clădiri sau în cîntece, fără deosebire; pe scurt, fie în obiecte naturale sau artificiale, fie în rînduiala cosmică a lucrurilor. Erumusețea nu presupunea pentru ei nici o legătură specială cu artele frumoase. Ea presupunea în mod abstract un raport plăcut între termeni, iar termenii puteau fi spirituali sau materiali, morali sau fizici, artistici sau naturali, limitați sau vaști. A verifica sensibilitatea medievală la frumos cu ajutorul atitudinii față de arte înseamnă a tăia puntea dintre estetică și frumos. Căci artele deveniseră în Evul Mediu discipline, și încă severe, iar plăcerea era numai într-un grad foarte redus pusă în legătură cu satisfacția estetică.

³¹ *Nicene. . . Fathers*, ser. I, V: II, *Cetatea lui Dumnezeu*, XXII, XIX, p. 497.

³² *Opere*, ed. Quaracchi, I, 544.

³³ *Summa theologica*, I, 39, 8, trad. Părinților dominicani, ed. a II-a, Londra, 1921, p. 147.

Deși concepția despre frumos ca armonie venea în principiu de la Platon și Aristotel — căci formularea Sf. Toma nu face decât să rezume calitățile ce caracterizează, în specificarea lui Aristotel, o tragedie sau o statuie bună, iar formula comună pe care Sf. Augustin o preia *ad litteram* din Cicero nu era nouă decât în asamblarea enunțului — definiția a fost fertilizată de unirea cu filosofia medievală. În acest fel, a câștigat un accent nou și a devenit susceptibilă de aplicații inedite. Armonia care le place ființelor umane în natură și în obiectele artificiale nu este realmente, se spunea, un atribut al acestor lucruri ca entități independente, ci reflectarea în ele a originii lor divine. Dumnezeu, în calitatea sa de creator a tot ce există, și-a pus pecetea pe lucrările sale. Dar Creatorul e unul. Simplitatea și unitatea lui sînt absolute. Dar cînd Dumnezeu își pecetluiește lucrările, el le și conferă implicit, sau ele se străduiesc s-o manifeste, cea mai bună imitație cu putință a acestei unități. Lumea creaturilor este pretutindeni multiplă și divizibilă. Aspirînd la unitatea lui Dumnezeu, ea realizează unitatea în varietate sau armonia. Motivul pentru care, deci, armonia, simetria și ordinea în obiectele fizice sînt frumoase este că această armonie reprezintă cel mai înalt grad de unitate divină pe care îl poate atinge lumea profană. Universul, o imagine defectuoasă a lui Dumnezeu, imită în varietatea și pluralitatea lui simplitatea și perfecțiunea simplă a lui Dumnezeu.

Relația Unului divin ar Multiplul terestru, care dă astfel naștere armoniei frumosului, e luată uneori într-un sens matematic abstract, iar alteori mai puțin riguros. Dialogul platonian cu cea mai mare înrîurire asupra gândirii creștine medievale a fost *Timeu*, care descrie crearea lumii din semințe geometrice: triunghiuri isoscele, scalene și dreptunghice. El explică de asemenea mișcările terestre și astrale printr-o laborioasă doctrină matematică. Autoritatea acestui dialog asupra gândirii de mai târziu a dus la apariția unei credințe în eficacitatea aproape magică a numărului. Da Sf. Augustin, influența se manifestă prin aceea că el face din număr esența lucrurilor — într-un fel de pitagorism creștin. Numărul și dispunerea formală abstractă sînt principiile care asigură bunul mers al lumii după ce sînt botezate, ca să spunem așa, în cristelnița evanghelică, și transformă finalmente lumea într-o muzică agreabilă pentru suflet. Numărul face ca lumea să fie ceea ce este și ca fiecare lucru să fie cîte o entitate specifică; el deschide o cale pentru mîntuirea omului și pentru înțelegerea intelectuală. Deasupra spiritului artistului este numărul etern în înțelepciune³⁴. Esența atît a frumosului cît și a existenței stă în număr³⁵. Principiul estetic al frumosului ca armonie formală devine astfel și principiul cosmologiei, religiei practice și înțelegerii umane.

³⁴ *De libero arbitrio*, II; vezi Svoboda, *op. cit.*, p. 94. ³⁵ *De ordine*, II, vezi Svoboda, p. 28.

Prin punerea în acțiune a numerelor, Dumnezeu a creat lumea din nimic. Descrierea de către Sf. Augustin a modului de desfășurare a procesului, începând cu Unu primordial, sună ca o incantație aritmetică: „Numărul începe cu unu. El e frumos prin egalitate și asemănare, e unit prin ordine... [Totul a fost plăsmuit] dintru început [așadar] prin mijlocirea unei forme egale sieși și asemenea, mulțumită bogăției acestei frumuseți de care, prin dragostea cea mai fierbinte, sînt unite Unul și Unul care provin din Unul”³⁶. Acest principiu formal care combină unitatea, egalitatea, asemănarea și ordinea e transmis descendent de la frumusețea supremă pe scara existenței în trepte fixe. Numărul rațional al îngerilor a transmis legea divină pămîntului. Pe pămînt, existența corpului omenesc a decurs din armonia lui numerică și din imitarea stelelor și îngerilor. Între părțile corpului omenesc e o concordie fără de care el n-ar putea exista, creată de Cel ce deține cheia acestei concordii³⁷. Mădularele animalelor, la care coboară apoi impulsul creativ, posedă o evidentă egalitate numerică, fiind echilibrate de-o parte și de alta a corpului. Plantele cresc prin ritmurile temporale adecvate semințelor lor. Pămîntul, cel mai de jos dintre elemente, este precis numărat, echilibrat și ordonat. Căci el face o minunată trecere de la numărul unu la numărul patru: de la punctul inițial la lungime, lățime și înălțime. În raport cu cele trei dimensiuni, lungimea, lățimea și înălțimea, pămîntul are egalitate; în raport cu cele patru cantități are proporție, deoarece lungimea este față de punct ceea ce lățimea este față de lungime și înălțimea față de lățime. De asemenea, forma sferică a pămîntului atestă obîrșia lui perfectă în Părintele formelor. Apa, ca și pămîntul, tinde către unitate, fiind încă și mai frumoasă din pricină că părțile apei sînt mai asemănătoare și deci cantitatea de asemănare e mai mare. Totuși și mai frumoase sînt aerul și firmamentul, din rațiuni formale similare³⁸.

Sf. Augustin folosește armonia numerică și pentru a explica legea după care se desfășoară călătoria sufletului către Dumnezeu. Ce trebuie să facă oare, întreabă el, sufletul omenesc ce tinjește să rămînă în contemplarea frumuseții divine, ca să se întoarcă la Spiritul Unic de care a fost separat prin nașterea în trup? Căci supremul bine e *Monas*, sau spiritul scutit de diviziunea inherentă sexului și discordiei, declara Augustin; iar viciul e *Dyas*, dualitatea irevocabilă sau incapacitatea de a se supune puterii Unului. Întoarcerea se poate săvîrși prin concentrare asupra esenței formale a lucrurilor văzute și auzite pînă ce forma însăși, adică spiritualitatea pură, își face în sfîrșit apariția. Rațiunea spirituală, cea mai bună parte și călăuză a sufletului, caută tărîmul non-sensibil ca singurul congenial ei. Rațiunea își găsește

³⁶ *De musica*, VI, 56; vezi Svoboda, pp. 86, 87.

³⁷ Vezi și *Cetatea lui Dumnezeu*, XXII, 27.

³⁸ *De musica*. VI; vezi Svoboda, *op. cit.*, pp. 87, 88,

esențele congeniale prin extragerea progresivă a aspectelor măsurabile din ce în ce mai abstracte ale obiectelor pînă ce se unește cu măsura pură și simplă. „Rațiunea, îndreptîndu-se către domeniul văzului, adică spre pămînt și cer, a observat că în lume frumusețea este ceea ce place văzului; în frumusețe, figurile; în figuri, măsurile; în măsuri, numerele.” Ka descoperă că toate artele și științele sînt ordonate de către număr, că ea, rațiunea, este ea însăși numărul prin care sînt calculate toate lucrurile ori mai degrabă că numărul e acolo unde dorește ea să se ducă³⁹. După ce sufletul va fi fost ordonat de arte, după ce va fi izbutit să se facă armonios și frumos, numai după aceea va putea cuteza să-l contemple pe Dumnezeu. Atunci va descoperi frumusețea prin imitarea căreia toate lucrurile sînt frumoase și în comparație cu care toate lucrurile sînt urîte⁴⁰. Astfel, Sf. Augustin învață că a te spiritualiza înseamnă a te formaliza. Calea spre mîntuire și adevăr duce la ordine și număr. Iar ordinea și numărul sînt trăsăturile definitorii ale frumuseții.

Principiul formal al frumosului ca multiplicitate în unitate determină pentru Sf. Augustin cea mai frumoasă figură geometrică. El spune că un triunghi echilateral e mai frumos decît unul scalen, din cauză că triunghiul scalen conține un grad mai redus de egalitate. Dar în triunghi, egalitatea pune în legătură laturi și unghiuri, pe cînd în pătrat, ea pune în legătură identități: adică laturi cu laturi și unghiuri cu unghiuri. Astfel încît pătratul posedă în genere mai multă egalitate decît triunghiul, și trebuie să fie preferat din punct de vedere estetic. Dar chiar și un pătrat e alterat de-o ușoară neregularitate, pentru că laturile diferă de unghiuri, iar liniile care unesc centrul cu unghiurile nu sînt egale cu liniile care unesc centrul cu mijlocul laturilor. Prin urmare, cercul, care are cel mai înalt grad de egalitate, întrece în frumusețe celelalte figuri⁴¹.

Spiritul geometric pare a domni în egală măsură și în referirile Sf. Augustin la raporturile estetice ale elementelor arhitectonice. Simțim la el absența acelei sensibilități delicate și a familiarității cu fenomenul frumosului așa cum le întîlnim în spontaneitatea cu care Cicero aprecia demnitatea porticului și-a colonadei sale pavate sau în exigența cu care urmărea aplicarea stucaturilor pe un tavan. S-ar părea chiar că, pentru Sf. Augustin, capacitatea de a număra și măsura sînt suficiente pentru a fi cunoscător în materie de clădiri. Dovadă, teoria lui despre ferestre, uși și arce: „Ești izbit de orice inegalitate netrebuincioasă dintre părțile lucrurilor făurite. Nu ești mulțumit, de pildă, dacă o casă are o ușă laterală și alta aproape la mij loc dar nu de

³⁹ *De ordine*, II; vezi Svoboda, *op. cit.*, pp. 27, 28.

⁴⁰ *Loc. cit.*

⁴¹ *De quantitate animae*; vezi Svoboda, *op. cit.*, pp. 59, 60.

tot. Dimpotrivă, ești satisfăcut dacă la mijlocul zidului e o fereastră și cîte o altă fereastră de fiecare parte a ei la aceeași distanță de mijloc". Iată, spune el, admirabila *ratio* — rațiunea și raportul — în arhitectură⁴². În alt pasaj, își imaginează un arhitect explicînd efectul plăcut produs de echilibrul perfect al unor arce egale după cum urmează: „Place pentru că este frumos și este frumos pentru că părțile sînt asemănătoare și aduse de o anumită legătură la o singură armonie”⁴³.

În teoriile sale despre elocvență și muzică, Sf. Augustin își exprimă uneori receptivitatea față de exteriorul sensibil al fenomenului estetic și astfel mai restrînge întrucîtva folosirea etalonului matematic. Aceasta a fost, desigur, în parte, și rezultatul mai marii sale experiențe directe în domeniul respectiv. În primii ani ai maturității a fost el însuși profesor de retorică, interpret, profesionist de poezie, iar temperamental era un artist al cuvîntului. Și-a consultat deseori intuiția imediată în alegerea cuvintelor și ritmurilor atrăgătoare. Cuvîntul „Artaxerxes” rănește urechea, spune el; cuvîntul „Euryalus” o încîntă⁴⁴. Folosește același test al simțului auditiv în alegerea unui vers preferat altuia. Vorbește chiar de avantajele prezentate în unele cazuri de criteriul experienței nemijlocite. „Oamenii cu intelect viu și fire înflăcărată găsesc că e mai ușor să devină elocvenți citindu-i sau ascultîndu-i pe vorbitorii elocvenți decît urmînd anumite reguli”⁴⁵.

Totuși concesia făcută de Augustin rolului sensibilității și percepției în experiența estetică este, chiar și în cazul artelor sunetului, în mare măsură contrabalansată în teoria sa de demonstrații matematice ale tipurilor de ritm și ale valorii lor relative. Muzica, fie vocală sau instrumentală, e definită de el ca știință a bunei modulări. Mișcările raționale, cele care pot fi exprimate sub forma celor mai simple relații matematice, Augustin le consideră preferabile celor iraționale. Cea mai bună relație este cea de identitate. Dar relațiile „conumerabile”, cele în care cel mai mic dintre două numere îl împarte pe cel mai mare fără rest, ca 2:4, și cele cu un divizor comun sînt socotite de el ca excelente⁴⁶. Pînă la urmă, beția speculației cu relații aritmetice înăbușă apelul la experiență, după cum se poate vedea în demonstrația că primele patru numere constituie cele mai frumoase progrese muzicale. Proporția 1:2: :2:3 include primul număr din toate, primul număr care e un întreg organic cu început, mijloc și sfîrșit — 3 — și primul număr care e un pătrat

⁴² *De ordine*, II; vezi Svoboda, *op. cit.*, p. 25.

⁴³ *De vara religione*; Svoboda, *op. cit.*, p. 107.

⁴⁴ *De dialectica*; Svoboda, *op. cit.*, p. 57.

⁴⁵ *Nicene . . . Fathers*, ser. I, voi. II; *Despre doctrina creștină*, IV, 8.

⁴⁶ *De musica*; Svoboda, *op. cit.*, p. 67.

aritmetic — 4 (în sensul că pentru exprimarea lui sînt necesari patru termeni). Iar suma primelor patru numere e 10, baza întregului sistem de numerație⁴⁷. Ca atare, apelul la număr e uneori mai curînd fantastic decît rațional. Relația matematică poate ilustra nu principiul ordinii estetice, ci extravaganțele unui simbolism irațional, ca atunci cînd cristelniței i se dă o formă octogo-nală pentru a semnifica cele opt părți ale unui om regenerat: patru laturi pentru cele patru umori cardinale ale corpului; trei laturi pentru cele trei părți spirituale: suflet, inimă și minte; și o latură pentru partea nou născută întru Cristos. Numărul șapte, la rîndul lui, devine uneori mai puțin constituentul unui sistem ideal de ordine, cît un cuvînt magic: sînt șapte vîrste, șapte virtuți, șapte păcate capitale, șapte rugăminți în *Tatăl nostru*, șapte planete, șapte tonuri în gama muzicală.

Dar multiplele exemple de exagerare și distorsiune a principiului central de armonie și simetrie nu invalidează poziția principiului în sine. Ceea ce corespunde pînă la urmă idealului estetic de eleganță și ordine nu e aplicarea lui extremă cu ajutorul unui misticism al minierelor, ci tiparele simetrice proiectate de poeți și filosofi cînd asupra naturii ca totalitate, cînd asupra reflexelor miniaturale ale armoniei cosmice în corpurile naturale și în produsele artificiale. Lumea devine poemul lui Dumnezeu⁴⁸. Sau Dumnezeu devine un arhitect care nu depinde de materiale exterioare lui, cum se întîmplă cu un arhitect pămîntean. Sau Dumnezeu poate deveni un sculptor: „Dacă o lucrare a lui Fidias se recomandă de la sine, fără nici o semnătură, prin armonia și proporțiile ei corecte, cu cît e mai adevărat acest lucru despre lume, care e capodopera celui mai desăvîrșit dintre sculptori!”⁴⁹ întregul univers, celest și terestru, ajunge a fi stilizat sub forma unei duble ierarhii. După Dionisie Areopagitul, totul în cer și pe pămînt era echilibrat și gradat în mod armonios. „Perfecțiunile, ordinele și gradele” din cer erau serafimii, heruvimii, tronurile, dominațiile, virtuțile, puterile, principialitățile, arhanghelii și îngerii. Scara coboară fără întrerupere prin clasele de existență de pe pămînt⁵⁰. Poezia frau-ciscană oglindește schema: fratele Ioan din Verna „era într-o noapte atît de înălțat și de extaziat întru Dumnezeu, încît văzu în El, Creatorul, toate cele create din cer și de pe pămînt și toate desăvîrșirile și treptele lor precum și multele lor ordine. Iar apoi își dădu seama limpede

⁴⁷ *ibid.*, p. 70.

⁴⁸ *Nicene . . . Fathers*, ser. I, voi. II: *Cetatea lui Dumnezeu*, XI, 18, p. 215.

⁴⁹ Athanasios, *Oratio contra gentes*, cap. 35; Migne, Series graeca, 25, 69. Citat de Borinski, *op. cit.*, p. 69.

⁵⁰ *Ierarhia celestă; Ierarhia ecleziastică*.

cum fiecare lucru creat e legat de Creatorul lui..."⁵¹ Este și fundamentul *Divinei Comedii* a lui Dante:

*Făpturile-ntre ele, toate-avwme, au ordine și-n forma asta este asemeni Dumnezeu cu-ntreaga lume*TM.

Aceeași dublă ierarhie alcătuiește baza decorației de pe tavane și bolți, ca în Baptisteriul din Florența și capela Brizzi din Orvieto.

Formalismul grațios și compartimentat al universului mistic își are echivalentul în formalismul poeziei, muzicii și arhitecturii medievale. În *Divina Comedie* a lui Dante există trei părți, treizeci și patru de cîntece în *Infernul* și cîte treizeci și trei în fiecare dintre celelalte două părți, și nouă cercuri în *Infern*, nouă brîuri în *Purgatoriu* și zece ceruri în *Paradis*. Sf. Ambrozie (340 —397) adăugase imnul metric la psalmii și cîntările care, înaintea lui, alcătuiseră întreg serviciul muzical al bisericii; astfel încît elementul măsurii și tactului s-a înălțat la rangul de principiu ordonator alături de melodie. Schema fațadei catedralei medievale prezenta o uniformitate persistentă dacă nu absolută: orientare spre vest; un timpan cu Cristos pe tronul Judecării și de o parte fericiții echi-librînd grupul damnaților de cealaltă parte; doisprezece apostoli simetrici cu doisprezece profeți și cei patru evangheliști împreună cu cei patru profeți mai însemnați. Cu toate că în producțiile medievale există o mare varietate și spontaneitate, ideea de simetrie și echilibru domină totul. Spiritului medieval îi plăcea să găsească corespondențe și paralele, armonii, acorduri bogate și firave, ca să poată face din lumea în mare, din corpurile naturale și din lucrarea mîinilor omului o imitație a unității divine. Sf. Augustin recomanda să fie studiate cu deosebită atenție miracolele de proporție și relații din trupul omenesc — și astfel prin postulatele misticismului său religios l-a anticipat pe cel care avea să fie realmente pus în practică de interesele naturaliste ale lui Leonardo și Michelangelo⁵³. Dar mintea lui mi se oprea asupra armoniilor din lumea naturală ca asupra efectelor unor cauze naturale, ci acordurile pe care le vedea pretutindeni reflectau mai degrabă o sursă mistică. Cele trei principii — măsura, numărul și ponderea sau, cum erau formulate uneori, modul, forma și ordinea — aflate atît la baza existenței cît și a frumuseții, corespund celor trei ipostaze ale Sfintei Treimi⁵⁴. Cercul perfect desenat, iambii și octavele, statuile și ferestrele echilibrate, toate imitau, pentru el, forma lui Dumnezeu, cea mai frumoasă dintre toate formele⁵⁵.

⁵¹ *Fioretti di San Francisco*, LII.

⁵² *Paradisul*, I, 103-105. (Trad. G. Coșbuc.) ⁸³ Borinski, *op. cit.*, pp. 59, 60.

⁵⁴ *Nicene . . . Fathers*, ser. I, voi. III, p. 154; XI. XI.

⁵⁵ *De ordine*, I, 18; II, 2, 11, 21, ura,

Argumentul general al lui Augustin, după cum rezultă din cele expuse pîuă acum, este deci că universul progresează în ordine deoarece Dumnezeu iubește ordinea și e autorul lui. Toate lucrurile sînt create conform măsurii și sînt prin urmare în armonie cu Unul. Cum poate însă justifica o atare teorie manifestările incontestabile ale urîteniei? Augustin e pregătit să răspundă acestei obiecții la viziunea sa despre frumusețea cosmică. Nu există urît absolut, spune el. Există însă obiecte care, în comparație cu altele mai complet organizate și mai simetrice, sînt deficitare în privința formei. Urîtenia e doar o diformitate comparativă. Dar Augustin spune că potrivirea mutuală și armonia lucrurilor nu pot fi percepute de sufletele neacordate cu ele. Sufletele corect acordate (a) vor privi toate lucrurile în contextele lor; (b) vor descoperi răbdător ingeniozitatea adaptării părților la creaturile care la prima vedere par respingătoare și (c) vor aprecia rolul jucat de contrast și gradație în manifestarea armoniei, (a) Nimic nu poate trece cu succes proba unei examinări izolate, deoarece lucrurile au fost făcute să fie privite în combinație și nu sînt înțelese în adevărata lor semnificație decît privite în ambianța lor firească. Păcatul, bunăoară, o dată pedepsit, devine parte integrantă a frumuseții justiției. Pe privitorii care, din cauză că sînt neplăcut impresionați de un obiect izolat, se plîng că întreg universul e defectuos, Augustin îi compară cu omul care privește la o singură piatră dintr-un mozaic și, în loc să vadă rolul jucat de ea în întregul model, blamează puținătatea măiestriei artistului. El își întărește susținerea și cu alte comparații. „Ni se pare că multe lucruri din Univers sînt încîlcite, dar nu am putea înțelege frumusețea unei case dacă am fi așezați într-un ungher asemenea unei statui. În același chip, un soldat nu poate înțelege rînduiala unei armate, iar într-un poem, o silabă înzestrată cu viață și simțire n-ar fi în stare să înțeleagă frumusețea întregului poem, o frumusețe la crearea căreia a contribuit ea însăși.” (b) Augustin caută să-și susțină pledoaria pentru perfecțiunea estetică a lumii atrăgînd atenția asupra subtililor mecanisme revelate în corpurile unor făj)turi atît de minuscule și de nevrednice precum puricii, (c) Dar cel mai însemnat și mai extins argument al său se bazează pe sublinierea armoniei născute din contrast. Întocmai după cum antitezele sînt plăcute într-un discurs și o luptă de cocoși e amuzantă, tot așa și frumusețea lucrurilor rezultă din deosebire și varietate. Poeților le place să utilizeze barbarisme și solecisme ca să-și „asezoneze” poezia. Consonanța unei muzici dulci devine și mai pregnantă prin potrivirea diferitelor voci, iar o piesă de teatru bună necesită clovni și oameni de nimic care să le permită eroilor să-și evidențieze calitatea⁵⁶. Încă Plotin spuse: „înlătură personajele josnice, și toată jniterea tragediei se duce; ele sînt parte și pîrtică a ei”. Astfel că Augustin localizează urîtul în

⁵⁶ *De ordine*; Svoboda, *op. cit.*, pp. 20, 21.

cea mai mare parte în însuși ochiul necultivat al privitorului, iar nu în natura lucrurilor. În măsura în care urîtenia reprezintă pentru el ceva obiectiv, ea înseamnă un grad mai redus de frumusețe.

Dacă e vorba ca experiența frumosului să fie integral realizată, atunci proporțiilor adecvate care constituie frumusețea obiectului trebuie să le corespundă o proporționalitate paralelă în subiect. Raportul just trebuie să facă legătura între spectatorul frumuseții și spectacolul contemplat, ca și între părțile lucrurilor văzute. Căci corespondența dintre stimul și reacție produce o senzație binevenită în observatorul sensibil. În tratatul său mai vechi, *Despre potrivire și frumos*, Augustin se întrebase de ce sîntem atrași către frumusețe, de ce frumusețea și iubirea, așa cum spusese Platon în *Banchetul* său, sînt termeni corelativi. Aspectul grațios care ne atrage se dovedește, la o examinare atentă, a fi completitudinea sau unitatea a ceea ce este văzut ori auzit. Sufletului îi place să primească senzații ce consună cu el și tot el respinge senzațiile neconvenabile sau dăunătoare. Atragerea reciprocă a simțului și obiectului se datorează unui acord secret între cei doi termeni sau adaptării lor mutuale. Or, simțurile, în măsura în care sînt ordonate de către stăpîna lor, rațiunea, sînt întreguri și adaptate la întreguri. Prin urmare simțurile văzului și auzului care ne furnizează experiența într-o formă mai rațională și mai deplină decît simțurile inferioare sînt calificate de către Augustin ca simțuri „superioare”, „estetice”. Putem atinge și pipăi lucrurile doar parțial; dar prin văz în primul rînd, iar apoi prin auz, percepem ceea ce este prezent în totalitatea alcătuirii și semnificației sale. Vorbim de *sensibilia* ale gustului, pipăitului sau mirosului ca de ceva rațional numai în raport cu utilitatea lor, de exemplu un medicament rațional. Experiențele de genul acesta nu posedă o raționalitate intrinsecă. Plăcerile văzului și auzului sînt și ele în parte plăcerile acelei *reda ratio* — aceea medie de aur între extreme — care face ca stimulul să se adapteze organului în cantitate sau grad, ca și în calitate sau fel. De pildă, evităm obscuritatea sau strălucirea excesivă și sunetele prea puternice sau prea slabe⁵⁷. Acest acord cu observatorul, condiționat de „unitatea” din stimul, e înlesnit de simetria din lucrul văzut și de ritmul din lucrul auzit. Căci există o anumită paritate care se transmite prin ritmurile sensibile în versul recitat sau cîntat, iar în contemplarea unei fațade cumpănite se resimte un echilibru. Rațiunea răzbate prin simț sub forma potrivirii părților, prin consonanță, prin simetrie într-o clădire, prin măsuri în poezie și muzică. Augustin denumește forma estetică a obiectelor vizuale „frumusețe”, iar cea a obiectelor auditive „suavitate”⁵⁸.

⁵⁷ *De ordine*, II, 30 — 33; vezi Svoboda, *op. cit.*, pp. 25, 92; *De libero arbitrio*, II, 16 — 19, vezi Svoboda, *op. cit.*, p. 92.

⁵⁸ *De ordine*, *loc. cit.*; vezi Svoboda, *op. cit.*, pp. 25, 92.

ACORDUL SECRET DINTRE SUBIECT ȘI O-BIECT.

în liniile ei mari, teoria despre frumos a Sf. Toma e foarte apropiată de cea a Sf. Augustin. S-a afirmat că Sf. Toma este față de Sf. Augustin ceea ce Aristotel este față de Platon. Implicația e că atât în Grecia cît și în Evul Mediu, gînditorii mai tîrzii au analizat binele și frumosul raportate la om, și nu binele și frumosul în abstract, și de asemenea că gînditorii ulteriori s-au arătat mai indulgenți față de foamea omenească de divertisment și față de locul artei ca hrană pentru această foame⁵⁹. E adevărat că Sf. Augustin a devenit tot mai ascetic pe măsură ce îmbătrînea. Dar după cum Aristotel, cu toată propensiunea lui mai constructivă și mai analitică, n-a avansat aproape nici o noțiune estetică neîntîlnită deja într-o conversație platonice, la fel și sistemul mai elaborat și atitudinea mai tolerantă a Sf. Toma se întemeiau pe concepte și teorii pe care Sf. Augustin, mai de timpuriu sau mai tîrziu, le și formulase. Frumusețea, spunea Sf. Toma, e ceea ce, o dată văzut, place (*quod visum fllacet*)⁶⁰. El leagă plăcutul de organul vederii cu ajutorul proporției potrivite. Identificarea frumosului cu forma, principala teză estetică a Sf. Augustin, urmează numaidecît. Frumosul hrănește simțul cu ceva ordonat și numai simțurile ordonate, văzul și auzul, pot asimila ordinea și măsura. Frumosul diferă de bine prin aceea că pentru experiența estetică e suficientă contemplarea; în cazul utilităților practice, inclusiv binele, trebuie satisfăcut apetitul. Referindu-se la clasificarea aristotelică a tipurilor de cauze, Sf. Toma afirmă că frumosul este în realitate o cauză formală⁶¹. Nu numai Sf. Augustin și Sf. Toma, cei mai mari gînditori ai bisericii creștine din Evul mediu, ci, în succesiunea lor, toți ceilalți profesori și predicatori au folosit forma ca prim factor în explicarea frumosului⁶².

Sf. Toma susține că actul cunoașterii e înlesnit de prezența ordinii care e frumusețea. Sf. Augustin susține că actul creației e înlesnit de mișcarea ritmică ce-l caracterizează pe artist în timpul lucrului. Căci artiștii folosesc numerele ca principii călăuzitoare în munca lor. Ei își conduc mîinile și uneltele în lumina numerelor pe care le poartă în suflet. Rațiunea lor lăuntrică ține o socoteală a numerelor cerești și acesta e criteriul lor. Toate membrele li se înalță și recad sub formă de figuri, adică ritmic. Dansul ia ființă cînd mișcarea nu are alt scop decît plăcerea. Dar toți artiștii, indiferent dacă lucrează în artele spațiale sau temporale, ținesc la „forma bună” atât în execuție cît și în produs. „Deasupra spiritului artiștilor e numărul

⁵⁹ Cf. Mortimer J. Adler, *Art and Prudence*, Longmans, Green, 1937, p. 80: „Vom găsi în scrierile Sf. Toma fisura care poate apărea în creștinism datorita diferenței dintre Platon și Aristotel”. întreaga carte e o prețioasă expunere a esteticii tomiste.

⁶⁰ *Summa theologiae*, II, XXVI, I.

⁶¹ *Iud.*, I, V, IV.

⁶² Vezi, de exemplu, cantica Sf. Francisc: *Domnul nostru Isus Cristus*.

TOMA DIN AQUINO ÎL REIA PE AUGUSTIN.

etern în înțelepciune"⁶³. Numeroși muzicieni sînt instinctiv ritmici în mișcările și în cîntul lor. Asemeni privighetorii, ei urmează legile numărului prin imitația și deprinderea corporală, nu prin înțelegerea matematică pură. De atunci dăinuie prima notă a frumuseții, iar suveranitatea ei nu poate fi amenințată în esență de existența unor restrînse arii de diformitate. Din aceeași obîrșie divină izvorăște și cooperează — întrînd pînă la urmă în unire — cu energia formei, un al doilea principiu estetic: lumina sau splendoarea. Sf. Augustin vorbește de frumusețe ca strălucire a ordinii sau adevărului; Albertus Magnus o definește ca splendoarea formei care strălucește în părțile proporționate ale materiei⁶⁴; iar Sf. Toma denumesc strălucire cea de-a treia proprietate a frumuseții după integritate și proporția justă sau consonanța⁶⁵. Strălucirea frumosului în sensul dat de Sf. Toma înseamnă „strălucirea *formei* unui obiect, fie a unei opere a artei sau a naturii... în asemenea mod, încît să fie înfățișat minții în toată plinătatea și bogăția perfecțiunii și ordinii sale". Cuvintele care însemnau lumină — *claritas, splendor, resplendentia, fitlgor, lux, lumeți, illumino, lucidus, illustro* — sînt aproape la fel de des întîlnite în scrierile teologice medievale ca și cuvintele ce înseamnă formă.

Cea mai simplă j interpretare a frumuseții ca strălucire este agrementul culorii strălucitoare sau al luciului. Dar această semnificație evidentă stă tocmai la periferia semnificației filosofice. Sf. Toma însuși o interpretează uneori astfel: „Strălucire: obiectele atît de viu colorate se spune că sînt frumoase”⁶⁶. Iar în definiția convențională a frumosului se adăuga îndeobște „dulceața coloritului” la „congruența părților”. E ușor să ne gîndim la aurul și azuriul din mozaicuri și din miniaturile manuscriselor ca exemple concrete ale acestei splendori estetice, așa cum ne gîndim la logica catedralelor sila structura imnurilor biblice ca ilustrări ale semnificației formei estetice. Dar îndărătul ei se ascund mai multe. Seducția culorii brilante și scăpărarea aurului sînt numai simbolurile superficiale ale deplinei forțe a splendorii. Pentru a ne da seama de forța ei deplină, trebuie să știm că înăuntrul și în spatele luminii sensibile, misticii au văzut o lumină nelocalizată, mai strălucitoare decît soarele, iar în această lumină o alta, „lumina vie însăși”, a cărei vedere face să piară mîlmireași durerea⁶⁷. Trebuie să ținem seama și de faptul că conceptul de Dumnezeu ca lumina vie însăși a ajuns la Augustin și Bonaven-tura, la Eriugena și Francisc din Assisi, încărcat de o istorie religioasă și filo-

⁶³ *De libero arbitrio*, II, vezi Svoboda, *op. cit.*, pp. 93, 94.

⁶⁴ *Opus de pulchro et bono*.

⁶⁵ *Summa theologica*.

⁶⁶ *Ibiă.*, I, întreb. 39, răsp. 8.

⁶⁷ Sfînta Hildegard; citat în Charles Singer, *Studies in the History and Method of Science* Oxford, 1917, p. 55.

FORMA LUMINOASA; STRĂLUCIRE MODELATĂ.

sofică foarte complexă. Ideea de Dumnezeu ca lumină coboară pînă la semiticul *Bel*, egipteanul *Ra* și iranianul *Ahura Mazda*, care erau în parte soarele și stelele și în parte funcțiile binefăcătoare ale luminii, dăruirea vieții și cunoștința, „generozitatea universală a soarelui”. Fa Platon, soarele e comparat cu suprema idee a binelui. Așa cum soarele e tatăl zămislirii și vizibilității în lumea devenirii, tot așa ideea de bine e izvorul ființei și adevărului în tărîmul inteligibil. Sf. Augustin a suferit atît înrîurirea tendinței iraniene care identifica lumina în mod nemijlocit cu sursa existenței și binelui, cît și cea a tendinței platonice, mai cu seamă așa cum i-a parvenit prin intermediul lui Plotin, și în care se face o distincție netă între lumina spirituală și lumina fizică. În locul teoriei plotiniene a cercurilor concentrice ale existenței cu un izvor de lumină în centru și întuneric dincolo de limita exterioară, Sf. Augustin a conceput crearea lumii ca avînd loc prin puterea Trinității, dar în ambele cazuri izvorul revarsă lumină.

În *Ierarhia cerească* de Pseudo-Dionisie se găsește un pasaj notabil în care autorul se întreabă de ce oare alcătuitoarii Sfintelor Scripturi au preferat descrierea focului oricărei alte comparații pentru lucrurile sfinte. El citează roțile de foc și vietățile de foc din *Iezechiel*, ca și rîurile și tronurile de foc. Cercetează apoi „focul sensibil” pentru a afla de ce este imaginea favorită a divinității. Focul, spune el, este în orice și poate trece prin orice fără a-și pierde propriul caracter. Prin afirmația că focul e în toate lucrurile se înțelege pesemne că orice are capacitatea de a fi iluminat și ars. Dar această capacitate inflamabilă e în mod normal ascunsă. Astfel, Dumnezeu e pretutindeni, dar este invizibil. Urmează apoi o celebrare lirică a energiei și măreției focului, a cărei concluzie pare a fi că, asemeni lui Dumnezeu, focul poate cuceri toate celelalte lucruri, dar el însuși e mai presus de orice influență sau necesitate⁶⁸. Primele două persoane ale Trinității erau adeseori concepute de către scriitorii bisericești mai ortodocși ca două străluciri și ca rude opuse, dar contemporane, sau ca două lumini în una, la fel de inseparabile ca soarele de radiația lui. Dacă, printr-un act imposibil, Fiul ar putea fi separat de Tată, strălucirea Trinității ar putea fi identificată cu a doua persoană. Deoarece a doua pers: >ană reprezintă divinitatea manifestată, revărsîndu-se, hotărînd și atribuind loc și rang. Cristos este pre-fulgerarea necesară a dumnezeirii, verbul gramaticii celeste; iar în această purcedere din sine a Unității i se vădesc atît iradierea cît și acțiunea formativă. „Eu sînt forța supremă și arzătoare care emană toate scînteile vieții. Moartea nu sălășluiește în mine și totuși o împart, fiind încins de înțelepciune ca și de aripi. Sînt esența vie și arzătoare a substanței divine care strălucește în frumusețea cîmpurilor.

⁶⁸ XV, II; Migne: Series Graeca, tomul 3, col. 328 — 329.

Scapăr în apă, ard în soare și-n lună și-n stele"⁶⁹, spunea Sfânta Hildegard. Dante a concentrat într-o nemuritoare imagine conceptul Trinității ca întreită lumină în punctul suprem al Paradisului. Raza sfântă i-a apărut sub forma a trei cercuri

*de trei culori și-aceeași continență, ca-n dublul curcubeu părea să fie reflexu-n două; foc al treilea, care egal suflînd dintr-ambe ia tărie*⁷⁰.

Tri-unul creator al lumii, conceput ca lumină, nu se mulțumește doar să-și orbească și să-și îmbete creaturile, deși o face. Sf. Augustin mărturisește că simțul său slab și zvîcnitor a fost copleșit de învăpăierea lui Dumnezeu. Dar Dumnezeu ca lumină determină locul și rangul metafizic al claselor de ființe și revelează adevărul. Strălucirea nu este un eflux pur senzorial, ci o energie formativă și informativă. *Forma est lumen purum*⁷¹. Lumina și forma sînt identificate din pricină că lumina e cea mai fină și cea mai înaltă dintre substanțe, cel mai excelent dintre elemente, așa cum forma este ținta la care aspiră orice lucru dat. Așa cum în sistemul formelor una se ridică deasupra celeilalte, fiecare gen inferior străduindu-se să-și ia tiparul și natura de la cel imediat superior, pînă ce Dumnezeu încununează totul, formă a formelor, așa și pămîntul, apa, aerul, focul constituie o ierarhie care se edifică ascendent către esența spirituală pură din Empireu. În oricare dintre elemente — de exemplu în apă — straturile superioare mai strălucitoare le întrec pe celelalte din punctul de vedere al valorii, deoarece, cu cît un lucru e mai arzător, mai radiant și mai luminos, cu atît e mai nobil. Îngerii din schema creștină sînt succesorii stelelor din credințele anterioare; și unii și altele sînt focuri cerești și inteligențe pure, sînt deopotrivă vehiculele iradierii divine, numai că inferiori în glorie față de lumina inteligibilă a verbului divin însuși.

O a treia funcție estetică, și ea confundîndu-se cu o funcție a *forme* estetice, e reprezentată de strălucirea medievală. Am văzut mai întîi că lumina farmecă simțurile; apoi că, asemenea energiei radiante a Creatorului, ea formează, ordonează și modelează universul ființelor. Dar mai mult decît atîta, lumina înlesnește cunoașterea chiar în mai mare măsură decît o poate face corespondența. Adevărul cunoașterii, spune Augustin, depinde de iluminarea de către soarele sufletului. Claritatea frumosului este „o proprietate a lucrurilor

⁶⁹ Singer, *op. cit.*, p. 33.

⁷⁰ *Paradisul*, XXXIII, 117-120. (Trad. G. Coșbuc.)

⁷¹ întregul motiv al semnificației filosofice a luminii e tratat pe larg în C. Baenmker, *Witelo, Ein Philosoph und Naturforscher des XIIIten Jahrhunderts*, în *Vorträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters*, Münster, 1908, voi. III, fasc. 2, p. 351.

în virtutea căreia elementele obiective ale frumuseții lor — ordinea, armonia, proporția — se manifestă cu limpezime și nasc în inteligență o contemplare lesnicioasă și plenară⁷². Plăcerile cunoașterii decurg nu numai din raporturile dintre părți în cadrul obiectului, ci și din luminozitate. Prin claritatea sa, natura unui obiect iese din el ca și cum ar urma să-l întâmpine pe subiectul cunoscător la jumătate de drum, îmbrăcînd întreaga experiență într-o perfecțiune suplimentară, care, văzută, impresionează plăcut. Definind frumusețea, Sf. Toma pare a reliefa caracterul nemijlocit al percepției ei. Nu e nevoie de vreun răgaz pentru analiză, nici de osteneala dovedirii. Vederea e suficientă. „Claritatea”, după cum s-a spus foarte bine, „este pentru frumusețe ceea ce evidența e pentru adevăr”⁷³. Pumina frumuseții poate fi numită radioactivitatea elementului formă, deoarece am văzut mai înainte că forma concordantă din obiectul și subiectul cunoașterii e condiția cunoașterii estetice. Dar „claritatea”, spune Duns Scotus, „este o anumită strălucire” și adaugă, „peste și deasupra luminii și culorii, manifestare autonomă. Astfel vorbim despre lumină clară, sau adevăr clar, sau inteliecție clară, adică lumină, adevăr sau inteliecție manifestă și pe cît de manifestă, pe atît de perfectă”⁷⁴.

Pumina, în calitatea ei de accelerator și catalizator al cunoașterii, nu e numai un agent spiritual pur și simplu. E cel mai subtil dintre elementele materiale, focul. O teorie fizică a cunoașterii plăcute sprijină teoria metafizică a strălucirii adevărului manifest. Sf. Vasile spusese încă mai demult că motivul pentru care admirăm soarele, aurul sau luceafărul de seară în frumusețea lor simplă este că aceste lucruri sînt adaptate vederii noastre. Căci ochii noștri sînt informați cu o materie luminoasă, un foc, care, în virtutea principiului asemănătorul tinde către asemănător, face plăcută întîlnirea cu focurile din natură. Ochiul fiind cel mai nobil dintre organele de simț, iar focul fiind cel mai pur și mai subtil dintre constituenții materiali ai universului, plăcerea de a privi lucruri strălucitoare e foarte simplu demonstrată. Dar lumina sau focul e totodată și mediul pe care raporturile raționale, o dată dincolo de portalurile simțurilor, alunecă cu ușurință spre rațiunea interioară. Așa cum Cristos a fost numit atît Pumina lumii cît și Pogosul ei conducător, tot așa orice tranzacție întemeiată pe noțiunea de lumină se întemeiază, la un alt nivel mai profund, și pe ideea de relație rațională.

Însemnătatea și complexitatea conceptului medieval de lumină pot reieși dintr-un exemplu. Explicînd natura limbii vulgare din care dorește să facă limba literară a Italiei, Dante numește patru attribute ale unei limbi

⁷² **Maurice de Wulf**, *Philosophy and Civilizați on in the Middle Ages*, **Princeton**, 1922, p. 28.

⁷³ *Ibid.*, p. 29.

⁷⁴ **Liber IV, Sententiae**.

vulgare ideale⁷⁵. Primul atribut numit de el este „ilustră”. Și o dată stabilită prima condiție, trece la explicarea semnificației epitetului „ilustru”. Dante spune că a fi ilustru înseamnă a străluci, atât luminînd cît și luminat. Spune apoi că oamenii sînt iluștri atunci cînd, puși în locuri înalte, îi luminează pe ceilalți cu dreptatea și claritatea lor. Sau devenind iluștri printr-o înaltă învățătură, ei strălucesc împărtaşind și altora o învățătură înaltă similară. Bante își aplică apoi ideile la limba vulgară și arată cum aceasta, luminîndu-se pe sine printr-un proces de purificare și prin propria-i desăvîrșire, revarsă cinstire și slavă asupra celor ce o folosesc. „Dulceața gloriei sale”, spune el, îl face să dea uitării chiar și amărăciunea surghiunului său însuși. Splendoarea unei limbi presupune deci pentru Dante desăvîrșirea și forma înaltă; apoi proiectarea acestor virtuți asupra celorlalți sub formă de dulceață, cinstire și glorie.

Forma și lumina, contopindu-se în ideea de formă activ modelatoare, sînt cele două semne principale ale frumosului pentru gînditorii medievali. Oriunde se întîlnesc aceste semne, frumusețea își face apariția. Dar intensitatea prezenței lor cunoaște mari variații, și cu toate că o limbă ilustră sau o fațadă echilibrată sînt, estetic vorbind, plăcute, frumusețea apare în întreaga-i puritate cît mai aproape de sursa ei. „Cerul e frumos. Dar creația invizibilă e încă și mai frumoasă.” Deasupra frumuseții clădirilor și-a limbajului, a valurilor și-a culmilor, e frumusețea incorporală, accesibilă numai părții intelectuale din om. Dumnezeu e „frumusețea unică și nefalsificată”⁷⁶. Cine dorește să se apropie de frumusețe în manifestarea ei cea mai clară, părăsește farmecele naturii și artei în favoarea înțelepciunii eterne. Dar cum se poate trece de la frumusețea rarefiată și imperfectă la frumusețea neîndoielnică și perfectă? Prin urcarea scării gradelor de frumusețe, care te înalță de la simplele impresii senzoriale pînă la rațiuni și la fericirea divină. Augustin numește în diferite moduri treptele scării, dar semnificația diferitelor stadii este perfect evidentă. Acestea sînt denumite: însuflețirea corporală, simțul, arta, virtutea, liniștea, intrarea, observația. Sau altfel: ținînd de trup, prin trup, pe lînga trup, către suflet, în suflet, către Dumnezeu, cu Dumnezeu. Exprimate încă diferit, ele devin: ceea ce e frumos din altă parte, prin alt lucru, pe lînga alt lucru, lînga frumos, în frumos, către frumusețe, cu frumusețea⁷⁷, în toate cazurile, treapta cea mai de jos semnifică frumusețea unui stimul fizic exterior aproape neformat; progresia îl duce pe spectator spre frumuseți mai unificate, morale, iar și mai în interiorul său, către împlinirea în care frumusețe înseamnă unirea cu unitatea lui Dumnezeu și asimilarea cu forma lui.

⁷⁵ *De vulgari eloquentia*, I, XVII. (Trad. rom. Petru Creția, în Dante, *Opere minore*, Univers, 1971)

⁷⁶ *Nicene . . . Fathers*, ser. I, voi. I, p. 542; Sf. Augustin, *Solilocvii*, I, 14.

⁷⁷ *De quantitate animae*, 70 — 79; vezi Svoboda, *op. cit.*, p. 63.

SCARA FRUMOSULUI.

Astfel, linia despărțitoare dintre estetică și religie pare a se fi șters și opinia criticilor care afirmă că în Evul Mediu nu există estetică pare din nou justificată. Dar opinia lor ar putea fi adevărată numai dacă relația dintre treapta inferică a scării și vârful ei ar fi una de excludere. Nu numai că nu e adevărat că obligația de a urca spre viziunea lui Dumnezeu — cel puțin într-o parte a gândirii medievale — exclude savurarea începuturilor senzuale, dar se și clădește o teorie care agregă extremele frumuseții inferioare și superioare. Teologia creștină și-a alăturat forțele tendinței populare către simbolism deja existentă, raționalizând și justificând astfel o deprindere artistică ce constituia una din cele mai frapante și mai caracteristice trăsături ale poeziei și arhitecturii Evului Mediu. Teologia și-a adaptat astfel austeritatea la „ceea ce ține de trup, prin trup și pe lângă trup”, ca pentru a dovedi existența unei relații de atracție pozitivă în locul uneia de respingere negativă între „în trup” și „în suflet, către Dumnezeu, cu Dumnezeu”. Problema este de a înțelege diversele elemente care fac posibilă această atenuare a ascetismului în vederea utilizării pozitive a mediilor sensibile.

Primul element este doctrina creștină a creației divine. Tot ce e făcut de Dumnezeu e făcut după asemănarea lui. Oricât de puțin am mai putea susține azi o analogie necesară între efect și cauză, putem înțelege noțiunea medievală a similitudinii dintre creatură și Creator plecând de la anumite fapte evidente. Un animal sau o plantă dau naștere unui animal sau unei plante de aceeași specie, focul produce foc și mișcarea, mișcare⁷⁸. Pentru mintea medievală, lucrurile create erau imagini sau sugestii ale lui Dumnezeu și, prin urmare, dacă Dumnezeu e frumos, toate operele lui sînt oarecum frumoase. Dar doctrina creștină a creației oscilează în mod delicat între absorbția pan-teistă a lucrurilor întru divinitate, prin recunoașterea unei similitudini divine pretutindeni, și teoria distanțării sublimă a lui Dumnezeu și a diferențierii lui de tot ce e finit. Eucurile sînt asemenea lui și sînt, așadar, cu necesitate frumoase, dar ele nu au capacitatea de a fi, într-un grad strict limitat, decît reflexe ale lui. Am văzut astfel că, deși lucrurile ar vrea să fie „unuri” după exemplul unității absolute a lui Dumnezeu, ele nu izbutesc să fie decît armonii, deoarece sînt alcătuite din părți și sînt excluse din acea indivizibilitate fără fisură care îl poate caracteriza pe Dumnezeu. În chip similar, lucrurile nu pot fi adevărate oglinzi ale lui Dumnezeu, ci sînt uneori în măsură să fie doar „umbre” șterse ale sale, deoarece ele sînt mult prea împovărate de grosolănia materiei pentru a fi reflectoare limpezi și distincte. Adesea o anumită formă nu se armonizează cu intenția unei arte din cauză că materialul e inaderent la orice adaptare⁷⁹. Astfel că frumusețea creată e adesea pomenită ca

⁷⁸ E. Gilson, *The Spirit of Medieval Philosophy*, Londra, 1936, p. 95.

⁷⁹ Dante, *Paradisul*, I, 127-129.

ESTETICA ȘI RELIGIA.

ASEMĂNAREA ȘI DIFERENȚA DINTRE CREATOR ȘI CREAT.

frumusețe a imaginii, ca umbră sau aluzie. Acești termeni tind să definească acea regiune mediană ocupată de formele fenomenale la jumătate de drum între similitudinea completă și opoziția completă.

Al doilea element în recuperarea frumuseții sensibile sub protecția teologiei creștine e modificarea ideii de asemănare simplă dintre creatură și creator, în aceea de acoperământ exterior și adevăr interior. În loc de a fi oglinzi ale divinității, lucrurile pot fi perdele, paravane sau mantii ale ei. Un înveli* exterior are sorți să fie mai apropiat de lucrul propriu-zis, ca fază externă a lui, decât o copie separată. Această interpretare a relației dintre frumusețea lui Dumnezeu și frumusețea sensibilă absoarbe — și e colorată de ele — anumite practici intelectuale deja existente, care utilizau aceeași noțiune de raport interior-exterior. De pildă, tipologia primilor părinți alexandrinii răscumpăra în beneficiul creștinismului cuvintele profeților și înțelepților din *Vechiul Testament* printr-o laborioasă extragere a paralelelor dintre literatura celor două legi. Doctrina iudaică era considerată ca anticiparea exterioară inadecvată a împlinirii creștine interioare. Dar cuvintele lui Moise și ale profeților, deși, ca să zicem așa, doar coji ale cuvintelor lui Cristos, erau totuși coji sfinte și nu prea depărtate de adevărul împărăției iubirii. Alegorizarea mitului clasic — adoptarea unor forme clasice pentru idei creștine — era o uzanță ce depindea de aceeași interpretare a relației dintre creștinism și ceea ce este exterior creștinismului. Mantia clasică înveșmînta un trup nou: de pildă, un înger era desenat sub forma Victoriei clasice; Amor și Psyche folosiți ca tipuri ale iubirii lui Dumnezeu și sufletului omenesc; Orfeu, ca și Moise luați ca tipul sau simbolul inadecvat al lui Cristos.

Termenul de „simbol” ca atare a intrat în slujba teoriei creștine și artistice plecînd de la o mai veche utilizare literală ce desemna o marcă sau un semn distinctiv. Crezul apostolilor era eticheta exterioară a unei credințe lăuntrice și a fost numit simbolul creștinilor. Simbolul, așadar, a devenit semnul vizibil și emblema tendinței lăuntrice invizibile a sufletului. Ideea de vâl sau de acoperământ și-a găsit deci o exprimare lesnicioasă în termenul de „simbol” iar simbolul senzorio-evocator a ajuns să aibă o semnificație nu mai depărtată de miezul înțelepciunii divine decât exteriorul de interior sau vâlul de ceea ce se află în spatele vâlului.

Al treilea element în asimilarea aparenței sensibile cu adevărul lăuntric este subtila subîmpărțire a aparenței sensibile în semnificații multiple, fiecare dintre ele fiind „adevărată” prin raportare la un document dat. Clement din Alexandria deosebise încă din veacul al II-lea cele patru semnificații posibile ale unei scrieri: sensul literal, moral, anagogic și mistic. Ele sînt exact cele patru sensuri pe care Dante, în veacul al XHI-lea, le invocă pentru interpretarea *Divinei Comedii*. „Pentru limpedea înțelegere a celor care sînt de spus,

SIMBOLUL.

SEMNIFICAȚII MULTIPLE.

CREATUL, COCHILIE A ADEVĂRULUI.

trebuie știut că înțelesul acestei opere nu este simplu ci, dimpotrivă, poate fi numit *polysemos*, adică cu mai multe înțelesuri. Într-adevăr, cel dintâi înțeles este cel care se dobândește prin literă. Și primul se numește literal, iar al doilea alegoric sau moral sau anagoric. Acest fel de tratare se poate vedea, ca să fie mai limpede, în aceste versete: «Cînd Israel a plecat din Egipt și casa lui Iacob de la un neam păgîn, Iudeea a ajuns să fie locul lui sfînt, iar Israel, stăpînirea lui». Într-adevăr, dacă avem în vedere doar litera, ni se arată ieșirea fiilor lui Israel din Egipt, în vremea lui Moise; dacă alegoria, ni se arată mîntuirea noastră săvîrșită prin mijlocirea lui Cristos; dacă înțelesul moral, ni se arată trecerea sufletului de la jalea și suferința păcatului la starea de har; dacă pe cel anagoric, ni se arată ieșirea sufletului sfînt din robia stricăciunii de aici către libertatea slavei veșnice.⁸⁰ Dar nu era necesar să fie patru înțelesuri. Sensul rostirilor divine e multiplu și infinit, spune Eriu-gena, întocmai după cum în una și aceeași pană de pînă ne e dat să vedem o minunată și frumoasă varietate de culori. Nu numai că înțelesurile pot fi numeroase, dar și un aspect exterior aparent simplu e adesea cel mai bogat în semnificații ascunse. În prologul la interpretarea *Imnului Măriei*, Hugues de Saint-Victor spune că cel mai greu obstacol în interpretarea Scripturii e faptul că pasajele aparent cele mai simple sînt în realitate cele mai grele de înțeles. Cînd litera pare a nu prezenta nici o dificultate, ca în cazul imnului Măriei, putem fi siguri că acolo zace în umbră o idee care întrece cu mult puterea minților pămîntene⁸¹.

Astfel, orice solicita simțurile omului medieval, fie în cartea vie a naturii, fie în cartea scrisă a *Bibliei* sau în picturi și formele sculptate de pe zidurile bisericilor,

totul alegorie-i a lui Isus Cristos și al Măriei, . . . totul divinitate-i.

Cu toate că interpretările variau și cu toate că profanul inteligent începuse să zeflemisească limbajul semnelor, în ansamblu, fenomenele obișnuite ce se înfățișau simțului și sensibilității au devenit nume scrise pe apă, copii de vis, năluci rătăcitoare. Imaginația care păstrează în chilia din fund a creierului rezerva de impresii sensibile e analogă cu apa, spunea Isaac de Stela (mort în 1169)⁸². Lucrurile văzute, auzite și întîlnite în plimbările zilnice își împrumutau tot ce ținea de caracterul lor esențial dintr-un izvor nevăzut și neauzit și erau, contrar părerii vulgare, mai firave și mai trecătoare decît modelul

⁸⁰ *Scrisoarea către CanGrande*. (Trad. P. Creția, *ed. cit.*, pp. 745 — 746).

⁸¹ Migne, Series latina, tomul 175, p. 414. IB Bundy, *op. cit.*, p. 207.

SUBSTANȚIALITATEA OPUSĂ A SPIRITULUI ȘI A CĂRNII.

lor inefabil. Omul medieval înfăptuia deci acest miracol de convertire. El topea lumea sensibilă în cea spectrală și dospea idealul în corporalitate.

Sf. Francisc și-a întors privirea inspirată asupra naturii și animalelor și a găsit scrisă acolo legea cucernicieii. În rîulețe curgea Treimea, iar în leu, bou și vultur răsufiau evangheliile. În decorația bisericilor se foloseau flori și pomi în rod pentru a reprezenta roadele bunelor acțiuni. Șerpilor simbolizau ieșirea Domnului din mormînt; porumbelul simboliza sfîntul Duh; fluturii, cocorii, păunii, salamandrele, lebedele, nuca, trandafirul, panseaua, margareta, gălbenelele, toate își aveau înțelesul lor sacru și mistic. Calitatea de iluzie și transparență atribuită astfel lumii create de către accentul specific al simbolismului medieval pare a o fi făcut deosebit de fertilă pentru imaginație. Gîndirea medievală și-a asimilat o mai veche înclinație orientală către monștri — monștri cu patru capete, vulturi bicefali, femei-păsări și femei-pești, centauri, grifoni, inorogi — pe care lumea reală cu sărăcia ei nu-i poate zămisi. La fel și cele douăsprezece pietre de temelie ale Apocalipsei și-au adăugat strălucirea la cele obișnuite de pe pămînt sau din ocean.

Deci frumusețea care, strict vorbind, îi aparține numai lui Dumnezeu ca un nume divin, a fost coborîită din cer pe pămînt cu ajutorul unui lanț cosmic de simboluri. Despre imaginație se vorbea uneori ca despre o mică barcă ce face legătura între sfera cerească și cea terestră⁸³. Cu toate că esența frumuseții rămînea spirituală, ea își străpungea carapacea sensibilă exterioară și o sanctifica oarecum. Lumea culorii, sunetului și formei și-a cîștigat reîntrarea în grațiile esteticii teologice prin ajutorul pe care era în măsură să-l dea în reliefarea, reflectarea și însuflețirea învățăturii religioase. Sau mai bine zis: numelui divin i s-a îngăduit să țină cumpăna între spiritul pur și materia grosolană în sugestia simbolică. Aceasta, deoarece clericii care meditau asupra acestor chestiuni erau totdeauna atrași în două direcții. Pe de o parte, conștiința vocației lor le spunea că în „forma exterioară a tuturor lucrurilor” e ceva din revărsarea „fîntîinii celei mai adevărate frumuseți” și că în „alternarea zilei și nopții, ...perindarea anilor, ...căderea și reîntoarcerea frunzelor în copaci, puterea nețărmurită a semințelor, frumusețea luminii, felurimea culorilor, sunetelor, gusturilor și mirosurilor” este o mărturie a dumnezeirii⁸⁴. Iar pe de altă parte, ei erau conștienți că în conformitate cu teoria religiei lor „ochii dinafară văd marmură și aur; ochiul lăuntric vede înțelepciune și dreptate”⁸⁵. Toată slava fiicei împăratului este „înăuntru”. Sf. Augustin a recunoscut astfel, și fără îndoială s-a simțit el însuși ispitit, că acela care se îndreaptă spre adevăr pe calea simbolului poate zăbovi alături de drum atras de simbolul

⁸³ De ex., Synesius. Vezi Bundy, *op. cit.*, p. 149.

⁸⁴ Sf. Augustin, *Despre folosul credinței*, în *Nicene ... Fathers*, ser. I, voi. III, pp. 363, 364, ⁸⁶ *Psalmi*, 45, 13. [44, 15.]

FRUMOSUL ȘI IMAGINAȚIA, INTERMEDIARI ÎNTRE UNU ȘI MULTIPLU.

însuși. „Vai de cei ce te iubesc nu pe tine, ci semnele tale, și răătăcesc printre urme.”⁸⁶ Poți fi ademenit de farmecul creaturii în loc să „năzui la acel altceva” simbolizat de ea. Pentru că frumusețea lucrurilor poate fi raportată la semnificația lor ultimă prin oricare din aceste două metode: ca pictură sau ca imagine⁸⁷. Dacă cineva admiră lumea ca pe o imagine a lui Dumnezeu, atunci are un ochi bine întocmit; dar dacă zăbovește asupra picturii înseși, atunci are un ochi împăienjenit și e asemeni liliacului sau bufniței care vede mai bine în umbră și trăiește în beznă. Modelul nostru se cade să fie atitudinea față de muzică a dulcelui cîntăreț al lui Israel. David era un om priceput în cîntece care iubea din inimă armonia muzicală, „nu cu o desfătare vulgară, ci cu o fire credincioasă și prin ea îi slujea Dumnezeului său, care e adevăratul Dumnezeu, prin înfățișarea mistică a unui lucru măreț. Căci concordia rațională și bine orînduită a diverselor sunete într-o varietate armonioasă sugerează unitatea neslăbită a Cetății bine orînduite”⁸⁸. Nu simbolurile, ci dragostea de simboluri ne maculează. Întîrzierea asupra simbolurilor și cochetarea cu ele constituie o amenințare pentru religie, nicidecum existența și utilizarea lor corectă.

Dar oricît de ferm ar fi stăruit învățătorii bisericii asupra direcției în care trebuie să țintească simbolurile, era inevitabil ca o dată cu reinstalarea aspectelor sensibile în împărăția Domnului, să se finiseze îndărăt și aprecierea lor autonomă. Urme ale acestei reveniri lente la un estetism pur pot fi detectate încă de la primele începuturi ale Evului Mediu. Sf. Augustin era temperamental sensibil la lumină, „regina culorilor”, și la suavitatea cîntului. I-a fost greu să-și înfrîneze atenția pentru frumusețea zilelor antice din pricina amăgirii culorii și muzicii. Observă cu acuitate variațiile de culcare de pe suprafața apei privite de pe înălțimile de la Casciagio și, amintindu-și cît de pătrunse de melodie i-au fost simțirile cînd, la vremea convertirii, fusese mișcat de melodie și ritm, se arată tolerant față de formele exterioare ale muzicii⁸⁹. Nu e de loc surprinzător, așadar, să-l vedem pe Sf. Augustin luptîndu-se cu problema farmecului senzual însuși și încercînd să-i dea o justificare rațională. „Cum se face oare că dacă cineva spune că sînt oameni sfinți și drepti a căror viață și vorbă sînt folosite de Biserica lui Cristos ca mijloc de mîntuire menit celor ce îi vin la sîn din mijlocul a tot felul de superstiții și din care ea face mădulare ale însuși trupului ei prin urmarea pildei acelora... cum se face oare, zic, că dacă cineva spune aceasta, el nu-și va mulțumi ascultătorul la fel ca atunci cînd va scoate același înțeles din pasajul acela din *Cîntarea Cîntărilor* unde se spune despre Biserică, ce se află proslăvită sub chipul unei femei

⁸⁶ Sf. Augustin, *De libero arbitrio*, XVI, 43.

⁸⁷ Sf. Bonaventura, *Comentariu la cele patru cărți de sentințe, ale lui Petrus Lombardus*, comentariul la cart. I. Dist. III, part. I, întreb. 11, concluzie.

⁸⁸ *Nicene . . . Fathers*, voi. II, p. 352; *Cetatea lui Dumnezeu*, XVII, 14. 8» *Confesiuni*, X, XXXIII, ed. Loeb, voi. II, p. 167.

APĂRAREA RAȚIONALĂ A FRUMOSULUI DE CĂTRE AUGUSTIN.

frumoase: «Dinții tăi par o turmă de oi tunse, ce din scăldatoare ies; ele au toate doi gemeni și-ntre ele nici o stearpă nu-i»? Oare ascultătorul învață de aici ceva mai mult decât atunci când aude aceeași cugetare rostită în cea mai simplă limbă, fără ajutorul acestei figuri? Și totuși nu știu de ce simt o mai mare plăcere în contemplarea oamenilor sfinți când îi văd în chip de dinți ai bisericii, rupându-i pe oameni de greșelile lor și adueându-i la trupul bisericii, cu întreaga lor asprime înmuiată, de parcă ar fi fost rupți și mestecați de dinți. Și tot cu cea mai mare plăcere îi recunosc sub figura oilor care au fost tunse, lepădând povara lumii acesteia ca pe linurile lor și ieșind din scăldatoare, adică din botez, și având toate câte doi gemeni, adică îngemănatele porunci ale iubirii, și nici una dintre ele nefiind stearpă de rodul sfânt. De ce însă îi privesc cu mai multă plăcere sub această înfățișare decât dacă n-ar fi fost scoasă din cărțile sfinte nici o asemenea figură, deși faptul în sine ar rămîne același, e o altă întrebare și încă una la care e foarte greu de dat un răspuns. Nimeni însă nu are nici cea mai mică îndoială în privința faptelor și anume atât că e mai plăcut în anumite împrejurări să ai parte de o cunoaștere împărtășită prin figuri, cât și că ceea ce e însoțit de greutate la vremea căutării îți face mai mare plăcere la vremea găsirii.⁹⁰ Aici, ca și în atât de multe alte locuri, Augustin imaginează o scuză ingenioasă pentru agreementul de natură exterioară. Enigmele Scripturii, spune el, izgonesc plictiseala, iar prin obstacolul pe care-l ridică în calea înțelegerii noastre, ne impun respect⁹¹. Această idee avea să se infiltreze de-a lungul veacurilor pînă ce, la abatele Du Bos, în secolul al XVIII-lea, a fost menită să devină baza unui sistem remarcabil. În alt pasaj, ocupîndu-se de aceeași problemă, Augustin oferă aceeași explicație numai că într-un mod mai subtil. De ce oare, întreabă el, sîntem mai mișcați de alegorii și imagini decât de cuvintele simple? El dă o explicație care ne amintește teoria lui Platon despre originea artei: și anume că animalelor le place mișcarea⁹². Trebuie să ne mișcăm mental de la ghicitoare la răspuns, de la tabloul înfățișat imaginației la adevărul spiritual, iar excursia mentală ca atare ne face plăcere. Așa cum o torță arde mai strălucitor când e în mișcare, la fel și emoțiile noastre se învîpăiază bucurios când gîndul este activ.

Ceea ce e numai sugerat de Augustin e însă dezvoltat într-o teorie plină de ingeniozitate de către Pseudo-Dionisie. Acesta își pune problema valorii simbolurilor depărtate, cum ar fi utilizarea imaginii unui vierme pentru a exprima natura lui Cristos. Aceasta ni se pare a fi foarte aproape de o reprezentare absurdă și dăunătoare a celor sfinte, spune el. Dar o asemenea con-

⁹⁰ *Nicene . . . Fathers*, ser. I, voi. II, p. 537; *Despre doctrina creștină*, II: VI, 7.

⁹¹ *A d consentium contra mendacium*; Svoboda, p. 166.

⁹² *Nicene .. • Fathers*, ser. I, voi. I, *Scris.* 55, XI, 21.

VALUL DEVINE UNEORI APROAPE INDEPENDENT.

damnare a folosirii de simboluri disimilare și incongruente pentru lucrurile sfinte, cum ar fi leul, pantera, leopardul și ursul în goană, este de-a dreptul nesocotită. Dacă stăm și cugetăm, vom vedea că șocul disparității unor asemenea simboluri ne va stimula spiritul să lămurească misterul înțelesului lor în mai mare măsură decât ar face-o simbolurile mai înrudite și, aparent, adecvate, cum ar fi cuvânt, esență, lumină. Toate simbolurile sînt imperfecte în transmiterea adevărului. Prin urmare, e mai potrivit să dai simbolurilor o utilizare care să facă palpabilă discrepanța, decât să glosezi pe marginea funcției unui simbol cu ajutorul unor comparații cît mai adecvate cu putință⁹³.

Sf. Augustin a găsit căi ingenioase de apărare atît a similitudinii muzicale, cît și a artificiilor retorice. Corpul muzicii, cu toate că nu este rațional și articulat ca vorbirea inteligentă, spune Augustin, își are însă suavitățile legăturilor sale. *Arta* muzicii e atemporală, dar *fenomenul* muzicii se desfășoară în timp și depinde de compresiei noastre într-o clipă din trecut, prezent și viitor. Ea este astfel copilul lui Iupiter și al Memoriei⁹⁴, așa cum ne învață mitul grec. Ca odraslă a lui Iupiter, muzica nu are nevoie să i se ia apărarea în fața religiei deoarece în această calitate ea e ritmică, măsurabilă și unitară. Dar „tot de lucruri ține și dispariția și trecerea unei anumite frumuseți temporale în felul ei, așa încît nici lucrurile care mor, nici cele care încetează a mai fi ceea ce erau nu degradează și nu tulbură forma, aparența și ordinea creației universale; așa cum o cuvîntare bine alcătuită e cu siguranță frumoasă, deși în ea silabele și sunetele trec unele după altele, ca și cum s-ar naște și ar muri”⁹⁵. Efemeritatea muzicii, revine el, nu e urîță. Versul e frumos în felul său chiar dacă nu putem pronunța două silabe deodată, și farmecul lui e pricinuit de trecerea unei silabe către cealaltă.

Am observat mai sus că în tinerețe, Sf. Augustin a apărât ficțiunea și interpretarea teatrală, atrăgînd atenția asupra scopului estetic implicit. Adevărul, spusese el în scrierile sale timpurii, e asemenea lui Proteus —multiform⁹⁶. Filosofia nu trebuie să disprețuiască poezia, deoarece poemele pot exprima adevărul sub o figură⁹⁷. Există însă alți scriitori și alte concepții care marchează tensiunea dintre mascarea divinității și complacerea în aparențe. Cuvîntul „simbol” semnifică, după cum am arătat, înveliș, paravan sau vâl. Vălul manifestă tendința de a deveni o categorie estetică independentă în loc să se conformeze cu strictete sarcinii sale de a forma exteriorul înțelepciunii creștine. Nu exista o adeziune unanimă la teoria ascunderii sub vâl; vâlul putea fi pur

⁹³ *Despre ierarhia cerească*, II: „Că lucrurile divine și cerești sînt adecvat revelate chiar și prin simboluri nepotrivite”. Migne: Series graeca, tom. 3.

⁹⁴ *De ordine*, II, 41; Svoboda, p. 27”.

⁹⁵ *Împotriva maniheenilor; Nicene . . . Fathers*, ser. I, voi. I, p. 353.

⁹⁶ *Contra acađemicos*, III, I, 13; Svoboda, p. 20. ⁹⁷ *Ibid.*, III, I, 7; Svoboda, *loc. cit.*

TIMPUL IN FRUMOS.

și simplu intrarea sau calea de acces exterioară; putea fi de asemenea o ademenire către ceea ce era înăuntru. Constatăm o ezitare între aceste idei. Vălul a devenit pînă la urmă, în gîndirea Renașterii, însușirea estetică a *delicateței*, iar în atitudinea misticilor față de simbolul vălului se văd unele semne premergătoare ale acestei schimbări. Hugues de Saint-Victor spune că semnul exterior și vizibil care se interpune ca un văl între înțelegerea misticului și idee, îi stîrnește activitatea și prin prezența sa îi trezește sufletul adormit. Scuturat de toropeala în care se cufundase, sufletul își ațintește privirea asupra acestui văl transparent luminat de adevăr și încearcă să-l contemple mai pe îndelete în frumusețea și strălucirea lui⁹⁸.

Astfel, oricît s-a străduit gîndirea creștină din Evul Mediu să stigmatizeze înfățișarea frumoasă, ca ținînd de lume, de carne și de diavol, reacția omenească irepresibilă a împiedicat completa ei suprimare. Biserica dorea să impresioneze masele populare, iar instrumentul potrivit acestui scop consta în retorică, în muzica și broderia vorbirii ornate. Bar n-a folosit artificii retorice și dulceața muzicii numai ca să atragă mulțimea de rînd către privescarea adevărului divin; glasul bisericii s-a făcut auzit prin intermediul unor clerici ce resimțeau ei înșiși seducția simțului. Pentru propria lor realizare emoțională, ca și în interesul succesului lor practic, ei au conceput apelul simțurilor într-un mod care să-l scuze și să-l justifice față de religie. Astfel, chemarea simțului ajutată de pornirea omenească obișnuită a episcopilor și a misticilor, a scăpat din cînd în cînd de sub control. Oamenii au început atunci să fie interesați de imaginea și de simbolul în sine și de natura lor propriu-zisă.

Ceea ce e adevărat pentru domeniul aparenței sensibile e adevărat și pentru arte. Pentru Evul Mediu, estetica nu constă într-o teorie a artelor după cum nici într-o teorie a jocului sau a asemănării. Poezia și pictura în înțelesul pe care li-l dăm noi se bucurau de prea puțină prețuire; confecționarea armurii și zidirea catedralelor și castelelor aveau o mai mare însemnătate. Cu-vîntul „artă”, luat izolat, nu avea nimic de-a face cu estetica în Evul Mediu. Conceptul general de artă pentru această perioadă era cel citat de Cleanthes după Quintilian: „Arta este eficiență metodică”. Sau mai literal: „Arta este capacitatea care lucrează printr-un anumit mod, adică prin ordine”⁹⁹. Cele șapte arte liberale stabilite de canonul lui Martianus Capella erau gramatica, retorica, dialectica, muzica, aritmetica, geometria și astronomia. Nu întîlnim nici o aluzie la poezie sau pictură și în fapt poezia era uneori tratată ca o anexă a logicii sau a retoricii. Meistersingerii olandezi se intitulau retoricieni, din cauză că poezia era doar o „retorică secundă”, și, de vreme ce Aristotel

⁹⁸ Ilugonin, *Essai sur la fondation de l'Ecole de Saint-Victor de Paris*, în Migne, *series patina*, tom. 175, p. 70.

⁹⁹ Borinski, *of. cit.*, p. 30.

ÎN EVUL MEDIU NU EXISTĂ „ARTE FRUMOASE”.

DAR ARTELE SERVILE APROXIMEAZĂ FRUMUSEȚEA.

spusese că oamenii n-ar putea gândi logic fără un cadru imagistic, poezia era uneori considerată drept un stadiu propedeutic către logica¹⁰⁰. Pictorii erau adesea trecuți în categoria șelarilor, deoarece pe atunci șeile erau pictate și s-a păstrat un document despre gratificația acordată pictorului de curte al lui Iîduard al II-lea pentru că dansase pe masă și-l făcuse pe rege să rîdă cu poftă — indicație suficient de glăsuitoare cu privire la atribuția sa principală¹⁰¹.

Calitățile estetice nu le erau atribuite artelor, așadar, cu ajutorul vreunui atribut distinctiv ca „frumoase” în înțelesul nostru modern. Cu toate acestea, dexteritatea științifică la care se reducea arta pentru mentalitatea medievală a dus la frumos în alt mod. Ori de câte ori un material, al cizmarului sau al sculptorului, nu contează care, era redus la formă prin intervenția unui meseriaș bine pregătit și rațional, el devenea frumos. Suflutele care nu au măsură sau ritm, care nu sugerează unitatea unei ordini numerice ideale nu sînt sunete alese, nu au frumusețe. Artă retorică și a muzicii prelucrează materia primă a vocii și a instrumentului în figuri și unități ritmice și în acest mod servesc unor scopuri estetice. Arhitectura, deși o artă servilă ca și sculptura și pictura, împlinește un scop estetic atunci cînd arcele, ușile și ferestrele sînt dispuse simetric.

Arte mecanice sau servile sînt acelea care necesită pentru operațiile lor un fundament material recalcitrant. Cînd la prelucrare s-a omis ceva, și anume ceva ce se poate vedea sau simți, atunci forma a eșuat în încercarea ei de a transmuta și stăpîni materia, iar munca implicată în artă nu e demnă de oamenii liberi. „Iar artele mecanice sînt astfel numite de la cuvîntul *moechor* (a săvîrși adulter)”, scrie Sf. Antonio din Florența, „deoarece în ele intelectul omului e ca și într-un adulter, de vreme ce el e creat în primul rînd pentru înțelegerea lucrurilor spirituale, pe cînd în aceste arte mecanice se îndeletnicește cu lucruri materiale (*factibilia*). Sînt șapte asemenea arte: țesutul, construcția, navigația, agricultura, vînătoarea, medicina și teatrul...”¹⁰² Hugues de Saint-Victor dă aceeași etimologie cuvîntului mecanic în legătură cu arta. Adepții acestor arte, spune el, trebuie să-și împrumute materialul din natură, în timp ce cultivatorii artelor liberale sînt pe bună dreptate numiți „liberi” deoarece ei au nevoie de libertatea spiritului pentru cugetarea lor sau pentru că practicanții firești ai acestor arte sînt nobilii¹⁰³.

O vreme, artele mecanice au fost denumite arte poetice, din cauză că presupuneau confecționarea, facerea unui anumit obiect material, ca o casă, o bancă sau o farfurie, iar mai apoi au fost clasificate separat de artele teoretice și

¹⁰⁰ Borinski, *op. cit.*, p. 33.

¹⁰¹ G. G. Coulton, *An and the Reformation*, Oxford, 1925, p. 74.

¹⁰² Coulton, *op. cit.*, pp. 83, 84. "[>]3 Loc. cit.

practice care fuseseră discutate de Aristotel. În această clasificare, pictura a devenit o formă de poezie, din cauză că pictura e un lucru făcut și rămîne accesibil simțurilor după confecționarea lui. Sf. Augustin a grupat artele practice, al căror scop e o acțiune, nu o lucrare, laolaltă cu artele poetice și le-a numit pe ambele mecanice, întrucît nu conduceau la, și nu se exercitau într-un mediu spiritual. Dar frumosul poate ajunge și în zona inferioară „liberalității” artelor, preschimbînd în frumusețe toate produsele și toate acțiunile care manifestă energia puterii formative. Ca și Plotin, Augustin a propovăduit că arta din artist e o parte a tărîmului supraineligibil, fiind mai nobilă decît produsul său. Și ca Aristotel, el spune că artiștii creează în concordanță cu o formă purtată în sufletele lor. Noul element creștin rezidă în interpretarea „forme” și „artei” ca daruri ale lui Dumnezeu, care le conferă artiștilor un caracter de divinitate în ceea ce fac și văd. Arta creatorului constă într-o anumită stare de spirit, o posedare a unor numere care, dacă se poate spune așa, bat tactul ca un șef de orchestră, în vederea plămuirii imaginilor și mișcărilor musculare. Artistul vede înăuntru lumina aprinsă acolo de Dumnezeu și efectele acestei lumini sînt exteriorizate de către el în lemn, piatră, corzi sau piele întinsă. Lumina și numărul datorită cărora lucrează artiștii sînt partea nemuritoare din ei. Intenția artistului, deși el mișcă membrele sau lemnul sau piatra, este imobilă în sine și e în afara fluxului temporal. Dumnezeu e artistul naturii și artistul omenesc îi urmează procedările, luînd seama la tiparul răsădit în el de către înțelepciunea eternă, cu singura deosebire că el e limitat de condițiile mediului său material, pe cînd Dumnezeu omnipotent nu este. Spre deosebire de Dumnezeu-creatorul, artistul produce prin urmare corpuri cu corpuri, în conformitate cu ideea din sufletul său, în timp ce Dumnezeu creează formă cu formă.

Pentru estetica medievală artele nu reprezentau instanțe ale frumosului din care s-ar fi putut deduce o definiție generală a acestuia. Adevărat era contrariul. Proprietățile generale ale frumosului erau date, iar artele fie ca întreguri, fie ca exemple particulare, relevau proprietăți care le dădeau dreptul la epitetul de frumoase. Unele dintre artele poetice, mecanice sau „adultere” — sculptura, arhitectura, pictura etc. — corespund mai îndeaproape conceptului nostru actual de arte „frumoase” și pretind modalitatea noastră de a gîndi legătura cu frumosul, ceea ce însă nu era adevărat pentru Evul Mediu. Artele „liberale”, fiind mai spirituale, mai riguros numărate și ordonate, erau mai apropiate de idealul estetic. Dar exista și vin al treilea ginp de arte aflat într-o și mai mare proximitate de ținta frumosului. Acestea erau artele teologice care se ocupau cu facultățile supranaturale ale omului. Disciplinele care își investeau eficiența metodică în părțile pe care omul le are în comun cu Dumnezeu erau cele mai impregnate cu lumină și formă, fiind cele mai

FRUMOSUL POATE INFORMA ARTA, DAR NU STĂ ÎN EA.

apropiate de sursă. „Iar sufletul omenesc..., înzestrat cu noblețea ultimei facultăți, adică rațiunea, împărtășește natura divină în chip de inteligență eternă; căci prin această suverană facultate sufletul e într-atâta înnobilit și dezbrăcat de materie, încât lumina dumnezeiască se răspîndește în el ca într-un înger; de aceea omul este numit de filosofi animalul divin.”¹⁰⁴ Plăcerea și luxura, ornamentul și utilitatea erau, în acest tip degîndire, ceea ce făcea ca lucrurile să nu fie frumoase. Sf. Bernardino din Siena pleda cu multă convingere în acest sens: „Meșterii de podoabe păcătuiesc născocind lucruri atît de inutile și de ciudate, drept pentru care Sf. Ioan Gură-de-aur spune că «trebuie să tăiem mult din arta cizmarilor și țesătorilor...» Cît despre cei care practicau o muzică bisericească prea elaborată, Sf. Bernardino citează din dreptul canonic: „un asemenea preot cîntăreț îl scoate din sărite pe Dumnezeu cu purtările lui și desfată poporul cu glasul lui”¹⁰⁵. Sf. Augustin stabilise o distincție fundamentală între artele utile și necesare și cele inutile. Astfel, pentru teoria medievală, participarea oricărei arte la valoarea estetică era o chestiune de proporție. Există o artă care constituie un etalon pentru toate celelalte arte diferite, după cum e și o frumusețe supremă care conferă excelență estetică frumuseților particulare. Suprema artă e contemplarea în care sufletul îl vede pe Dumnezeu numai în oglinda lăuntrică a spiritului, în această concepție plotiniană a unității ogînditului și ogîndirii, printr-o reculegere a spiritului în jurul funcției sale esențiale, idealul pentru arta cizmarului și a muzicianului e dat ca similar. Producția și multiplicitatea lor trebuie să copieze unitatea simplă a contemplării fericite; eficacitatea lor trebuie să-i imite perfecta dezinteresare și abandonare în generozitatea divină; contaminarea lor de către mediul fizic trebuie să aibă ca rezultat transformarea materiei și întinericului în formă și lumină. Orice artă poate împrumuta ceva din eficiența artei supreme, iar în măsura în care o face, se dovedește a fi o artă care tinde să ofere plăcere, desfătare sau fericire, mulțumire sufletească și bunăstare suficientă sieși. Atunci Muzele ajung să se confunde cu Virtuțile creștine.

BIBLIOGRAFIE SUPLIMENTARĂ

Adler, *Art and Prudence*. Bosanquet, *History of Aesthetic*, cap. VII.

Bundy, *The Theory of Imagination in Classical and Mediaeval Thought*, în *University of Illinois*,

Studies in Language and Literature, voi. XII, nr. 2 — 3.

¹⁰⁴ Dante, *Convivio*, III, II, 14. (Trad. Oana Busuioceanu, în *Opere minore*, ed. cit., pp. 312-313.)

¹⁰⁶ *Opere*, ed. de la țlaye, vpl. I, p. 161; voi. III, p. 160, citat în Coulton, *op. cit.*, p. 85.

Ti. Callahan, *A Theory of Aesthetic According to the Principles of St. Thomas Aquinas*, Washington, 1927. G. G. Coulton, ant. și trad., *Life in the Middle Ages*, Cambridge, 1928. C. A. Dinsmore, *Aids to the Study of Dante*, Boston, 1903. Etienne Gilson, *The Spirit of Mediaeval Philosophy*, Londra, 1936. C. H. Grandgent, *Dante*, New York, 1916. W. P. Ker, *The Dark Ages*, New York, 1904. Jacques Maritain, *Art and Scholasticism*, New York, 1930. Saintsbury, *History of Criticism*, voi. I, cartea a III-a, cap. I, II. Karl Svoboda, *L'Esthetique de Saint Augustin et ses sources*, Brno, 1933. Lionello Venturi, *Istoria critica de artă*, cap. III. Maurice de Wulf, *History of Mediaeval Philosophy*, trad. Messenger, Londra, 1925.

VI

RENAȘTEREA

(1300-1600)

Pentru cei robiți de o viziune dramatică a istoriei, în care nu văd decât luminile puternice și umbrele adinei, Renașterea apare ca o glorioasă repunere în drepturile ei omenești a conștiinței estetice, pînă atunci suprimată de ascetismul Evului Mediu. Pentru ei, Petrarca, „primul om modern”, e un adevărat herald al luminii, în contrast cu Sf. Augustin, „modelul Evului Mediu”, care stătea în pragul veacurilor întunecate. Ei și-l imaginează pe Petrarca strîn-gînd medalii și monede printre ruinele romane, deplîngînd dispariția vechii frumuseți clasice și scandînd în extaz versuri din acel Homer pe care încă nu putea să-l traducă; pe Brunelleschi făcînd desene după fiecare detaliu arhitectonic recuperabil în scopul de a restaura „buna manieră veche” a clădirii simple și grațios echilibrate; pe Giotto zugrăvind oi în aer liber în loc de a da orbește ascultare prescripțiilor ecleziastice; și cu această sensibilitate redeșteptată față de arta unei vîrste de aur pierdute și față de farmecul formelor naturale oferite nemijlocit simțului, ei compară acțiunea deliberată de distrugere a templelor și palatelor păgîne dusă de papa Grigore, dezgustă-toarea complacere în murdărie a pustnicilor egipteni și concepția despre muze a lui Boethius, în care acesta vede niște sirene crude și amăgitoare.

E drept că, pînă la un anumit punct, cel ce studiază istoria esteticii poate susține acest contrast artificial dintre Renaștere și Evul Mediu, luînd notă, printr-o selecție judicioasă a exemplelor, de schimbarea intervenită în aplicarea anumitor figuri retorice, cultivate cu egală predilecție în ambele epoci, dar focalizînd atitudini diferite față de frumos. Pentru omul medieval, lumea naturală este o oglindă, formele și figurile de pe biserici și din manuscrise, oglinzi, iar o enciclopedie a cunoștinței se numea un *Speculum*. Dar care era rostul acestor oglinzi? Ce reflectau ele? Reflectau perfecțiunea conținută în ființa insondabilă a lui Dumnezeu. Natura, Cartea vie, și *Biblia*, Cartea scrisă, erau amîndouă „oglinzi mistice adevărate ale celei mai înalte înțelepciuni”.

CIT DE NOUĂ A FOST RENAȘTEREA.

OGLINDA.

Dar cînd imaginea oglinzii începe a fi utilizată de omul modern, cum va opera oare? în epoca Medicilor, a lui Maximilian al II-lea și a reginei Elisabeta a Angliei, cuvîntul scris era conceput nu atît ca prefigurînd în chip misterios tainele dumnezeirii, cît ca o oglindă ținută în fața naturii și vieții obișnuite. Simbolul oglinzii nu mai e folosit atît de des pentru a vivifica raporturile dintre tărîmul natural și supranatural sau vizibil și invizibil, cît pentru a limpezi funcția unei arte laice — pictura sau poezia. Atenția se deplasează de la modul în care verbul divin se revarsă într-un mediu reflectant la conceperea picturii și poeziei ca o „figurare vie a lucrurilor”. Vorbind despre activitatea tehnică a pictorului, Alberti întreabă: Cum ar putea fi numită pictura dacă nu o oglindă pusă în fața originalului ca în artă?¹ Leonardo folosește adeseori analogia aceasta într-un mod eminamente practic: „De vrei să vezi dacă pictura ta se aseamănă cu obiectul pictat după model, să iei o oglindă... Să iei mai ales drept maestru oglinda — vorbesc despre oglinzile netede, pentru că pe întinderea lor, lucrurile au asemuire în multe privințe cu pictura. Astfel pictura arată lucrurile pe o suprafață plană dar parcă în relief... Pictura se întemeiază numai pe suprafață... în ceea ce privește părțile care par a fi în relief sau adîncite, ele nu pot fi pipăite cu mîinile în pictură... Iar tu avînd printre culorile tale culori mai luminoase sau mai umbroase decît cele din oglindă, desigur, dacă te vei pricepe să le înmănunchezi bine între ele, pictura ta va părea și ea un lucru din natură, văzut ca într-o oglindă mare”². Sau: „Trebuie, pictore, să pictezi tablourile tale deopotrivă cu cele ivite într-o oglindă, atunci cînd sînt văzute de un singur ochi”³. Altundeva, Leonardo compară oglinda cu mintea pictorului mai degrabă decît cu pictura însăși. Dar și în cazul acesta, rostul oglinzii e de a reflecta natura, iar nu supra-natura. „Dibăcia pictorului trebuie să fie asemenea oglinzii care se schimbă mereu după lucrurile ce-i stau în față și se umple de tot atîtea asemănări cîte lucruri îi sînt puse dinainte. Să știi deci că nu te poți socoti un bun pictor dacă nu stăpînești universala desăvîrșire de a izvedi aidoma prin arta ta toate calitățile formelor făcute de natură.”⁴ Sau: Pictorul „mai presus de orice... trebuie să-și păstreze mintea tot atît de limpede ca și suprafața unei oglinzi care se schimbă în tot atîtea culori cîte au obiectele din ea”⁵. Și: „Pic-

¹ Behn, *Leone Battista Alberti als Kunstphilosoph*, Strassburg, 1911, p. 13; Janitschliek, *Kleinere Kunsttheoretische Schriften*, Viena, 1877, p. 93.

² Leonardo da Vinci, *Tratat despre pictură*. (Trad. V. G. Paleolog, Kd. Meridiane, București, 1971, pp. 125-126, fragm. 402.)

³ *Ibid.*, p. 126, fragm. 404.

⁴ *Ibid.*, p. 39, fragm. 53.

⁵ *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, arranged and translated by Ițdward McCurdy, New York, 1938, voi. II, p. 278.

torul trebuie să caute singurătatea și să judece de unul singur ceea ce vede, alegînd ceea ce este mai de preț, în orice ar vedea; asemenea oglinzii care se preschimbă în tot atîtea culori cîte au obiectele ce-i stau dinainte. Și făcînd astfel va părea să fie o a doua natură"⁶. Găsim și la Durer comparația familiară: „Orice formă adusă înaintea vederii noastre cade pe ea ca și pe-o oglindă”⁷, în același spirit, George Puttenham în a sa *The Art of English Poesie* (1589) protestează într-un lung pasaj împotriva „interpretării greșite” a cuvîntului „fantastic” sau „imaginativ” aplicat la poet. Creierul imaginativ e asemenea unei oglinzi, spune el, iar oglinzile sînt înzestrate cu felurite soiuri de sticlă, după calitatea lor. Oglinda sau imaginația unui adevărat poet este „luminată de cele mai strălucitoare raze ale cunoașterii și ale adevărilor și proporției convenite a lucrurilor... acest fel de fantezie... este cum nu se poate mai trebuincios judecății sănătoase și adevărate a omului”. El îi pune pe poeți, datorită „sticlei sau oglinzii nespus de limpezi” pe care o poartă, nu în rînd cu năucii ușuratici, „așa cum e la modă printre nobili și prinți”, ci în rîndul acelor „potriviți pentru tot felul de funcții, civile și militare”⁸.

Tendința către secularizare mai poate fi ilustrată și prin folosirea diferită a imaginii vîlului. Pentru mentalitatea medievală, adevărata existență zace ascunsă îndărătul unui vîl sau unui simbol, iar această adevărată existență e ocultă și spirituală. Olympiodorus (pe la sfîrșitul secolului al VI-lea) compară imaginația cu un vîl tînuitor: vîlul fanteziei interferează adevărata înțelegere și este, așa zicînd, veșmîntul dorinței obstructive. Din această pricină vorbim despre fantezia cu rochii fluturînde. Calipso, care i-a vrăjit pe tovarășii lui Ulise, era o întrupare a fanteziei înșelătoare și avem nevoie de rectitudinea rațiunii pentru a vedea prin vîl, așa cum Ulise a avut nevoie de antidotul unei buruieni magice⁹. Gilbert din Olanda (m. 1172) nu are încredere nici în vîlul imaginației¹⁰. Poeții medievali se refereau la produsul fictiv al imaginației, poezia alegorică, vorbind de un vîl care acoperă adevărul. Dante vorbește despre transparența alegoriei sale ca despre subțirimea vîlului¹¹. Boccaccio, a cărui schemă de gîndire e încă medievală, utilizează imagi-

⁶ *Tratat despre pictură*, ed. cit., p. 41, fragm. 55.

⁷ *The Literary Remains of Albrecht Durer*, ed. Conway, Cambridge, 1889, p. 177. (Cf. și Albrecht Durer, -*tirana ucenicului pictor*, trad. de Kicolae K.eiter, antologie, introducere și note

de Adina Kanu, ed. Meridiane, 1970, p. 97).

⁸ *Elizabethan Critical Essays*, ed. Gregory Smitli, 2 voi., Oxford, 1904, voi. II, p. 19.

⁹ Olympiodorus, *In Plat. Phaed. Comm.*, ed. Norvin, Leipzig, pp. 34, 35, 38; cit. de Bundy, *The Theory of Imagination in Classical and Medieval Thought*, în *Univ. IU. Studies in Lang. and Lit.*, voi. XII, p. 144.

¹⁰ Gillebertus Abbas, *In cantica sermo*, XLV; cit. de Bundy, *op. cit.*, p. 210.

¹¹ Dante, *Divina Comedie*, *Purgatoriul*, VIII, 20 — 21.

VĂLUL.

nea generală a unui văl sau a unui înveliș de douăzeci și patru de ori în *Genealogia zeilor* pentru a semnifica învelișul obscur al formei poetice¹². Această imagine a vălului, tipic medievală, e folosită desigur de cei cu dispoziție mistică nu numai în perioada postmedievală apropiată, ci totdeauna. Peter Sterry spune că Dumnezeu e întrezărit confuz prin vălul lumii sale create, „ca soarele în ceața dimineții”. Iar în secolul al XIX-lea, Shelley cîntă vălul pictat al vieții.

La polul opus se situează atitudinea față de văl a lui Giordano Bruno (1548-1600), adevărat fiu al Renașterii. Autodenumindu-se *Excubilor*, Deșteptător al minților adormite, el exclamă: „Da, iată unul care a măturat văzduhul, a străpuns cerurile, s-a năpustit pe lângă stele și a trecut dincolo de hotarele lumii! Cheia curiozității sale silitoare a deschis vederii tuturor simțurilor și tuturor puterilor rațiunii toate cămările adevărului cîte ni se pot deschide. El a dezgolit natura de rochia și de vălul ei”¹³. Sau: „Noianul a dezlegat spiritul uman și cunoașterea, căci se înăbușea în temnița strimțată cu aer tulbure, dinăuntrul căreia cu mare greutate, și numai prin cîte o crăpătură, putea privi nespus de îndepărtatele stele, și aripile îi erau retezate ca nu cumva să zboare și să despice vălul norilor”¹⁴. Cu alte cuvinte, acest „adevăr al lucrurilor” care pentru omul medieval era „împodobit cu frumoase văluri” de muzică și fabulație fermecătoare, omul modern, cu ajutorul rațiunii și științei, îl vede și îl atinge direct.

Cu toate că asemenea pasaje învederează o mișcare spre libertate și cer deschis ce antrena o schimbare treptată în atitudinea oamenilor față de viață și artă, ele reprezintă această mișcare în termeni mult prea contrastanți. Nu a avut loc o substituie bruscă a misticismului și autorității cu natura și rațiunea. Se pupea însă la cale o altă schimbare, o prefacere mai conștientă și mai răspicată: înălțarea picturii și poeziei din rîndul meșteșugurilor umile la rangul de profesii libere. Această schimbare e ilustrată de eseul despre pictură al lui Alberti (1404-1472), scris, după cum declara el, pentru a înălța pictura din statutul ei inferior de meșteșug pe poziția de apărătoare și exponentă a gândirii contemporane¹⁵. Opinia tatălui și a unchilor lui Michelangelo, care se considerau dezonorați din pricină că tînărul membru al familiei prefera să deseneze în loc să urmeze cariera literară obișnuită, e tipică pentru acea atitudine în curs de dispariție. În anii săi tîrzii, Michelangelo îi scria fratelui său Lionardo, rugîndu-l a nu-i mai îngădui preotului să-i adreseze

¹² *Boccaccio on Poetry*, ed. Charles Osgood, Princeton, 1930. Vezi indice, la „poezia, văl de ficțiune”, p. 211; vezi și nota 8, p. 157, pentru un rezumat al subiectului.

¹³ B.A. Singer, „Giordano Bruno”, în *University Lectures*, University of Pennsylvania, Philadelphia, 1914-1915, p. 437.

¹⁴ Giordano Bruno, *La Cena de le ceneri*, dialogul I; citat de William Boulting, Giordano Bruno, Londra, 1914, p. 437.

¹⁵ Janitschek, *op. al.*, p. XXIX.

RENAȘTEREA COMPLETĂ ȘI COMPLEXĂ.

corespondența cu formula *Michelangelo scultore*, deoarece îl pune în rînd cu proprietarii de ateliere meșteșugărești. De altfel nici nu s-a călugărit sub această denumire, ci i se spunea pur și simplu Michelagnuolo Buonarroti¹⁶. Deși însă o dată cu maturizarea Renașterii înseși se instala treptat atît o nouă atitudine față de artele poeziei, picturii și sculpturii — trecerea lor printre artele liberale —, cît și o nouă încredere în puterile omului și în observarea naturii fizice, în secolul al XIV-lea nu s-a produs nici o cotitură bruscă sau efectuată cu precizie militară în domeniul esteticii. Adevărul e mai degrabă că, pînă la capăt, Renașterea a rătăcit între două lumi, una nu moartă, dar în declin; cealaltă, nu incapabilă să se nască, dar încă embrionară, într-adevăr, una din principalele trăsături ale întregii perioade e complexitatea și completitudinea manifestării ei, împrejurarea că nu abandonează formele vechi nici chiar în timp ce făurește altele noi. Astfel, cu toate că sînt exemple de război înverșunat între preoți, care păzeau idealul teologic al frumuseții și înțelepciunii divine, și adepții noii științe și arte, pietatea medievală continua să trăiască, nu numai la reformatori și predicatori ca Savonarola, dar și în noua generație de poeți și pictori: Petrarca și Boccaccio, Alberti și Durer. *Biblia* n-a încetat să fie o autoritate în ciuda prestigiului sporit al autorităților clasice. Înseși argumentele Sf. Augustin erau utilizate de noii umaniști care se simțeau obligați să-și apere arta poeziei și a picturii față de cei care-i urmau lui Augustin în calitate de epitropi ai religiei și moralității, iar Petrarca și-a scris confesiunea către Sf. Augustin, mentorul său spiritual mort, dar ales și considerat ca și cum ar fi fost încă în viață¹⁷. Una din obiecțiile fundamentale la adresa poeziei era că poezia este o urzeală de minciuni. Sf. Augustin apăruse „minciuna” ficțiunii și iluziile teatrului pe temeiul convenției acceptate. Un actor, ca să fie un adevărat actor, trebuie să fie un personaj fictiv, spunea el¹⁸. Boccaccio reia această apărare, spunînd că poeții nu sînt mincinoși de vreme ce nu intenționează să amăgească. Mînuirea liberă a datelor istoriei nu face rău nimănui, ba chiar e metoda acceptată a procedurii poetice¹⁹. Boccaccio reia de asemenea și apărarea de către Augustin a figurilor retorice din Scripturi, precum și pledoaria pentru apelul pasional în oratoria sacră²⁰. Ceea ce are un caracter figurativ sau alegoric e mai plăcut datorită faptului că „implicațiile dificile” provoacă efortul²¹ și „cu adevărul lor ascuns exercită spiritul învățămîntului”²². „Expresia arză-

¹⁶ *Michelangelo*, trad. și ed. R.W. Carden, Londra, 1913, p. 234. Scrisoarea din 2 mai 1548.

¹⁷ J.H. Robinson și H.W. Rolfe, *Petrarch*, New York, 1898, p. 93.

¹⁸ Vezi mai sus, cap. V, pp. 128 — 129. " Osgood, *op. cit.*, pp. 62, 63; XIV, 13.

²⁰ *Ibid.*, pp. 49, 50; XIV, 9.

²¹ *Ibid.*, pp. 61, 62; XIV, 12.

²² *Ibid.*, p. 51; XIV, 9.

toare" a poeziei tinde să „trezească pe leneș, să stimuleze pe nesimțitor... și să-l supună pe criminal”²³, așa cum elocvența predicatorului, după Si* Augustin, are ca scop să înduioșeze și să stîrnească²⁴.

Dar ecourile din părinții bisericii și referirile la ei întîlnite la noii apărători ai artelor poetice sînt de mai mică însemnătate ca revendicarea unanimă a nobleței poeziei pe temei că ea e un fel de teologie sau că teologia e un soi de poezie sau, în fine, că poezia vine din „sînul lui Dumnezeu”²⁵. Se poate concepe ca un spirit laic să împrumute argumente din sfinții părinți, punîndu-le, printr-o ingenioasă transpoziție, în slujba unor scopuri laice, întocmai cum părinții bisericii erau învățați de Augustin „să-i jefuiască pe egiptieni” de bogățiile literare cu care să-i învingă tot pe egiptieni, adică pe eretici²⁶. Dar continuitatea dintre Petrarca și Boccaccio, împreună cu lungul șir de critici italieni și englezi inspirați de ei, și apologiștii medievali ai științelor sacre nu era în realitate numai în literă, ci în spirit. Petrarca îi scria fratelui său Gherardo: „Poezia este foarte departe de a se opune teologiei. ...S-ar putea spune chiar că teologia în fapt este poezie, poezie privitoare la Dumnezeu. A-l numi pe Cristos cînd leu, cînd miel, cînd vierme, ce fel de rugă e oare aceasta dacă nu una poetică? Și vei găsi mii de asemenea locuri în Scriptură, atît de multe, încît nu mă pot încumeta să le enumăr. Căci într-adevăr, ce altceva sînt parabolele Mîntuitorului nostru din Evangheliile dacă nu cuvinte al căror sunet e străin de înțelesul lor sau, ca să folosesc, termenul tehnic, alegorii? Dar alegoria ce e oare dacă nu însăși urzeala și bătătura oricărei poezii?”²⁷. Petrarca trece să demonstreze apoi că Psalmii sînt poezie și că părinții bisericii îi împărtășeau punctul de vedere, mai mult, că părinții Lișiși au folosit forma poetică. „Nu privi, așadar, cu neîncredere, iubite frate, o practică pe care ai văzut-o încuviințată de către sfinții bărbați iubiți de Cristos. Ia seama numai la înțelesul lăuntric și dacă acesta e sănătos și adevărat, primește-l bucuros, oricare i-ar fi forma exterioară. A lăuda o sărbătorire celebrată în vase de pămînt, dar a o disprețui cînd se oficiază în vase de aur seamănă prea mult a sminteală și fățarnicie.”²⁸ Dacă acest citat pare nepotrivit din cauză că e adresat membrului unui ordin clerical, care e firesc să nu fie mișcat decît de argumentele ce subliniau caracterul moral și religios al poeziei, s-ar putea da și altele într-o lungă succesiune începînd cu Boccaccio, care prezintă poezia ca pe o soră a teologiei, ca impli-

²³ *Ibid.*, pp. 39, 40; XIV, 7.

²⁴ Vezi mai sus cap. V, p. 129.

²⁶ Osgood, *op. cit.*, p. 41; XIV, 71.

²⁶ Vezi mai sus cap. V, p. 130.

²⁷ Robinson și Rolfe, *op. cit.*, pp. 261, 262.

²⁸ *Ibid.*, pp. 264, 265.

ARTA ÎNĂLȚĂTA PRIN DEMONSTRAREA CARACTERULUI EI DIVIN.

cită *Bibliei* și ca Un mijloc plăcut pus în slujba unui scop moral. Misiunea poeziei este de a „îndruma gândurile oamenilor către lucrurile cerești”²⁹. A osîndi poezia înseamnă a osîndi însăși metoda lui Cristos și substanța *Vechiului Testament*; poezia e folositoare deoarece „atrage sufletele nobile departe de cele ce se dărîmă sub boala morală”³⁰. Parnasul ne atrage către adevăr, scrie Tasso, așa cum zahărul cu care e unsă buza ceștii îl convinge pe copil să bea leacul dătător de sănătate³¹. Sir Philip Sidney (1554—1586), care a adus în Anglia moda italiană a apărării poeziei și a stabilit un model pentru o multitudine de „apărări”, numește poezia „desfătare zămislitoare de virtute” și „leac din cireșe”³².

Depart de a rupe deci cu schema de valori medievală care pune mai presus de toate servirea lui Dumnezeu, tratarea renascentistă a artelor frumoase nu a făcut decît un prim pas în exaltarea lor, adică acela de a le transforma și pe ele în instrumente puse în slujba lui Dumnezeu și pârtașe la înțelepciunea lui. Se afirmă uneori că principala caracteristică a esteticii renascentiste a fost nu recunoașterea artelor, ci asocierea artelor cu frumosul. Dar asocierea artelor cu frumosul trebuie să treacă prin stadiul împrumutului de strălucire de la chipul dumnezeiesc. Pentru gânditorii Renașterii timpurii, ca și pentru clericii medievali, suprema excelență, emana de la Dumnezeu, iar drumul către emanciparea artelor trebuia să treacă în primul rînd printr-o demonstrare a calităților care ar fi capabile să apropie cîtjmai mult performanța tehnică a artelor de izvorul binelui. Observația e valabilă atît pentru pictorii timpurii, cît și pentru teoreticienii poeziei. Pentru Alberti și Leonardo, pictorul trebuia să fie un fel de preot³³, iar pietatea și virtutea erau în mod obișnuit considerate ca parte integrantă în bagajul necesar oricui pretinde a fi pictor. Pictura însăși era numită divină, iar efectul atît al studierii artei pictorului cît și al observării simpatetice a produselor sale era de a-i conduce pe oameni la dragostea de Dumnezeu³⁴. Iconar do repetă spusa lui Dante că „în artă se poate spune că sîntem nepoții lui Dumnezeu”³⁵. Alberti pledează în favoarea picturii arătînd că ea „a înfățișat obiectele de cult ale omenirii, fapt prin care a fost de mare ajutor pietății”³⁶.

²⁹ Osgood, *op. cit.*, p. 39; XIV, 6.

³⁰ *Ibid.*, p. 78; XIV, 16.

³¹ Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, I, 3. (Trad. Aurel Covaci, B. P. T., 1969, p. 4.) Motivul este direct sau indirect luat din Lucrețiu, *De rerum natura*, I, 936 urm.

³² *Sidney's Apologie for Poetrie*, ed. Collins, Oxford, 1907, pp. 26, 27.

³³ J. Wolff, *Leonardo da Vinci als Ästhetiker*, Jena, 1901, p. 142.

³⁴ *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, voi. II, p. 229.

³⁵ *Ibid.*, voi. II, p. 228.

³⁶ *The Architecture of Leon Battista Alberti. In Ten Books. Of Painting. In Three Books. Of Statuary. In One Book.*, trad. Leoni, Londra, 1755, p. 251.

Ivirea spiritului laic în Renaștere nu s-a petrecut, prin urmare nici brusc, nici printr-o repudiere generală a scopului sacru al artei. El s-a ivit mai degrabă ca urmare a unei lente invadări a spiritului religios de către revendicările științei și erudiției clasice care începeau să devină tot mai importante pentru artiști. Poetul și pictorul și-au dat seama foarte limpede că trebuie să se reabiliteze în rîndul profesiunilor prin dobîndirea de cunoștințe largi și amănunțite și prin manifestarea puterii lor printr-o metodă și a îndemînării prin reguli, conform concepției lui Quintilian despre artă în genere³⁷. Ei s-au străduit să-și cîștige respectul prin posedarea atît a virtuților intelectuale cît și a celor morale. Pictura „e o muzică și o melodie pe care numai intelectul o poate înțelege”, spunea Michelangelo³⁸. Se preconiza dobîndirea celor mai diverse tipuri de cunoștințe, cuprinzînd atît cultura generală a filosofului, cît și o perfectă stăpînire a problemelor tehnice ale meseriașului, ca mijloc de ridicare pe o treaptă superioară a demnității pictorului sau poetului. Promovarea putea rezulta în parte din asocierea lui cu eruditul și în parte din crearea unei reputații de persoană care a învins mari dificultăți. Nu era o idee originală a Renașterii că ceea ce comportă o execuție laborioasă înseamnă și o realizare excelentă. Sf. Augustin explicase valoarea imagisticii abstruse a Bibliei prin plăcerea ce o resimțim la depășirea dificultăților³⁹, ideea întîlnindu-se încă și la scriitorii clasici. Astăzi, cred, am raționa invers și am spune că munca grea e valorificată prin prestarea ei în vederea atingerii unor scopuri dinainte știute a fi demne de efort. Dar în Renaștere ajunsese o adevărată axiomă că valoarea încununează orice vastă cheltuială de trudă ca atare. „Aprecierea artei este aprecierea greutăților învinse; o pictură își subjugă privitorii prin dibăcia ei vădită.”⁴⁰ Aici, munca implicată, cunoașterea științifică necesară au devenit însăși definiția artei. „Artistic e aceluia în a cărui născocire artistul se istovește trudind și-și exercită geniul în cea mai mare măsură; inartistic e lucrul în a cărui născocire nu investește multă subtilitate a geniului, căci inartisticul însuși poate fi văzut de o minte derînd.”⁴¹ Aceeași laudă a trudei se întîlnește și în afirmațiile artiștilor plastici. De pildă, se relatează că Michelangelo ar fi spus că talentul unui mare pictor se vede după felul cum știe să-și îmbine frica cu priceperea. Ignoranța „altora se vedește în cutezanța prezumțioasă cu care-și exercită arta fără talent”⁴². În numeroasele competiții vizînd să demonstreze care dintre arte — pictura sau sculptura, pictura sau poezia — e superioară, argumentul dificultății uneia sau alteia

³⁷ Vezi mai sus cap. V, p. 153, nota 99.

³⁸ De Hollanda, *op. cit.*, p. 16.

³⁹ Vezi mai sus cap. V, p. 151, nota 90.

⁴⁰ Castelvetro, *Poetica d'Aristotele*, p. 350. Citat de Charlton, *Castelvetro's Theory of Poetry*, Manchester, 1913, p. 28.

⁴¹ *Loc. cit.*

⁴² De Hollanda, *op. cit.*, pp. 70, 71.

DAR NOUL SPIRIT LAIC NECESITĂ ȘI INTELECTUALITATE.

TRUDA: CEEA CE E GREU DE FĂCUT DEVINE PLĂCUT O DATA REALIZAT.

joacă un rol important. Alberti îl folosește, de exemplu, în proclamarea superiorității picturii față de poezie⁴³. Geniul pictorului este suprem din cauză că mijlocul său de exprimare e cel mai dificil.

Tipurile de cunoștințe laborioase pretinse artiștilor care vor să fie vrednici de considerația socială proaspăt câștigată, ca și de faimă, se întind de la înțelegerea filosofică a legilor cosmice, stăpânirea legilor eticii și legilor mișcării, pînă la competența în asemenea domenii tehnice ca desenul, orna-mentica retorică și prozodia. Există o oarecare tendință ca admirația să se fixeze asupra aspectelor mai exterioare ale înțelepciunii interioare și ale muncii trudnice. Deși Boccaccio, de pildă, insistă asupra caracterului alegoric al poeziei („învăluie adevărul într-un frumos și potrivit veșmînt de ficțiune”), tot el ticluiește o etimologie fantezistă a cuvîntului „poezie” ca să-i ofere înțelesul esențial de „rostire ales făurită”, *exquisita locutio*. Cu toată pietatea lui, își dovedește și el apartenența la o nouă epocă prin faptul de-a acorda o mai mare atenție podoabei realizate prin cuvinte meșteșugit împletite, caracterului plăcut al exteriorului fabulei. Dar acapararea plăcerii de către aspectul exterior nu e un rezultat general al secularizării interesului. Numai în cazul cîtorva eretici temerari se ajunge în timpul Renașterii la apariția unei soluții de continuitate între înțelegerea științifică a unei ordini obiective și puterea științifică de a expune acel obiect într-un mediu adecvat. În ansamblu se menține un paralelism între conținutul filosofic adevărat, dominat prin forța intelectului, și redarea abilă și plăcută a conținutului respectiv. Această conservare a unei structuri paralele a științelor, conținut și formă, reprezintă o atitudine mult mai intelectuală și mai lucidă față de artă decît prețuirea medievală a unui simbol în primul rînd pentru capacitatea sa de a indica o unire mistică cu Dumnezeu. Ea duce însă mai degrabă la dezideratul neoclasic din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, de a face din artă o expresie a rațiunii, decît la concepția actuală despre artă ca expresie a frumosului.

Ascensiunea poetului și pictorului de la nivelul meșteșugarului de rînd, simplu povestitor sau flecar oșios, pe o treaptă egală cu teologul și filosoful, s-a datorat deci, întîi de toate, sporirii cunoștințelor lor literare și științifice. Educația lor trebuia să fie completă și liberală. Un adevărat poet trebuie să posede o bună cunoaștere a gramaticii, retoricii și măcar a principiilor celorlalte arte tradiționale, atît morale cît și naturale, spune Boccaccio. Mai mult, el trebuie să stăpînească un vocabular puternic și abundent, să fie familiarizat cu relicvele arheologice și să cunoască atît istoria cît și geografia⁴⁵. Iar Du Bellay (1524 — 1560) i se adresează ipoteticului poet ca unuia „instruit

⁴³ Behn, *op. cit.*, p. 60.

«* Osgood, *op. cit.*, pp. 39, 40, 42; XIV, 7.

« *Ibid.*, p. 40; XIV, 7.

ZESTREA SPIRITUALĂ A ARTISTULUI.

în toate artele și științele alese, mai cu seamă în cele naturale și matematice, versat în tot soiul de autori buni, greci și latini, și neignorînd meseriile și profesiunile vieții omenești"⁴⁶. Într-adevăr, recomandarea erudiției temeinice ca o condiție prealabilă pentru munca literară creatoare ajunsese a fi un loc comun printre apărătorii italieni timpurii ai artei poetice (ca, de pildă, la vScaliger și Minturno)⁴⁷. Castelvetro, care, într-un număr de puncte importante, simțea o adevărată voluptate să contrazică vederile comune ale apologetilor poeziei, în chestiunea educației umaniste e mai puțin eretic decît pare. El insistă într-adevăr asupra faptului că poezia trebuie deosebită prin ținta ei de a produce plăcere, de știință, al cărei scop este adevărul⁴⁸. Nu va admite însă doctrina platonice după care obîrșia poeziei e nebunia divină⁴⁹. Căci poezia capătă ființă prin intermediul măiestriei conștiente, prin studiu dificil, iar nu prin geniu irațional⁵⁰. Nu va crede nici măcar că Platon însuși ar fi intenționat cu toată seriozitatea să afirme că un izvor atît de neintelektual stă la originea poeziei⁵¹.

Găsim frecvente referiri și la perseverența și extensia necesare educației pictorului. Artistul trebuie să fie un „om destoinic, bine instruit în literatura bună. Trebuie să știe geometrie și trebuie să știe poezie și oratorie, care îi vor furniza multe subiecte”⁵². „Pictura necesită o...educație perseverentă și completă, îngrijită, sistematică”, conștiincioasă⁵³. Pictorul e un membru atît de prețios al societății, încît grija pentru instruirea lui trebuie să înceapă, după Diirer, încă de la naștere. El trebuie să fie de la început crescut în învățătură — menținut în dorința de a învăța, iar nu dezgustat. Trebuie să știe să citească și să vorbească latinește. Durer dă de înțeles că s-ar putea ca studiile timpurii ale copilului pictor să fie îndeajuns de aspre, astfel încît să-i amenințe sănătatea. Dacă din această pricină se ivește primejdia ca tînărul să [fie cuprins de melancolie, „el trebuie să fie pentru un timp distras de la învățătură, deprinzînd să cînte la vreun instrument cu coarde, care să-i reîmprospăteze sîngele”⁵⁴.

⁴³ Du Bellay, *De'fense et illustration de la languefrancaise*. Paris, 1903, p. 31.

⁴⁷ J.E- Spingarn, *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, New York, 1908, p. 43.....'

⁴⁸ Castelvetro, *Poetica d'Aristotele*, pp. 29, 586, cit. de Charltoa, *op. cit.*, p. 42, notele 1 și 2.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 67, 511, cit. de Charlton, *op. cit.*, p. 22, notele 2, 3. ⁵⁰ *Ibid.*, p. 67, Clarlton, p. 22, nota 3.

⁵¹ *Ibid.*, p. 65, Charlton, pp. 20, 21, nota 1. ⁵- Janitschek, *op. cit.*, pp. 143, 145.

⁵³ *Ibid.*, pp. XXV, XXVI.

⁵⁴ Citat de T.S. Moore, *Albrecht Durer*, New York, 1905, p. 1328. (Vezi A. Durer, *Hrana ucenicului pictor*, trad. N. Reiter, Meridiane, Buc, 1970, p. 92.)

Funcția artistului e deci atât de nobilă și de dificilă, încât nimic altceva decât cunoașterea universală nu-i poate sluji drept temelie pentru opera sa. El nu e văzut de obicei ca o ființă de sentiment sau geniu în opoziție cu omul înzestrat cu înțelegere științifică. Titlul la care aspiră pictorul nu e de „imagist”, ci de filosof, adică de iubitor de înțelepciune și tălmăcitor al formelor și cauzelor lucrurilor. Euînd apărarea poeziei, Boccaccio respinge acuzația ca poezii sînt simple maimuțe ale filosofilor, replicînd că „ei ar trebui să fie socotiți a se număra chiar printre filosofi”⁵⁵. Oare acești smintiți care depreciază poezia nu știu că Virgiliu a fost un filosof, un poet din care „seva filosofiei curge limpede”?⁵⁶ Criticii caută să pună în evidență cu toată grija drumurile diferite urmate de filosofie și de poezie, unul fiind drumul silogismului și al stilului prozei neornate, iar celălalt, drumul contemplării și ornării văzurilor de similitudine. De asemenea, „e treaba filosofului să susțină controversă în salade cursuri, pe cînd a poetului e să cînte în singurătate”⁵⁷. Dar aceste deosebiri, oricît de importante, nu înlătură consensul implicit asupra unei cunoașteri comune a obîrșii tainice ale lucrurilor. „N-aș putea concepe niciodată studierea *înțelepciunii* mărginită numai la filosof”⁵⁸, scrie Ben Jonson (1572—1637), rezumînd astfel atitudinea critică tot mai accentuată; căci cineva în stare să simuleze cu succes înțelepciunea o și posedă. Pictura e filosofie, declară Beonardo, deoarece ea speculează în mod subtil asupra mișeării și formei. Expresivitatea și varietatea mișcării precum și *adevărul* tuturor speciilor naturale, „ținuturi, mări, plante, viețuitoare, ierburi, flori”, constituie tocmai tema picturii. „Iar acestea sînt într-adevăr în stare să alcătuiască o armonie îmbrățișată de vază ca însăși realitatea.”⁵⁹ „Dacă poezia pătrunde în filosofia morală, pictura merge alături de filosofia naturală; dacă cea dintîi descrie activitatea minții, cea de-a doua îi măsoară mișcarea.”⁶⁰ Deoarece artistul nu se mulțumește doar să privească neconținut natura cu ochii săi, ci și „judecă de unul singur ceea ce vede”⁶¹, din personalitatea sa ca un tot decurge pînă la urmă mai degrabă o critică decît o fotografie a naturii. „Pictura... cere ca mintea pictorului să pătrundă în însăși esența naturii și să devină tălmăci între natură și artă, discutînd cu ea pricinile imaginilor ei, izvorîte din legitatea ei.”⁶²

- ⁵⁶ Osgood, *op. cit.*, p. 79, XIV, 17.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 52, XIV, 10; p. 79, XIV, 17. « *Ibid.*, p. 79, XIV, 17.

⁶⁸ *Critical Essays of the Seventeenth Century*, ed. Spingarn, 3 voi., Oxford, 1908, voi. I, p. 28.

⁶⁹ *Tratat despre pictură*, ed. cit., p. 14, fragm. 8. ⁶⁰ *Ibid.*, p. 18, fragm 15.

■ ■ ⁶¹ *Ibid.*, p. 41, fragm. 55. ⁶² *Ibid.*, p. 33, fragm. 36.

ARTISTUL CA FILOSOF ȘI CRITIC.

Prin acest titlu de filosof atît de rîvrit, artistul renașcentist își manifestă dubla natură: respectul său medieval pentru teologie și vasta înțelepciune laică ce speculează în jurul rațiunilor subtile ale lucrurilor, combinat cu respectul său modern pentru cunoașterea specializată. Nu există nici o demarcație netă între funcțiile noului pictor sau poet filosof ca rival al Artistului Divin pe de o parte și ca studios al matematicii, perspectivei și filosofiei pe de alta. Acțiunea prin care artiștii speră să descopere tainele lui Dumnezeu presupune observarea sîrguincioasă a peștilor și grupurilor de oameni care gesticulează la răsîntii, a gesturilor surdomușilor, disecarea cadavrelor, măsurarea proporțiilor cailor și desenarea obiectelor văzute prin văluri la diferite distanțe și de asemenea comentarea *Poeticilor* lui Aristotel și Horațiu, dovedind că fiecare adevăr consemnat e ilustrat de Virgiliu sau de Homer, deprinderea tipurilor de caractere după modelele clasice, al Lucreției, al lui Cato, Ahile, Ulise, ori găsirea de „fabule” în miturile clasice. Excelentul travaliu care consta în a face din sculptură, pictură și poezie arte libere și demne de oamenii liberi devenea astfel extraordinar de cuprinzător. El îi silea pe artiștii umaniști să-l concureze pe Dumnezeu prin perfecțiunea lucrării lor, iar în același timp să stăpînească folosirea mîinii și-a ochiului, să-și asimileze corpusul clasic și să-și exteriorizeze în dovezi sensibile multilaterală erudiție.

Studierea naturii de către artistul renașcentist și folosirea simbolismului de către meșteșugarul medieval nu reprezintă, așadar, atitudini opuse. Într-adevăr, tocmai printr-unfeldeatențiepasionată la coloritul și forma obiectelor naturale individuale și printr-o neobosită practică a desenării lor poate nădăjdui artistul să dobîndească înțelepciunea. Dar ambiția artistului nu se limitează la o copie corectă. El nu înțelege ca natura pe care o imită să fie doar un asamblaj de entități independente, nici rezumîndu-se la simplul aspect exterior. Există, e drept, afirmații ale marilor italieni care ar părea să justifice țelul îngust al simplei reduplicări ca scop al artei lor. „Pictura cea mai vrednică de laudă e aceea care seamănă cel mai mult lucrului ce-l înfățișează. Spun aceasta pentru a-i înfunda pe pictorii care vor cu tot dinadinsul să îndrepte lucrurile din natură.”⁶³ Sau: „Spun pictorilor că niciodată și nici unul nu trebuie să-și însușească felul de a lucra al altuia; i s-ar zice că e un nepot și nicidecum un fiu bun al naturii; lucrurile naturale găsindu-se într-atît de mare belșug, este mai bine să te îndrepti către natura însăși, decît către meșterii care tot de la dînsa au învățat”⁶⁴. Același elogiu al libertății în contrast cu constrîngerile regulilor și meșterilor e și mai viguros exprimat în pasajul: „Acela care se poate duce la izvor nu se duce la ulcior”⁶⁵. Leonardo

⁶³ *Ibid.*, p. 126, fragm. 405.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 48, fragm. 78.

⁶⁵ *Thoughts on Art and Life*, trad. Baring, Boston, 1906, p. 110, §60.

IMPORTANȚA ERUDIȚIEI.

ARTA E NATURĂ PE O TREAPTĂ MAI JOS.

proclamă de asemenea superioritatea artei picturale asupra poeziei tot pe temeiul mai marii proximități de natură a celei clintii. Pictura e pentru el un lucru mai „adevărat” decât poezia, care utilizează ca material semne și nu imagini directe⁶⁶. Și pentru Diirer, „Arta adevărată se găsește doar în natură, iar cel ce poate s-o smulgă de la natură, o stăpânește... Și cu cât opera ta se va apropia mai mult de înfățișarea firească a vieții, cu atât ea va părea mai bună. Aceasta este adevărat”⁶⁷.

Pasaje izolate ca acestea, precum și considerațiile lui Vasari, „mai curîud discursive decât generatoare”, despre fenomenele de iluzionism din pictura italiană: musca lui Giotto, ochelarii episcopului pictat de Ghirlandaio, pitpalacul lui Pollaiuolo, gaura de șarpe a lui Filippo și câinele lui Bonsignori, l-ar face pe cititor să creadă pentru moment că naturalismul Renașterii însemna imitație orbească și că aici rolul filosofiei speculative era redus. Dar lucrurile nu stăteau astfel. Se făcea apel la exercitarea tuturor facultăților mentale, de la memorie pînă la contemplarea ordinii divine pentru a efectua și interpreta corect copia unei forme naturale. Cu cât au devenit mai profunzi, cu atât mai mult naturaliștii și-au contopit idealul artistic cu un ideal exigent al formei esențiale și al desenului armonios. Pentru ei, natura nu reprezintă un model de copiat, ci un complex de legi sau o esență ascunsă de descifrat.

Utilizarea simțurilor în observația exactă era deci pentru pictorii Renașterii numai un început de metodă artistică. Mișcarea unui braț omenesc ori culoarea înotătoarei unui pește intrau în știința pictorului numai subordnându-se disciplinei matematice sau anatomice. Din unirea unor compartimente specializate ale cunoașterii, perspectivă, anatomie, psihologie, aplicate la datele furnizate de simțuri, avea să rezulte o abordare filosofică globală a naturii, care îi va îngădui artistului să alcătuiască o a doua natură, urmînd astfel căile lui Dumnezeu și împărtășindu-i desăvîșirea.

Nu e de mirare că, în secolele al XV-lea și al XVI-lea, matematicile au fost chemate în ajutorul adevărului picturii, dacă ne gîndim la rolul pe care îl jucau în reorganizarea științelor. Cuvintele lui Diirer referitoare la prima privire aruncată asupra unui tratat al lui Jacopo din Veneția despre proporțiile umane simbolizează interesul pictorilor față de tratarea matematică a subiectului lor, după cum și speranța pe care și-o puneau în ea: „Mi-a arătat un bărbat și o femeie pe care el i-a făcut folosind măsurători, și cum eu în acea vreme aș fi vrut mai degrabă să aflu care este părerea lui decât să descopăr un nou regat, dacă aș fi aflat-o, aș fi publicat-o de îndată spre cinstirea lui și spre binele tuturor”⁶⁸. Felul în care Diirer l-a onorat în realitate

⁶⁶ *Tratat despre pictură*, ed. cit., fragm. 10 — 24.

⁶⁷ *Hrana ucenicului pictor*, ed. cit., p. 149.

⁶⁸ *Hrana ucenicului pictor*, ed. cit., p. 130.

a fost că a întreprins o călătorie în Italia ca să învețe noua știință a proporțiilor, considerându-se chemat pe atunci să predea și să răspîndească noua învățătură, mai cu seamă în Germania, unde își dădea seama că artiștilor le lipsește știința, dar, atîta cît îl țineau puterile, și în întreaga lume, iar pînă la urmă compunînd un *Tratat despre proporții*. În acest studiu a întocmit o scară compusă din șase sute de părți. S-a ocupat de asemenea de proporțiile cailor și clădirilor și de știința matematică a perspectivei.

O carte despre natura perspectivei scrisese Alberti înaintea lucrării lui Dtirer. În 1509 se tipărea *De divina proportione* a lui Luca Pacioli, în care se anticipa legea secțiunii de aur, stabilită experimental de Zeising pe la mijlocul veacului al XIX-lea. Un alt tratat despre proporție care a avut o mare influență a fost scris tot pe atunci de Piero della Francesca. Unirea artelor cu matematica în Italia vădea fuziunea dintre noua încredere în măsurare și mecanism și un pitagorism mistic. P'ederigo Zuccaro (1539 — 1609) a echivalat înălțimea figurilor exprimată în lungimi de cap cu tipuri de demnitate și divinitate: șapte lungimi de cap pentru Cibeles și Sibile; opt pentru Iunona și Madonna; nouă pentru Diana. I/omazzo a amestecat în chip ciudat o teorie a proporțiilor cu vechea doctrină a umorilor și a influențelor cerești: Rafael, spunea Lomazzo, avea o schemă a proporțiilor inspirată de Venus Michelangelo una inspirată de Saturn⁶⁹. Leonardo acordă perspectivei un loc proeminent printre cunoștințele pe care e ținut să le aibă un pictor dacă nu vrea să navigheze „fără cîrmă sau busolă”. „Meșteșugul trebuie clădit pe o bună învățătură teoretică, în care perspectiva să-i fie călăuză și poartă de intrare.”⁷⁰ Și el a încercat să echivaleze proporțiile din pictură cu raporturile muzicale.

Disecția anatomică era și ea o metodă ajutătoare de laborator pentru artiști la convertirea materiei prime naturale a profesiei lor în știință. Rafael și Dtirer au utilizat scalpелul, iar Michelangelo și-a împins cercetările atît de departe, încît începuse a nutri ambiția de a scrie un tratat erudit despre baza anatomică a mișcării umane. Munca lui Leonardo în domeniul anatomiei supraviețuiește sub forma multor desene importante, prin care a adus întregiri substanțiale științei anatomice. Caietele sale de schițe pot fi considerate ca o parte din materialul didactic necesar școlilor medicale. În mintea lui Michelangelo nu se dădea nici o luptă între experimentalismul științific și reverența față de clasici. A deschis toracele cu instrumentul său de disecție ca orice student în medicină. Dar lăcașul de lut pe care-l mînuia și-l observa în felul acesta era pentru el totodată un model de simetrie și proporție pentru clădirea arhitectului. Vitruviu l-a învățat pe Michelangelo această proprietate

⁶⁹ Schlosser, *Die Kunstliteratur*, Viena, 1924, p. 398.

⁷⁰ *Tratat despre picturală*, cit., p. 48, fragm. 77.

a corpului omenesc. „Rezultă de aici cu toată certitudinea că elementele arhitectonice trebuie să urmeze aceeași regulă ca și membrele corpului omenesc”, îi scria el cardinalului Rodolfo Pio din Capri. „Cel ce n-a ajuns să stăpânească sau nu stăpânește figura omenească și mai cu seamă anatomia, nu va putea să o înțeleagă niciodată.”⁷¹ Dar mai presus de interesul său anatomic și de respectul pentru tradiția clasică, Michelangelo are un simț fundamental al demnității omului. Ca membru al Academiei platonice a lui Iyorenzo dei Medici, el se găsea asociat cu un grup de oameni de-o erudiție și de-o putere aproape universală. În spiritul acestui corp filosofic și cult, Michelangelo a îngemănat venerația lucrurilor divine cu un simț foarte viu al nobleței și capacității ființei umane. Coleg cu el în Academie era eruditul și nobilul Pico della Mirandola, care a compus un grandios discurs de proslăvire a demnității și măreției omului — omul divin, centru și legătură a cosmosului și tălmăcitor al naturii. Michelangelo a socotit-o și el în mod asemănător, pe cea mai înaltă făptură din universul dumnezeiesc, drept cel mai nobil subiect pentru un pictor. „Acea lucrare a picturii va fi cea mai nobilă și mai excelentă care copiază cel mai nobil obiect... Și cine e oare atât de barbar încât să nu priceapă că piciorul omului e mai nobil decât încălțările lui și că pielea îi e mai nobilă decât aceea a oilor cu care este înveșmântat?”⁷²

Ceea ce știința matematică și anatomică exprimă sub formă de reprezentări raționale și precise trebuie adus în deplina stăpânire a spiritului și transformat în deprinderi sau facultăți mentale. Vorbind în termenii din acea vreme ai anatomiei creierului, s-ar putea spune că impresiile recepționate de simțuri și combinate cu simțul comun trebuie depozitate apoi în lobul frontal prezidat de memorie. Leonardo îl sfătuiește pe pictorul începător să-și folosească răgazarile pentru aprofundarea colecției sale de studii, memorizându-le și apre-ciundu-le. Așadar, ucenicul „iarna, în nopți de veghe, toate nudurile desenate vara să le strângă. Iaolaltă și să-și aleagă dintre ele cele mai izbutite părți; și cele mai izbutite corpuri să le desăvârșească, ținându-le bine minte”⁷³. Prescrie astfel schimbarea lor în posesiuni ideale. „Prin mintea pictorului trebuie mereu să treacă tot atâtea judecăți câte sînt lucrurile de seamă ce i se înfățișează; să se oprească asupra lor și să le însemne, trăgînd din ele învățături după loc, împrejurări, lumini și umbre.”⁷⁴

Astfel, naturalismul pictorilor renascentiști, zelul lor de a înțelege în chip desăvârșit obiectul ce le stătea înaintea, s-a lărgit și aprofundat pînă la crearea unor replici intelectuale. Entuziasmul lor proaspăt în fața izvorului naturii nu era deloc naiv. Pictura lor însăși era oarecum un comentariu asupra

⁷¹ *Michelangelo*, ed. Carden, p. 315.

⁷² De Hollanda, *op. cit.*, pp. 69, 70.

⁷³ *Tratat despre pictură*, ed. cit., p. 51, fragm. 95.

⁷⁴ *Ibii.*, p. 39, fragm. 51.

naturii întocmai după cum versiunile din Platon și Aristotel, publicate de umaniștii vremii, erau interpretări ale marilor lor originale. Când Michelangelo declară că pictura flamandă cu greu ar putea fi numită artă în adevăratul înțeles al cuvântului, unul din argumentele invocate este că flamanzii se ocupă cu copierea exactă a aspectelor exterioare ale pajiștilor, pădurilor, stofelor etc. și că fac asta „fără rațiune sau artă”⁷⁵. Ceea ce intenționează el însuși să facă e rațional nu numai din pricină că se întemeiază pe anatomie, ci și pentru că revendică perfecțiunea prin imitarea procedării divine de creare a lumii.

Studierea doctrinei poetice a Renașterii timpurii în scopul de a-i degaja semnificația filosofică oferă un tablou analog. În genere, arta picturii era considerată ca filosofie a mișcării sau a naturii fizice, iar arta literaturii, filosofie a moravurilor. Unul din amuzamentele vremii era disputa în jurul meritelor celor două arte. Dar oricât ar fi putut pretinde pictorul o mai mare universalitate ori o mai strânsă apropiere de natură, iar literatul o intelectualitate superioară, cele două arte ale lor se despărțeau numai după o demarare comună în calitate de reflectări suplimentare. „Pictura e poezie mută, poezia pictură grăitoare.” în cea dintâi *Apărare a poeziei* importantă, cea a lui Boccaccio, care în multe privințe a constituit modelul celor scrise în următorii două sute de ani, autorul își tratează arta ca pe o maimuță generală a naturii, aducând astfel poezia foarte aproape de ceea ce țintea să fie pictura. „Epitetul [maimuță a naturii] ar putea fi mai puțin supărător [decît maimuță a filosofilor], de vreme ce poetul se străduiește din toate puterile sale să exprime în vers nobil efectele fie ale Naturii înseși, fie ale veșnicei și neclintitei ei lucrări... formele, deprinderile, rostul și acțiunile tuturor lucrurilor însuflețite, rotirile cerului și stelelor, puterea strivitoare a furtunilor, sfîrșitul și trosnetul flăcărilor, tunetul valurilor, munții înalți și crîngurile umbroase și rîurile în curgerea lor... atît de viu exprimate, încît va părea că înseși obiectele se vor înfățișa cu adevărat în... poemul scris.”⁷⁶ Această largă interpretare a ceea ce avea de imitat poezia a predominat în critică înainte ca înfrîurirea *Poeticii* lui Aristotel să înceapă a se face simțită prin intermediul traducerilor în limba italiană pe la mijlocul secolului al XVI-lea⁷⁷. De atunci încolo, începînd cu Castelvetro, criticii italieni aveau să lupte împotriva limitărilor și definițiilor precise ale canonului aristotelic: poezia este imitația acțiunilor, pasiunilor și caracterului oamenilor. Problema era: cum deosebește o asemenea definiție poezia de istorie, care e în mod evident o înregistrare a comportării umane, de filosof ia morală, care pune și ea în cuvinte, și deci copiază, același conținut; de pictură, care, în genul istoric, e în mod clar o imitație a acțiunilor, pasiunilor și caracterelor omenești?

⁷⁵ De Hollanda, *op. cit.*, pp. 15, 16.

⁷⁶ Osgood, *op. cit.*, pp. 79-80, XIV, 17.

⁷⁷ Charlton, *op. cit.*, p. 13.

m

Istoria esteticii

Criticii literari ai Renașterii își aveau și ei izvorul de caractere, acțiuni și pasiuni omenești la care făceau apel când aveau nevoie de modele pentru scrisul imitativ, analog cu izvorul naturii pe care Leonardo îl recomandă pictorilor⁷⁸. Poeții clasici, recent traduși, și în primul rând Virgiliu, erau sursa lor de imagistică morală. Dacă acesta nu pare a avea vreo legătură cu observarea nemijlocită a acțiunilor, pasiunilor și caracterelor omului, se cuvine să ne reamintim că Enea și Didona erau prezente vii și proaspete pentru Minturno și Vida, aproape mai mult decât ne-am putea imagina. În 1527, Vida declară că nefericit e

Cel ce cu nesăbuiță se-ncrede-n puterea și-n arta-i, Ca și cum n-are nevoie de sprijin străin și refuză, Nesocotit, pe făgașul bătut de cei vechi să pășească.

Și mai departe prezice:

*Vai, ce eres, truda de sacra protecție-a lui Febus lipsită ! Inșii ca ei bucuria n-o știu și-adeșea ei înșiși Văd că mai lung trai li-i dat ca bieteii lor statui și-n umbră Încă din viață-și plîng îmbătrînitele artei vlăstare, Gloria lor la groapă ducîndu-și-o încă din viață*⁷⁹. *

Caracterele și întâmplările zugrăvite în *Eneida* erau o natură văzută de o privire mai limpede, mai pătrunzătoare decât ar fi crezut omul Renașterii, îmbătat de admirația pentru Antichitatea clasică de curînd recuperată, că e cu puțință să realizeze cu ochii lui neajutorați. Când umaniștii doreau să observe mișcarea vieții, în perfecțiunea ei originară, nu se încredeau în capacitatea lor proprie de selecție din aparițiile ce li se perindau în jur, ci se cufundau în lectura anticilor, „care știau cum s-o facă”.

Dar întocmai după cum referirile pictorilor la raportul dintre arta lor și natură par la prima vedere a implica o corespondență mai naivă decât ar îngădui-o teoretizările lor mai ample și mai aprofundate, la fel și autorii de comentarii despre poezie înțeleg prin imitația literară a acțiunilor, comportărilor și moravurilor omenești un lucru mai riguros și mai metodic decât ar lăsa-o să se creadă termenul izolat. *Poeticile* lui Aristotel și Horațiu au devenit instrumente literare analoge cu științele anatomiei, perspectivei și proporțiilor, cu ajutorul cărora marii pictori italieni converteau datele brute ale văzului în forme just concepute. Dar în ambele arte, semnificația termenului de „imitație” nu era scutită de o anumită instabilitate⁸⁰. Poeților li se pretindea să

⁷⁸ *Thoughts on Art and Life*, p. 11 . * Trad. versurilor, aici ca și în

⁷⁹ Vida, *De poeta*, cartea a III-a. cazurile fără altă specificare, apar-

⁸⁰ Spingarn, *op. cit.*, pp. 37 urm. ține lui Sorin Mărculescu.

fie „verosimili” și adeseori se recomanda drept cea mai sigură cale de a-i garanta naturii adevărul aparent, folosirea unui eveniment istoric real sau introducerea unui artificiu scenic. De pildă, Castelvetro recomandă folosirea versului pe scenă din cauză că vocea poate fi ridicată în declamația poetică mai ușor decât în discursul în proză obișnuit, stimu-lînd astfel stările emoționale⁸¹.

Cunoașterea tehnică a artei poeziei asimilată din Aristotel și Horațiu i-a preschimbat pe poeți și pe critici în „filosofi morali”. Dar cuvîntul filoso-fie însemna mai mult decât cunoaștere tehnică. Poetul trebuia să fie un profesor de virtute și un îndrumător în materie de virtute civică. Se credea că lectura poezilor conduce la virtute. Operele lor sînt pline de avertismente și învățături alese și sincere, de pilde mișcătoare și ademenitoare de virtuți, de chipuri de eroi viteji, eroine caste, vasali credincioși și imperii ale dreptății.

Cea mai cuprinzătoare definiție a artelor făcea din ele fie un mijloc de perfecționare a naturii, fie o formă de concurare a activității creatoare a lui Dumnezeu. Pentru curentul de gîndire ortodox, imitația era esența oricărei arte. Simpla imitație era lărgită într-o imitare a naturii, iar aceasta la rîndul ei într-o imitare a artei lui Dumnezeu. Poetul e un alt Dumnezeu, spune Scaliger cu îndrăzneală, deoarece *el* poate crea ceea ce ar trebui să fie⁸². Natura era considerată ca fiind ascunsă îndărătul sau dedesubtul aparenței vizibile. Cennino Cennini spune: „Pentru pictură trebuie să fim înzestrați atît cu imaginație cît și cu dibăcie în mîini, ca să descoperim lucruri nevăzute ascunse sub opacitatea obiectelor naturale și ca să le fixăm cu mîna, înfățișînd vederii ceva ce înainte nu părea să existe”⁸³. Dar căutarea acestei metode sau legi secrete era încărcată cu o semnificație religioasă. Era căutarea deprinderilor lui Dumnezeu, care, ipotetic vorbind, sînt perfecte. Durer scria că prin căderea lui Adam, oamenii au pierdut urmele frumuseții divine așa cum și-au pierdut și virtuțile inițialele. „Creatorul i-a făcut cîndva pe oameni așa cum trebuie să fie și socotesc că înfățișarea chipeșă și drăgălășenia se află răspîndite prin toată mulțimea de oameni.” Artistul trebuie să găsească urmele acestei forme perfecte pierdute⁸⁴.

Astfel, exigența de adevăr în reprezentare dusă pînă la ultimele ei concluzii înseamnă exigență de reprezentare *frumoasă*. Căci o copie după metodele divine de creație ar reflecta ceva din frumusețea acestor metode. Durer (1471 — 1528) învață cu multă pregnanță că, deși vestigiile frumuseții divine din natură

⁸¹ Castelvetro, *La poetica d'Aristotele*, p. 30.

⁸² Scaliger, *Poetica*, cartea I, cap. I, citat de P.M. Padleford, *The Great Critics*, ed. Sinith ard Parks, New York, 1932, p. 113.

⁸³ *The Book of the Art of Cennino Cennini*, Londra, 1899, p. 4.

⁸⁴ Durer, *Hrana 'ucenicului pictor*, ed. cit., p. 156.

sînt foarte greu de găsit, se cade ca fiecare om destoinic să dea o mîină de ajutor. El mărturisește: „Ce este frumusețea eu nu știu”⁸⁵. „Eu nu știu sigur care este măsura supremă a frumuseții adevărate și n-o pot descrie bine.” „Și nici nu se află pe pămînt un om care să poată spune categoric cum ar trebui să fie cea mai frumoasă înfățișare a omului. Nimeni nu știe aceasta, decît singur Dumnezeu.”⁸⁶ Aduagă însă că matematica ne-ar putea fi de folos în această privință. Merită oricum să încercăm. „Dacă nu putem ajunge niciodată la desăvîrșire, trebuie oare să renunțăm cu totul la a mai învăța? Nu putem admite un astfel de gînd prostesc... dacă vrem să scoatem la iveală frumusețea pe care ne-o oferă natura și astfel să ne apropiem cît mai mult de adevărata țintă.”⁸⁷ Frumosul ca artă, pentru Durer, „se găsește doar în natură”, iar natura în Dumnezeu. Prin urmare artistul trebuie să-l studieze pe Dumnezeu cu ajutorul științei și observației, căci numai printr-o atare supunere — care aduce după sine imitația — va izbuti omul să facă o figură frumoasă. „Cel care poate s-o smulgă de la natură, o stăpînește.”⁸⁸ Michelangelo a conceput uneori arta ca înlăturare a maselor exterioare ce ascund forma frumoasă lăuntrică⁸⁹. Sculptura lui era arta de a îndepărta sau tăia din blocul de piatră tot ceea ce ascunde statuia frumoasă aflată înăuntrul lui. În asemenea tendințe de gîndire, evident o moștenire a pietății, „perfecțiunea operei de artă presupune descoperirea unei ordini sau esențe ideale deja prezente prin barul lui Dumnezeu în ordinea existentă, iar artistul se consideră astfel mai degrabă un discipol sau un descoperitor, decît în primul rînd un creator sau un inventator. Deci, în măsura în care frumusețea e doar natură ascunsă, imitația naturii e calea care duce tot atît de bine la frumos ca și la verosimil și asemănarea cu viața, iar pictorii, transcriind datul, urmăresc un ideal.

Alberti de cele mai multe ori analizează separat imitația naturii și frumosul, dar întîmplător arată și implicațiile lor reciproce. El învîța că frumusețea trebuie să fie abordată prin natură, dar cu toate că era necesară o observație precisă și strînsă, trebuiau recoltate din ea acele elemente care „să ducă spiritul privitorului mult dincolo de lucrul la care se uită”⁹⁰. Deși pictorul trebuie neapărat să meargă la școala naturii, aceasta nu împiedică în nici un chip reprezentarea lucrurilor perfecte. Căci Frumusețea, deși în sinea ei imobilă, este și răspîndită prin toatăjaatura. Pentru gîndirea lui Alberti, există o identitate între imitarea naturii și imitarea Sursei, unitatea și frumusețea primordială, din care izvorăște natura.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 100.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 100.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 146.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 149.

⁸⁹ *Michelangelo*, ed. Carden, p. 251.

⁹⁰ Janitscliek, *Leone Battista Albertis kunstleoretische Schriften*, Viena, 1877, p. 150.

Cei care au scris despre teoria poeziei și-au întemeiat observațiile critice pe o filosofie la fel de vagă a relației dintre frumos și artă. O variantă la tema artei ca imitație a adevărului interior precum și ca furnizoare de frumusețe e tabloul poetului incomparabil făcut de Sir Philip Sidney. El „merge mână în mână cu Natura”, dar „devine în fapt altă Natură”⁹¹. Sidney susține că întregul sistem al artelor liberale are drept obiect natura, căreia i se supune. Singur poetul e capabil să depășească toate operele naturii și să se înalțe deasupra lor, deoarece Făuritorul ceresc l-a făcut și pe el, la rîndu-i, făuritor. „Natura n-a împodobit niciodată pămîntul în tapiserii atît de bogate cum au făcut-o feluriți poeți, nici cu rîuri plăcute, arbori roditori, flori dulce-miroși-toare, nici cu orice altceva ar putea face mult preaiubitul pămînt și mai fermecător.”⁹² Poetul îl creează pe îndrăgostitul ideal Teagene, pe prietenul ideal Pilade, pe soldatul ideal Orlando, pe prințul ideal Cyrus. „Spiritul înălțat” al poetului ne face să știm ce e desăvîrșirea. El este autorul artei arhitecturale, cea care le guvernează pe toate celelalte, pentru că ceea ce astronomii, istoricii și filosofii morali înfățișează sub formă de amănunte sterpe și izolate sau sub formă de „descrieri prolixie” și „simple reguli”, poetul înfățișează într-o pictură desăvîrșită care poate izbi, străpunge și posedă sufletul mai mult decît filosofia, și e mai darnică în tipare perfecte decît istoria „cu simplul ei «a fost»”. Totul, de la Infernul pînă la Paradisul lui Dante, aflîndu-se sub autoritatea penei lui, el plăsmuiește o natură deasupra naturii. Și aceasta nu e doar un castel în vînt, chiar dacă mijlocul de înfăptuire îi este „imitația sau ficțiunea”, deoarece caracterele ideale create de un poet zămislesc altele la fel. Poetul „hărăzește lumii un Cyrus ca să facă mulți Ciruși”⁹³. Ținta morală a poeziei e concepută aici nu ca divorț al poeziei de realitate, ci ca sporire a cantității de realitate morală. Desăvîrșirea operei de artă înseamnă înălțarea, cu ajutor divin, pe culmea naturii evidente, a unei noi puteri și slave.

Inventivitatea artistului s-a deplasat insensibil de la a găsi ceea ce, deși ascuns, există deja, la a selecta, a crea sau a modela o imagine mentală numai prin forța omului. Durer și Fracastoro (1483—1553) insistă amîndoi asupra energiei artei, impersonal concepută, în producerea formei frumoase. Durer spune că arta și nu omul făurește magia artei⁹⁴; Fracastoro afirmă că arta și nu Dumnezeu insuflă frenezie geniului. „Nu Dumnezeu e cauza, ci muzica însăși, plină de un fel de minune măreață și răscolitoare ce face ca pulsul să bată o dată cu ritmul, ca și cum ar fi stîrnit de vreo frenezie violentă, și

⁹¹ Sidney, *op. cit.*, p. 8.

⁹² *Loc. cit.*

⁹³ *Op. cit.*, p. 9.

⁹⁴ Durer, *Hrana ucenicului pictor*, ed. cit. p. 149.

SIDNEY: POETUL CA AMELIORATOR AL EXISTENTULUI.
ARTA NU MAI E ENERGIE COSMICA, CI PUTERE UMANĂ.

face să piară stăpînirea de sine și te înalță pînă la extaz."⁹⁵ Fracastoro spune mai departe că poeții sînt numiți divini din cauză că sînt atinși de această nebunie divină. Insistă însă și asupra evoluției treptate a artei din precedente umane. În această perioadă, linia de demarcație dintre contribuția umană și infuzia divină în alcătuirea geniului e abia vizibilă și instabilă.

Nu atît darul lui Dumnezeu cît alegerea omului a ajuns să fie cauza frumosului. Giotto a inițiat o nouă eră în istoria picturii nu numai pentru că a făcut apel la natură în loc de a reproduce orbește formule de atelier, ci și pentru că a făcut apel la natură cu puterea lui omenească de decizie. A ales din natură „cele mai strălucitoare părți, dintre cele mai bune și mai minunate trăsături ale ei”. Libertatea voinței umane se manifestă aici nu ca unpostulat moral, ci ca o bază necesară în realizarea artistică. Veghează neconținut ca să iei cele mai desăvîrșite părți de la multe chipuri frumoase, era un dicton obișnuit.

Dar a alege înseamnă a te argaja în ceva cu capacitatea care-l particularizează pe om ca om. Alegerea celei mai strălucite și mai minunate trăsături din infinitele oferte ale naturii reprezenta pentru teoreticienii artei numai prima treaptă în procesul de umanizare a produsului. Din ceea ce a ales, artistul purcede la crearea unei armonii. Armonia, o știm deja, a fost sinonimul general acceptat pentru frumos sau pentru țelul artistului de-a lungul tuturor epocilor cunoscute de filosofia artei. Numai termenul generic a rămas însă același. Pentru mentalitatea medievală, să ne-o reamintim, armonia semnifica maximum de concurență umană a Unității divine. Lumea creatoare, condamnată prin însuși caracterul ei să fie multiplă, se înalță întru armonie, ca o „cetate bine rînduită”, ca un cor de voci consonante, stră-duindu-se prin propriu-i efort să fie cît mai asemănătoare cu puțință cu unitatea simplă a lui Dumnezeu. În vremea noastră, armonia încă mai este o categorie estetică. Dar acum, nu teologia, ci mai degrabă psihologia e regina științelor. Așa încît astăzi armonia e uneori definită ca armonie a impulsurilor: sinestezie. E, prin urmare, de datoria noastră să notăm ce semnificație avea pentru Alberti, Diirer sau Leonardo armonia produsă de om într-o pictură ori un poem bun. Armonia însemna acordul complet al diferitelor părți ale unui obiect de artă, între fiecare în parte și cu întregul. Ceea ce mintea și mîna omului, ingeniozitatea și inventivitatea sa, urmau să confere elementelor naturale alese erau profunzimea și completitudinea organizării. Se foloseau diverse cuvinte și formule pentru a exprima noțiunea de concordanță stilistică totală: raport, proporție, *concinnitas*, corespondență, compoziție. Un canon matematic era acela care cuprindea mijloacele necesare pentru a face dintr-un bărbat, dintr-o femeie, dintr-un copil, dintr-un cal, dintr-o clădire sau dintr-o statuie un ansamblu concordant. Dar regulile, delimitările și schemele ingenioase rezultate din măsurarea a sute de dimen-

⁹⁵ Girolamo Fracastoro, *Naugerius, sive de poetica dialogus*, trad. Kelso, p. 65.

ARMONIA ÎȘI
APROFUNDEAZĂ
ÎNȚELESUL.

siuni și arii analoge nu aduceau altă contribuție decât ceea ce poate însemna aportul unei corelații cantitative la o integritate organică. „Folosul și funcția” fiecărei părți erau luate în considerare astfel încât opera să poată fi caracterizată de un efect emoțional unic. Dacă într-o pictură înfățișezi un om mort, atunci trebuie să pară „mort până-n vârful unghiilor”, iar „cei vii, cu adevărat în viață”⁹⁶. Alberti relatează o foarte admirată „piesă istorică” reprezentându-l pe Meleagru. Tot ce ținea de cadavru „părea scofilit și lînced”; dar nu numai cadavrul. Cei ce purtau sicriul „păreau că jeluie și totodată că trudesă din toate mădulele”⁹⁷. Conveniența și corespondența interziceau incongruențele, cum ar fi fost o figură „plină de sevă” cu o „mînă uscățivă”, ori un bărbat corpulent într-o încăpere foarte mică de parcă ar fi „închis într-un dulap”⁹⁸. Membrele trebuie deci să-și corespundă nu numai ca proporție, mărime și ordine matematică, ci și în colorit, funcție, demnitate și în „orice altceva ar putea conduce la Frumusețe și Armonie”⁹⁹. Armonia se difuzează. Ea presupune lărgimea de vederi necesară pentru cuprinderea tuturor aspectelor unei opere. Presupune de asemenea profunzime analitică pentru a verifica dacă toate nivelurile entității complete sînt în egală măsură organizate. „Părțile unei narații sînt trupurile; părțile trupurilor sînt membrele; părțile membrilor sînt suprafețele.”¹⁰⁰ E la fel de necesar ca pe suprafețe „luminile minunate să se cufunde treptat în umbre dulci” cum este necesar ca toate corpurile să corespundă acțiunii¹⁰¹.

Armonia ce decurge din selecția operată de om asupra naturii și din potrivirea reciprocă a părților într-un întreg se confundă pentru arta Renașterii, sub chipul unui ideal, în arta desenului. Această artă a desenului, rudă și izvor al celor trei arte ale arhitecturii, sculpturii și picturii, se profilează ca un arc. În caracterizarea acestei arte, înălțate pe un ideal de armonie, Vasari se face ecoul lui Michelangelo. Desenul iese din experiență și se întoarce la experiență. Căci el este făurit în intelect din sortarea multor experiențe particulare, ca să alcătuiască un etalon unic al excelenței. „Este ca o formă sau o idee a tuturor obiectelor din natură, cu totul minunat în ceea ce conturează, deoarece nu numai în ce privește corpurile oamenilor și animalelor, dar și clădirile, plantele, în pictură și în sculptură, desenul are cunoștință de proporțiile întregului față de părți și ale părților între ele și față de întreg... Din

⁹⁶ Alberti, *op. cit.*, p. 257.

⁹⁷ *Ibid.*, pp. 256, 257.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 257.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 256.

¹⁰⁰ *Loc. cit.*

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 257.

DESENUL: INTUIȚIE RAȚIONALIZATĂ A ARMONIEI.

această cunoaștere izvorăște o anumită concepție și judecată."¹⁰² Iar apoi, acest arhetip sau tipar, armonios și unic, se traduce, prin creion sau cretă, într-o realitate vizibilă.

Desenul e o știință: o abstractizare sau ordonare a lucrurilor găsite în natură; e și o forță cu ajutorul căreia noi corpuri sînt create de către om prin sintetizarea relațiilor juste și desfătătoare furnizate de natură. Prin eficacitatea desenului, omul poate construi o „clădire de o frumusețe pură în loc de o cocioabă rău gândită și dezgustătoare”. Dar clădirea de o frumusețe pură, dacă arhitectul era un discipol renascentist al lui Vitruviu, își deriva proporțiile din cele ale trupului omenesc natural. De la corpul uman la creierul artistului; în creierul artistului, deducerea raporturilor esențiale; de la schema rațională la metoda pătrunzătoare și dexteritate [artă]; de la artă la mînă, iar de la mînă la cioplirea, lustruirea, aranjarea și stivuirea blocurilor de piatră pentru a face un palat.

Dar marea forță a acestei arte a desenului l-a dus uneori pe artistul tot mai încrezător în sine dincolo de dimensiunile date ale corpului uman. Alegerea și ordonarea au devenit independente de sursa naturală. Oricît de mult și-ar fi întemeiat meșteșugul pe disecții ale corpului omenesc, Michel-angelo „își făcea figurile lungi de nouă, zece și chiar douăsprezece capete, fără alt scop decît căutarea unei anumite grații în îmbinarea părților care e cu neputință de găsit în forma naturală, și spunea că artistul trebuie să-și aibă uneltele de măsură nu în mînă, ci în ochi, din cauză că mîna doar lucrează; cel care judecă este ochiul”¹⁰³. Aici, în alterarea și distorsionarea deliberată a naturii de dragul unei mai mari grații, demersul se face de la o disponibilitate umană la alta, nu de la om la Dumnezeu, nici măcar de la om la natură.

Tendința artei desenului de a se dezvolta într-o vegetație bogată și larg ramificată e vădită de „Cuvintele deosebitoare” ale lui Diirer. Acesta a prezentat ca etalon canonul unei figuri ideale similar cu cel al lui Alberti, dar în cea de-a treia din cele *Patru cărți despre proporția omenească*, el îl învață pe tînărul artist german cum să moduleze liber pornind de la cheia fundamentală. Atîrnă de voința omului, spune Diirer, să se abată de la norma de aur către „mare, lung, trupeș, lat, gros, îngust, subțire, tînăr, bătrînt, gras, slab, drăguț, urît, tare, moale și așa mai departe”¹⁰⁴, lucru ce se poate face prin meșteșug conștient, ca și prin metodă. Artistul înțelept are multe coarde la arc, chiar dacă dintre ele numai una e cea mai bună. Trebuie să fie pre-

¹⁰² Vasari, *Despre tehnică*, trad. Maclehose, ed. G.B. Brown, 1907, p. 205. Cap. I, §74, *Despre pictură*.

¹⁰³ J.A. Symonds, *The Life of Michelangelo Buonarroti*, 2 voi., New York, 1925, voi. I, pp. 204, 205.

¹⁰⁴ *The Literary liemains of Albrecht Diirer*, p. 241.

gătit cu tipare pentru oameni de caractere și temperamente diferite. „Astfel, cu ajutorul proporțiilor [trupului], poate fi arătată înfățișarea exterioară a oricărui gen de om, după cum natura sa este de foc, de aer, de pământ sau de apă. Căci forța artei stăpânește toate operele.”¹⁰⁵ Fascinat cum e de noul sistem italian, care reduce toată complexitatea faptului natural la știință, Diirer nu uită totuși niciodată că arta se găsește doar în natură și că natura nu se repetă niciodată. Canonul stătea în picioare. Dar oricât de paradoxal, stătea în picioare și constatarea incompatibilității etaloanelor de frumusețe. „Frumusețea este sădită în om în așa fel, iar judecata noastră atît de nesigură în aprecierea ei, încît ... se întîmplă să întîlnim doi oameni, amîndoi foarte frumoși și plăcuți la vedere, care totuși nu se aseamănă unul cu altul în nici o parte a trupului lor, nici în ce privește proporțiile diferitelor părți și nici în conformația lor.”¹⁰⁶ Arta desenului, coborîta din cer pe pământ, a început să navigheze pe mări vaste și îndepărtate.

Progresiunea constantă spre libertatea umană prin selecție, respingere și entuziasm sintetizator e rezumată, pentru poezie, de Fracastoro: întîi, poetul „a început să moduleze sunete, să aleagă muzicalul și să respingă nemuzicalul, ori să le lege cît mai bine cu putință, să se complacă mai ales în metafore, să dea atenție sonorității și suavității și, pe scurt, tuturor celorlalte podoabe ale limbii. Apoi și-a propus să se ocupe de metri și picioare, să facă versuri și să vadă care e potrivit fiecărei idei. Drept conținut, a dorit numai frumosul și excelentul căruia să-i atribuie numai însușiri frumoase și admirabile. Dacă acestea lipseau, el și-a propus să le plămuiască prin metafore, să pornească în căutarea de digresiuni și comparații și să nu piardă din vedere nici unul din celelalte artificii care țintesc la excelența rostirii, topica, tranzițiile, figurile și alte ornamente nefolosite astăzi. De îndată ce strînse laolaltă toate frumusețile de limbaj și subiect și le dădu glas, simți furișîndu-i-se în sine o anumită armonie miraculoasă și aproape divină și cu care nici o alta nu se putea asemui. Iar apoi își dădu seama, ca să zic așa, că-și ieșise din sine. Nu se putea stăpîni, ci delira asemeni celor ce iau parte la misterele lui Bacchus și-ale Cibelei cînd fluierile încep să cînte și le răspund tobele”¹⁰⁷.

în dialogul *Naugerius*, în care Fracastoro încearcă să reciștîge polivalența și dramatismul unui dialog socratic, se trec în revistă diferitele scopuri posibile ale poetului, cu un popas marcat de muzică și de aclamațiile asistenței atunci cînd se sugerează că menirea poetului e, după cum spune Aristotel, să imite universalul, și nu particularul. Acest universal aristotelic e subtil convertit de Fracastoro în Ideea platonice de frumos: o esență unică și absolută.

¹⁰⁵ *Hrana ucenicului pictor*, ed. cit., p. 152. ¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 151.

¹⁰⁷ Girolamo Fracastoro, *Naugerius, sive. De poetica dialogus*, trad. Kelso, în *University of Illinois, Studies in Language and Literature*, Urbana, 1924, voi. IX, nr. 3, p. 65.

FRACASTORO: POTENȚAREA NATURII.

ENTUZIASMUL POETIC.

NATURA CA STIMULENT AL CREAȚIEI, MAI DEGRABĂ CA SUBIECT DE IMITAT.

„Poetul este ca pictorul care nu dorește să înfățișeze acest om particular sau altul așa cum e, cu multele-i cusururi, ci care, după ce a contemplat ideea universală și în cel mai înalt grad frumoasă a creatorului său, face lucrurile așa cum ar trebui să fie.”¹⁰⁸ Dar acest „ar trebui să fie”, la Fracastoro, nu se dizolvă într-o viziune spirituală inaccesibilă ochilor, ci e ilustrat prin intermediul ornamentelor lui Virgiliu. Pentru un om obișnuit ar fi fost de ajuns să spună: „e un crîng”. Virgiliu însă, care în chip vădit contemplase Ideea supremă, a avut inteligența să zugrăvească o pădure cu frumuseți suplimentare:

Acolo în valea retrasă 0 răzlețită dumbravă cu crengi care sună din frunze.

Poetul e versat în științe și e în măsură să le predea și altora. Când însă prezintă agricultura sau navigația sau filosofia, materialul ne este înfățișat „viu, desăvîrșit și ornat”, iar nu „neșlefuit” și „simplu”. De exemplu, „dacă un filosof oarecare, folosind un limbaj neornat, ne-ar învăța că universul e pătruns de un spirit, aș prinde drag de ideea aceasta, ca de o idee nobilă. Dar dacă același filosof mi-ar spune același lucru în chip poetic, și ar spune:

Dintru-nceputuri tăria, pămîntul, apoasele cîmpuri, Globu-n lumină al lunii și soarele, astrul titanic, Sînt de un spirit lăuntric hrănite și-n părți risipit deci Sufletul mișcă întregul cu marele trup în amestec.

Dacă, îmi zic eu, îmi prezintă același lucru în felul acesta, nu numai îl voi îndrăgi, dar voi fi cuprins de uimire și voi simți un ce divin intrîndu-mi în suflet”¹⁰⁹. Reprezentant tipic al Renașterii în încercarea sa de a îmbrățișa diverse idealuri divergente imperfect elaborate, Fracastoro consideră posibil să descrie adaosurile decorative ale poetului atît ca o dezvoltare a materiei originare, cît și ca artificii retorice.

Teoria literară a lui Fracastoro oferă astfel mărturii sigure asupra umanismului în dezvoltare. Pentru acest umanism, idealul artistului, pictor perfect al „pre-conceptului” operei de realizat pe care-l poartă în mintea sa, admite contrarierea naturii în folosul frumosului. O dată conștient de puterea sa, artistul pornește pe un drum care-l face să înlocuiască natura divină cu rațiunea umană, iar virtutea și pietatea cu plăcerea omenească. Se acordă tot mai multă atenție broderiei vălului, echilibrării perioadelor și introducerii jocurilor de idei, eufuismului, torsionării coloanelor și văluririi suprafețelor,

¹⁰⁸ Fracastoro, *op. cit.*, p. 60.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 60 (Versurile din Virgiliu, *Eneida*, VI, 703-704 și 724-727, în trad. lui D. Murărașu).

jocului și eficacității aspectului exterior propriu-zis — adică barocului. Pînă la urmă, s-au ivit spirite îndrăznețe care să afirme că singurul lucru demn de considerație într-o operă de artă e plăcerea produsă de ea. Adevărul, puterea ei educativă, echilibrarea propriului ei geniu cu eficiența naturii aveau să fie respinse, pentru ca îrij locul lor să rămînă într-o marcată izolare scopul unic al plăcerii.

Dar semnificația plăcerii i-a derutat pe criticii Renașterii la fel de mult ca și semnificația armoniei. A cui plăcere să fie luată în considerare? Și de ce să fie plăcerea un criteriu al frumosului? Aceste întrebări cereau imperios un răspuns în mințile celor mai profunzi dintre ei. Și au răspuns ezitant, cînd făcînd apel la gustul majorității drept cel mai bun criteriu, cînd zicînd că numai pictorul se poate încrede în plăcerea sa ca judecată artistică adevărată, cînd mărturisind cu toată sinceritatea că agrementul, ca și frumosul, e o enigmă. Numai un pictor poate emite judecăți despre picturi, spunea Durer. Dar adăuga: „însă oricine a făcut vreo lucrare *poate* s-o așeze în fața unui om simplu și să-l lase să o judece". Se prea poate ca înșiși neciopliții și nepricepuții să spună ceva folositor¹¹⁰. Iar Leonardo a spus cu încă și mai multă umilință: „Desigur, nu trebuie înlăturată nici o părere, a oricui ar fi, în timp ce pictezi; știm bine că omul, oricare ar fi, știe cum arată un alt om și va judeca fără greșală"¹¹¹. Iar Alberti credea că arta rățăcește nu cînd rupe cu tradiția, ci cînd încetează a-și propune ca țintă plăcerea tuturor oamenilor.

Teoria lui Aristotel, după care între simț și obiectul sensibil se păstrează o proporție, a fost resuscitată atunci pentru a explica relația dintre plăcere și frumos. Proporționalitatea e în măsură nu numai să constituie frumusețea în cadrul operei, ci și să realizeze o legătură congenială între spectator și obiectul contemplat. Durer a considerat că plăcerea trebuie abandonată ca criteriu estetic în favoarea mediei de aur. Dar idealul mediei de aur poate fi convertit într-o relație, o relație subiect-obiect, care să impună pur și simplu evitarea excesivului și a insuficientului.

Idealul proporționalității îl găsim orientat în acest sens la începutul secolului al XVII-lea de către Descartes (1596—1650). Și el, ca și Durer, afirmase caracterul variabil al criteriului frumuseții, rămînînd ca acesta să fie decis practic de generalitatea plăcerii. Dar pentru filosoful matematician, variabila aceasta își avea constanta ei. Vorbind în general, spune el, nici frumosul, nici agreabilul nu înseamnă nimic altceva decît relația judecății noastre cu un obiect¹¹². Pentru o tratare mai amănunțită, Descartes trimite apoi la lucrarea sa *Compendium Musicae*, unde explică de ce un sunet e mai plăcut

¹¹⁰ Durer, *Hrana ucenicului pictor*, pp. 102, 101.

¹¹¹ *Tratat despre pictură*, p. 46, fragm. 72.

¹¹² *Oeuvres de Descartes*, ed. Adam și Tannery, Paris, 1902, voi. I, pp. 132—134,

SECULARIZAREA ADUCE RAȚIONALITATE ȘI INDIVIDUALITATE.

decît altul. Delectarea, spune el, „necesită o anumită proporție între obiect și simț... Printre obiectele sensibile, cel mai plăcut spiritului nu e acela care este cel mai ușor perceput de către simț, după cum, dimpotrivă, nici acela care e sesizat cu cea mai mare dificultate, ci acela care nu e perceput chiar atît de ușor, încît dorința naturală prin mijlocirea căreia simțurile sînt transportate spre obiectele lor adecvate să nu fie total satisfăcută, dar nici chiar atît de greu, încît din pricina aceasta simțul să ostenească”¹¹³. Armonia frumosului are înțelesul nu de proporție între linii, mase sau membre, ci între stimul și reacție¹¹⁴.

Cu toate că nici în gîndirea estetică ortodoxă a Renașterii, nici în încercările de reflecție ale artiștilor și criticilor individuali nu se produce un divorț spectaculos de filosofia medievală, totuși, pe întreg parcursul, aproape insensibil, puțin cîte puțin, printr-un loc sau altul, transformînd din ce în ce mai mult frumusețea formei în frumusețea pe care o poate procura știința trudnic dobîndită, frumusețea luminii în distincția sau „răsplata elogiului” pe care arta le-o poate conferi oamenilor de seamă, frumusețea unui simbol în orna-mentica delicată și raporturile plăcute ale învelișului exterior, un spirit nou își face intrarea în estetică. O devoțiune aproape religioasă față de autoritatea clasicilor de curînd redobîndiți, Platon, Aristotel, Horațiu, Virgiliu, e de mare ajutor în medierea și înlesnirea prefacerii.

O autoritate intelectuală și păgîună, oricît de impunătoare, e de natură să acționeze asupra minții omului altfel decît o autoritate religioasă. Deoarece cînd omul se raportează la ceva creat de om, discuția e totdeauna cu putință. Astfel, din Platon și Aristotel se scoteau fundamentări și argumente ca atare, dar din același arsenal era extrasă și deprinderea de a raționa. Platon însuși furnizează cel mai bun exemplu de energie autodistructivă care se poate dezvolta dintr-o autoritate rațională. Apologiile poeziei, scrise pe atunci cu sutele și apelînd, pentru mai multă pondere, la Platon, s-au dovedit, spre mirarea celor ce și-au dat seama, antiplatonice. Deși doctrina metafizică a frumosului care justifica ficțiunile senzoriale și poezia profană era, într-adevăr, extrasă din dialoguri, Platon însuși era totuși un „biciuitor al poezilor”. El a expulzat tagma imitatorilor, fie ei și încununați, din comunitatea sa ideală. Paradoxul acesta a devenit pînă la urmă nodul gordian care-i chinuia și-i punea la încercare pe acești „apărători”. Platon a ajuns să fie pentru ei

¹¹³ *Ibid.*, voi. X, p. 92.

¹¹⁴ Cf. ... cugetul

nu e disociabil de-obiectul contemplării, cura nu-i de vin nici setea la omul care bea, neștiutor plăcerea mai mult de-i stă-n dorință ori în savoarea boabei bogate ce i-o-mpacă.

Robert Bridges, *Testament of Beauty*.

„dulcele inamic”. Cutezătoarea independență a lui Sidney în soluționarea acestei dificultăți reprezintă independența unui întreg grup, nicidecum o sfidare izolată. Era expresia unei perioade care puneă toate autoritățile, indiferent cât de blinde sau de înalte ar fi fost ele, sub autoritatea propriei judecăți a omului. „Dacă Platon”, spunea Sidney, „vrea să pîngărească izvorul din care își trag obîrșia apele sale curgătoare, să cercetăm cu tot curajul din ce pricini a făcut-o.”¹¹⁵ Concluzia lui a fost că Platon a condamnat mai degrabă abuzul decît esența poeziei și că însuși oprobiul acesta trebuie privit în contextul scrierilor lui Platon luate ca un tot. De ce e oare nevoie ca a zecea carte a *Statului* să copleșească semnificațiile din *Fedru* și din *Banchetul*? Această luptă cu Platon dusă cu argumente luate din însuși Platon e numai unul din exemplele de atitudine emancipată față de clasici care se face vizibilă cu tot mai multă claritate în Renaștere. Și totuși și aici, semnalarea unei anumite noutăți în teoria estetică și indicarea reînvierii decise a erudiției clasice drept cauză sînt parțial înșelătoare. Căci Boccaccio îl adaptase pe Platon la nevoile sale de apologet al poeziei înainte ca Marsilio Ficino (1433—1499) să fi devenit, prin traducerile sale, transmițătorul principalelor idei ale lui Platon în Academia platonice a lui Forenzo; iar rădăcinile lui Boccaccio coboară direct pîuă la Augustin și Factanțiu. Pa obiecția împotriva poeziei, preluată de la părinții creștini, că Platon însuși i-a exilat pe poeți din republica lui ideală, Boccaccio răspunde că „numai poeții care scriau lucruri rele” erau expulzați. „Nu pot crede că Homer era surghiunit.”¹¹⁶ Dar dovezile de neîncredere în autoritatea religioasă, și chiar în cea clasică, au fost tot mai dese în secolul al XVI-lea. În 1536, Pierre Ramus (1515 — 1572) a apărut cu succes la Universitatea din Paris teza că „afirmațiile lui Aristotel, de la prima pînă la ultima, sînt false și sînt închipuiri deșarte”¹¹⁷. Fără îndoială, Ramus reprezenta minoritatea, operele lui au fost interzise prin ordin regal și el a fost exilat în repetate rînduri. Își făcuse totuși adepți, iar tonul său de sfidare se făcuse deja auzit și se amplifică mai curînd decît să se atenueze. O spărtură în rîndurile aristoteliștilor însemna în acele vremuri un tip cu totul remarcabil de protestantism. Încă de la 12 septembrie 1512, Giovanni Pico îi scrisese într-un spirit și mai larg de modernitate independentă criticului literar Bembo: „După părerea mea noi sîntem mai mari decît anticii”. Și continuă, în parafraza profesorului Bullock: „Dacă ar fi mai mari ca noi, cum să nădăjduim să ne întindem picioarele după pașii lor de uriași? Dacă (așa cum crede Pico) noi sîntem mai mari, nu ne-am clătina oare în chip caraghios micșorîndu-ne pașii după ai lor? Stilul retoric trebuie să se schimbe

¹¹⁶ Sidney, *op. cit.*, p. 14.

¹¹⁶ Osgood, *op. cit.*, p. 89, XIV, 19.

¹¹⁷ Spingarn, *op. cit.*, p. 137.

o dată cu anii schimbători"¹¹⁸. În 1543, Ortensio Dandi ridiculiza servilismul italian față de „acel dobitoc netrebnic de Aristotel”¹¹⁹.

Acea „cercetare curajoasă” cu care Sidney își înfruntase dulcele inamic Platon, Ramus pe „magistrul celor care știu”, iar Pico autoritatea clasică în general, a fost extinsă în spiritul Renașterii și asupra unor probleme mai speciale privitoare la poezie, artă și imaginație. Deși ortodoxia epocii oferea un ansamblu de definiții raționale în legătură cu scopul, instrumentul, esența, modelul și materialele artelor și cu toate că presupunea finalitatea morală ca justificare a artei precum și originea ei supramundănă, exista o heterodoxie foarte vie care făgăduia o nouă orientare, poate încă depărtată.

Reacția radicală împotriva finalității morale a poeziei este succint exprimată de Castelvetro: „Dacă un poem e desfătător, ce mai contează începutul, mijlocul și sfârșitul?”¹²⁰ Iar Bernardo Tasso (1493—1569) mărturisește: „Mi-am cheltuit cele mai multe etorturi în încercarea de a plăcea, întrucât îmi pare mai necesară și mai anevoie de atins, pentru că știm din experiență că mulți poeți ne pot instrui și ne pot aduce foloase în foarte mare măsură, producându-ne însă cu siguranță foarte puțină desfătare”¹²¹. Aserțiunea lui Castelvetro că plăcerea, nu instruirea și virtutea, e ținta poeziei este cea mai extremistă pe care o putem întâlni în teoriile asupra poeziei din acea vreme și reprezintă heterodoxia infiltrată în întreaga sa teorie despre poezie. Poetul nu trebuie să-și confunde misiunea cu cea a filosofiei, științelor naturale ori satirei, întrucât ceea ce i se cere e „să desfete și să recreeze mințile mulțimii neocapte și ale poporului de rînd”¹²². Poetul să lase adevărul ascuns în seama filosofilor și oamenilor de știință, care sînt foarte depărtați de poezie. Obediența față de regulile artei, greșelile lui întâmplătoare, toate îi vor fi iertate dacă satisface cererea populară de plăcere. Castelvetro îl silește pe Aristotel să-i predice această doctrină de extracție proprie, tot așa cum Platon era și el deseori transmutat din semnificația lui literală în aceea a interpretării lui renascentiste. După cum Platon, se spunea, n-a intenționat în mod serios să-i izgonească pe poeți, nici Aristotel, se pretindea, n-a avut de gînd să afirme că purificarea de milă și frică e scopul poeziei¹²³. Plăcerea mulțimii trebuie produsă prin introducerea de către poet a miraculosului și prin priceperea cu care învinge dificultățile. Așa cum Castelvetro insistă asupra scopului plăcerii în chip mai intransigent decît mulți dintre contemporanii săi, tot așa el insistă și asupra noutății operei poetului. Acesta nu trebuie să-i copieze

¹¹⁸ Bullock, *The Precept of Plagiarism in the Cinquecento*, în *Modern Philology*, voi. XXV, nr. 3, februarie 1928.

¹¹⁹ Spingarn, *op. cit.*, p. 164.

¹²⁰ *poetica d'Aristotele*, p. 158. Citat după Saintsbury, *History of Criticism*, voi. II, p. 87.

¹²¹ Spingarn, *op. cit.*, p. 55.

¹²² Castelvetro, *op. cit.*, p. 29, citat de Cliallton, *op. cit.*, p. 60.

¹²³ *Ibid.*, p. 275, citat de Charlton, *op. cit.*, p. 66.

CASTELVETRO: DESFĂTAREA ȘI NOUTATEA CA ȚELURI POETICE.

pe antici, din cauză că atunci n-ar mai inventa. Cu el, invenția devine nu descoperirea a ceva ascuns în natură sau în literatura clasică, ci ceva alcătuit de însuși poetul. El stăruie asupra interpretării stricte a poetului ca făuritor sau creator. Pictorul copiază; poetul „face ceva cu totul original, în întregime deosebit de ceea ce s-a făcut pînă-n acea zi”¹²⁴.

S-a remarcat adesea nota de răzvrătire independentă din scrierile „celui mai violent Castelvetro”. Nu la fel de des au fost notate afirmațiile lui Durer formulate încă și mai devreme în același veac și punînd în evidență inexplicabilitatea și nepuizabilul geniului artistic. Deși Durer ardea de dorința de a-i înzestra pe pictorii germani cu știința și modelele italiene, era conștient de faptul că instrucția, oricît de intensă, nu poate lua locul naturii. Exercițiul îndelungat al mîinii și asimilarea artelor măsurării nu sînt utile decît pentru cineva care are „dispoziție naturală”. „Dispoziția naturală” a pictorului înseamnă fantezie bogată în figuri, fecunditate atît de mare și de spontană, încît dacă ar fi să trăiască o sută de ani să poată produce în fiecare zi o formă nemaivăzută și chiar neimaginată cîndva. Cu siguranță că Dumnezeu le dă unor oameni daruri mari! Acest dar minunat se poate manifesta în deplinătatea lui, contrar opiniei comune, și într-o mică schiță nefinisată. Dacă i se declanșează starea de genialitate, într-o jumătate de zi el poate depăși truda de un an de zile a altuia. Cineva atît de înzestrat nu e al vremii sale. De multe ori opera e fără echivalent multe veacuri înainte și după el.

Durer n-ar fi rupt niciodată geniul omenesc de inspirația divină sau de cultivarea prin studiu. Astfel, pentru el, fantezia îmbelșugată și capricioasă continua să rămînă îndatorată lui Dumnezeu și studierii naturii și matematicii. Exista însă în critica literară a vremii o tendință de a reteza net legăturile dintre poezie și natură și poezie și modelele clasice. Unii declarau că substanța poeziei este ficțiunea pură. Această interpretare contravenea doctrinei ortodoxe după care poezia era imitație a universalului. Adică, geniul inventiv al poetului se îndeletnicește cu figurarea ideilor platonice, a tiparelor stocate în cer, ale unui bine superior și ale unui civism mai eroic. Interpretarea imitației ca act de copiere, chiar dacă era vorba de pătrunderea legii tainice a lui Dumnezeu sau a universalului aristotelic, dignifica și încătușa oarecum funcția poetului. Analiza rațională a semnificației termenului de „imitație”, analiză pe care energia intelectuală a criticii literare din Renaștere o precipita, a dus pînă la urmă la sugestia că „imitația” e imaginația sau fantezia în înțelesul modern. De pildă, chiar la începutul secolului al XV-lea, Lionardo Bruni demonstrează că noi nu receptăm nici un fel de impresie morală de la poezie din cauză că ne dăm seama că e „fictivă”¹²⁵. Pe la mijlocul aceluiași

¹²⁴ *Ibid.*, p. 68, citat de Charlton, *op. cit.*, p. 35.

¹²⁵ Spingarn, *op. cit.*, p. 10.

DDRER DESPRE GENIU.

POEZIA CA FICȚIUNE PURĂ.

veac, Battista Guarini arată că nu sîntem șocați de elementele triste sau perverse ale poeziei așa cum am fi în „viața reală” din cauză că în poezie singura noastră preocupare e succesul sau insuccesul artistului în asamblarea personajelor și acțiunilor lui. „Îl criticăm pe artist, nu pe moralist”¹²⁶, spune el. Și cît de departe e oare de la observația lui Sidney — un ecou al celei a lui Minturno „*Numquam ne fallit, qui omnia confingit*”¹²⁷ — că „în ce-l privește pe poet, el nu afirmă nimic și prin urmare nu minte niciodată”, pînă la observația că el nu afirmă nimic și că prin urmare nu rostește niciodată judecăți morale de nici un fel? Pallavicino (1607—1667) se întreabă dacă e oare îndreptățit să presupunem că mulțimea grăbită și înflăcărată care-și fură din somn ca să asiste la reprezentarea unei povești ia drept adevăr literal ceea ce vede și aude. Își închipuie oare că figura Fortunei e o femeie reală? Și că stîncile se prefac cu adevărat în cai?¹²⁸ Poezia există exclusiv într-un singur scop, spune el: să ne umple mințile cu viziuni proaspete și splendide. Deși viziunile estetice nu vehiculează nici un adevăr științific, omenirea i-a prețuit pe creatorii lor mai mult decît pe practicanții tuturor celorlalte arte. Nici o altă carte nu e la fel de păzită cum e o carte de poezie. Nici un alt tip intelectual nu e numit divin¹²⁹.

Heterodoxia activă din critică a mers și mai departe. În declarația de independență a criticii de artă, unele note tranșante au fost emise de filosofi speculativi. Apostol al libertății de gîndire în știință și religie, Giordano Bruno credea în egală măsură și în libertatea expresiei poetice. El spunea: Există tot atîtea genuri de poeți cîte genuri de sentiment uman. Pedanții stupizi au limitat aceste genuri la cei care poartă laurul sau mirtul, dar sînt poeți ai vinului alb care poartă frunza de viță; bacanalici care poartă iedera; cîntăreți ai legii și sacrificiului care poartă ramură de măsline; ai agriculturii, care poartă ramuri de plop, de ulm și frunze de grîu; și mai e un soi jovial și modest care „își încing fruntea cu o cunună alcătuită din salată, cîrnați și cutiuța cu piper”¹³⁰. Tot astfel, unii asupritori pedanți ai geniului au măsurat excelența poetică prin conformitatea cu „regulile”. „Fii pe deplin încredințat, frate, că toți cei de teapa asta sînt dobitoci.”¹³¹ Poezia nu s-a născut din reguli, ci regulile din poezie. Adevărații poeți sînt recunoscuți nu cu stînjenușul intelectual, ci după cîntecul lor. Regulile lui Aristotel sînt de folos doar maimuțelor, iar criticii care vor stipula cantitatea și felul metaforelor, invocațiilor, unitatea subiectului, absența prologului sau epilogului „nu sînt altceva decît

¹²⁶ *Loc. cit.*

¹²⁷ Antonio Sebastiano Minturno, *De pocta*, 1559, p. 68.

¹²⁸ *Antologia storica della critica letteraria italiana*, ed. Andreoli, voi. I, p. 263.

¹²⁹ *Ibid.*, voi. I, pp. 263, 264.

¹³⁰ Giordano Bruno, *Discurs despre poeți*, în *Library of the World's Best Literature*, voi. V p.2617.

¹³¹ *Ibid.*, p. 2616.

niște viermi", „care nu știu să facă nimic ca lumea, ci s-au născut doar ca să roadă și să spurce studiile și strădaniile altora”¹³². Revolta lui Francesco Patrizzi împotriva codului aristotelic a fost mai puțin înflăcărată, dar mai sistematică. În *Della Poetica* (1586), el susținea că dominația critică a lui Aristotel are un fundament prea îngust, fiind și confuză, și obscură. El propunea în locul ei alte reguli, întemeiate pe întreaga dezvoltare a literaturii până în vremea sa¹³³.

BIBLIOGRAFIE SUPLIMENTARĂ

Bosanquet, *History of Aesthetic*, cap. VII.

Allan H. Gilbert, *Literary Criticism from Plato to Dryden*.

Erwin Panofsky, *Idea*, pp. 23 — 38.

Saintsbury, *History of Criticism*, voi. II, cartea a IV-a.

Gregory Smith (antol.), *Elizabethan Critical Essays*, 2 voi., Oxford, 1904.

J. E. Spingarn, *History of the Literary Criticism in the Renaissance*, New York, 1899.

Leonello Venturi, *Istoria critica de artă*, cap. IV.

K. Vossler, *Poetische Theorien in der italienischen Frührenaissance*, Berlin, 1900.

¹³² *Loc cit.*

¹³³ Spingarn, *op. cit.*, pp. 165, 166.

VII
SECOLUL AL XVII-LEA
SI REGIMUL NEOCLASIC
PÎNĂ LA 1750

Domnia rațiunii, care a înflorit în Franța în secolul al XVII-lea și a continuat acolo și în Anglia în secolul al XVIII-lea, e reprezentată în filosofie de către Descartes (1596 — 1650). Mirat că filosof ia lîncezise atîta vreme în sterilitate din pricina neglijării modelului matematic de raționament, Descartes a decis în ce-1 privește să nu accepte nici o idee ca adevărată dacă nu i se impune rațiunii cu aceeași evidență pe care-o constatare în intuirea propriei sale existențe ori care nu poate fi dedusă din axiome și certitudini fundamentale prin înlănțuiri logice sigure¹. Pe latura ei critică și creatoare, epoca aceasta își găsește exemplificarea în Corneille (1609—1684), primul martir al idealului regulii rigide din rîndul dramaturgilor creatori, care și-a dus de bunăvoie crucea și le-a oferit astfel tuturor poezilor o pildă eroică². În trei prefete critice: *Despre funcția și părțile poemului dramatic*; *Despre tragedie*; și despre *Cele trei unități*, el s-a străduit să demonstreze că singura cale de a ridica teatrul la o formă frumoasă, la eleganță și ordine, e respectarea strictă a regulilor aristotelice. S-a observat legătura strînsă dintre idealul lui Descartes de gîndire clară și distinctă și idealul de ordine, perfecțiune și coerență artistică al unor scriitori precum Corneille, Racine și Boileau: „Secolul al XVII-lea literar a reprezentat o realizare integrală a esteticii cartesiene din care Descartes nu redactase nici primul cuvînt”³. Formularea metodei științifice în arte și apelul la Aristotel continuaseră în Italia vreme de mai bine de un veac. Una din trăsăturile caracteristice ale Renașterii fuseseră apărările și rivalitățile poeziei, picturii și sculpturii, ca și prădarea lui Aristotel, Horațiu, Platon și Vitruviu în căutare de concepte, modele și argumente. Criticii francezi i-au întrecut pe italieni în luciditate seacă, claritate analitică și conștiință a

¹ *Oeuvres de Descartes*, ed. Adam et Tannery, Paris, 1902, voi. VI, pp. 8, 18, 32, 33.

² Karl Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, 2 voi., Leipzig, 1914, voi. II, p. 163.

³ Emile Krantz, *VEsthetique de Descartes*, Paris, 1882, p. III. Cartea în întregime ei constituie o dezvoltare a acestei teze.

RAȚIUNE ÎN FILOSOFIE, REGULI N ARTĂ.

Secolul al XVII-lea și regimul neoclasic ținând la 1750 191

metodei, dar cadrul general al gândirii lor era identic și reflecta o origine comună.

E adevărat că filosofia secolului al XVII-lea se manifesta paralel cu afirmarea neoclasicismului în artă. Dar în ansamblu, filosofii se opuneau spiritului aristotelic din care arta își deriva inspirația proaspătă. Filosoful lor grec era mai degrabă Democrit decât Aristotel sau Platon. Ei aplicau rațiunea la politică, psihologie, optică, fizică, la metodologia generală și la metafizică, înrundindu-se în această privință cu Copernic și Galilei, Kepler și Newton. Se poate spune în genere că dramaturgii și criticii francezi au creat noua modalitate rațională pentru epoca și țara lor fără ajutorul filosofiei și chiar sub privirile ei condescendente. Ocupați cu studiul și cu noua știință matematică, filosofii nu au urmărit cu simpatie schimbările ce aveau loc în lumea literară sau artistică. Într-adevăr, ațintindu-și privirile asupra formelor libere și neregulate dintr-o perioadă mai veche și neizbutind, cei mai mulți dintre ei, să-și modifice concepția tradițională despre proprietățile dăunătoare ale fanteziei, ei au și accentuat chiar contrastul dintre sferele filosofiei și artei. Pe măsură ce filosofia reușea să se consolideze și să se redrezeze conform noii metode științifice, transformând totul în materie și mișcare cu Hobbes, ori stabilind funcționarea automată și mecanică a proceselor spiritului cu Spinoza, cu atât mai mult ea repudia capriciozitatea și coloritul imagisticii. Cazul filosofiei poate fi comparat cu cel al unei doamne care a intrat în grațiile amantului ponegrindu-și rivala; la fel încerca parcă și filosofia să curteze matematicile și să le câștige favoarea prin referiri denigratoare la poezie și la viziunile fanteziei. Relațiile dintre tărimurile rațiunii filosofice și imaginației au început să se definească prin perechi de antiteze: unul contra multiplului; certul contra efemerului și inconstantului; oglinda netedă a naturii contra celei strâmbe; ordinea și adevărul obiectiv contra expresiei dispoziției personale și circumstanței accidentale. Marii filosofi ai acestei perioade, Spinoza, Leibniz, Bacon, Locke și Pascal, erau oameni cu judecată sănătoasă și cu preocupări practice, unii dintre ei cu înzestrări științifice remarcabile; dar gândirea lor bine ținută în frâu era pusă în gardă împotriva infatuării sentimentelor iraționale și a fantasmagoriilor personale atractive. Locke (1632—1704) epoe cel mai înverșunat dintre toți în referirile sale la opera ingeniozității și fanteziei: „Mărturisesc", scrie el, „că în convorbirile în care căutăm mai degrabă plăcere și desfătare decât învățătură și perfecționare, asemenea podoabe împrumutate de la ele cu greu pot să treacă drept greșeli. Și totuși, dacă am vrea să vorbim despre lucruri așa cum sînt ele, trebuie să recunoaștem că toată arta retoricii, pe lângă ordine și limpezime, toată aplicarea artificială și figurativă a cuvintelor inventate de către elocvență, nu fac altceva decât să insinueze idei greșite, să trezească patimile și prin aceasta să înșele judecata; și astfel,

DEMOCRIT IA LOCUL LUI ARISTOTEL.

retorica și elocvența sînt cu adevărat panglicarii"⁴. El compară fantezia cu un costumier de curte, gata oricînd, cu „culorile, aparențele și asemănările” lui, să-i prindă pe neprevăzători și să-i abată de la adevăr; iar elocvența o compară cu o frumusețe suverană, în privința farmecelor căreia toți bărbații preferă să fie înșelați. Cultura și gustul lui Leibniz (1646—1716) îl făceau apt de sentimente mai tolerante; și totuși, în maniera deschisă a corespondenței, îl găsim vorbind în calitate de reprezentant al raționalismului filosofic: „Sînt cu adevărat bucuros că Dryden a căpătat o mie de lire sterline pentru Virgiliul lui, dar aș dori ca Halley să fi luat de patru ori pe-atîta și Newton de zece”⁵. Cu alte cuvinte, valoarea poeziei față de știință e în raport de aproape unu la șapte. Într-altă scrisoare, el își exprimă la fel de limpede judecata despre valorile relative: „îmi pare rău de pierderea în incendiu a picturilor lui Holbein de la Whitehall. Și totuși gîndesc cam la fel cu țarul Rusiei care mi-a spus c-a admirat mai mult niște mașinării strașnice decît toate tablourile frumoase ce-i fuseseră arătate în palatul regal”⁶.

Disprețul filosofic tipic față de produsele imaginației a cunoscut însă momente de slăbiciune tocmai în punctele și locurile unde ar fi fost mai puțin de așteptat, ca de pildă în aprecierea poeziei și fanteziei de către Hobbes, materialistul intransigent. Dar în ansamblu, imaginația creatoare și operele ei erau apreciate de filosofi numai cînd imaginația era interpretată astfel încît să se poată situa în prelungirea intelectului. Criticii de artă din această perioadă aveau într-însii mai multă filosofie decît filosofii sensibilitate artistică. Tocmai de aceea, fragmentele estetice din Bacon, Descartes, Hobbes și Leibniz, deși ezitante și ambigue, sînt cu deosebire interesante.

Bacon (1561—1626) divide sfera intelectuală în trei părți, fiecareia atribuindu-i cîte o facultate a spiritului: memoria istoriei; imaginația poeziei; rațiunea filosofiei⁷. Discutînd provincia poeziei, el pare, la prima vedere, a face dreptate deplină independenței de care se bucură fantezia poetului ca și înălțimii invenției sale. „Dacă privim problema cu luare-aminte, din poezie putem scoate un argument temeinic pentru a arăta că spiritului omenesc îi este plăcută o ordine mai desăvîrșită și o varietate mai frumoasă decît s-ar putea găsi altundeva în natură... De unde se poate deduce cu destulă îndreptățire că ea împărtășește întrucîtva o natură divină, din pricină că înalță mintea și o poartă în slavă, potrivit înfățișărilor lucrurilor după dorințele minții, nu [ca rațiunea și istoria] legînd și încovoid mintea după natura

⁴ *Locke's Philosophical Works*, ed. St. John, 2 voi., Londra, 1913, voi. II, p. 112. *An Essay Concerning Human Understanding*, cartea III, cap. 10, §34. (Vezi *Eseu asupra intelectului omenesc*, Editura științifică, 1961, trad. de Teodor Voiculescu voi. II, p. 115.)

⁵ Leibniz, *Die Philosophischen Schriften*, ed. Gerhardt, 7 voi., Berlin, 1890, voi. III, p. 222.

⁶ Leibniz, *op. cit.*, p. 223.

⁷ Bacon, voi. VIII, p. 407: *Novum Organum*.

lucrurilor."⁸ Bar după ce recunoaște că poezii pot construi o lume de aur, Bacon ajunge să plaseze știința și filosofia pe o poziție net superioară. El spune: „Dar prea zăbovim mult în teatru [sălașul poeziei]; să trecem acum în palatul minții, de care cată să ne apropiem intrînd într-în sul cu multă venerație și atenție”⁹. În următoarea secțiune a cărții, dedicată științei și filosofiei, el începe prin a numi poezia un „vis al învățaturii” și prin a spune nu că e divină, ci că „s-ar putea crede că are în ea ceva divin”. Și proclamă deschis mai marea importanță și realitate a temei pentru care se pregătește, declarînd: „Dar acum e timpul să mă trezesc și să mă înalț deasupra pămîn-tului, croindu-mi drum în zbor către văzduhul limpede al Filosofiei și Științelor”¹⁰. Cu toate că la un moment dat, enumerînd facultățile spiritului, Bacon îi rezervă poeziei un loc egal cu cele ale memoriei și intelectului¹¹, în altă parte el lasă doar memoria și intelectul, iar imaginația o retrogradează la situația de mesager între celelalte două¹². Spune de asemenea în două rînduri că preocupările imaginației sînt mai degrabă o distracție ori un joc al minții decît o lucrare sau o datorie¹³. Nu e vorba aici de-o anticipare timpurie a definiției artei ca joc. Atitudinea tipică a lui Bacon față de jocurile pure ale imaginației e o toleranță plină de superioritate. Ornamentele vorbirii și tezaurul elocvenței sînt prostesți după aprecierea lui. În eseul său *Despre frumusețe*, Bacon face din ciudățenia proporției un atribut indispensabil și își bate joc de nebunia încercării lui Diirer de a reduce frumusețea la un raport matematic. Dar afectarea ciudățeniei sau orice podoabă sau bobasti-cism sînt strict interzise în aranjarea casei lui Solomon din *Noua Atlantida*, „sub pedeapsa infamiei și-a amenzilor”¹⁴. Dintre cele trei tipuri de poezie — narativă, dramatică și parabolică — ultimul, întrebuițat de religie și folosindu-se el însuși de simboluri și alegorii, e, după părerea sa, cel mai bun. Bacon ține, așadar, de noua eră a științei. Aprecierea pozitivă pe care o dă poeziei e în spiritul veacului ce se scurgea, veac în care artele erau glorificate nu ca inventatoare libere de forme frumoase, ci ca expresii agreabile ale unor adevăruri științifice sau idealuri morale.

Cu toate că Descartes a încercat să definească frumosul, a scris un tratat despre muzică și-a pledat nu o singură dată în favoarea măreției sau farmecului stilului literar, fragmentele estetice interesante din scrierile lui sînt mai degrabă un episod și-o diversiune în corpul întreg al filosofiei sale raționaliste decît o contribuție majoră la teoria estetică. În *Discursul asupra metodei*, Descartes

⁸ *Ibid.*, pp. 440, 441: *Of the Advancement of Learning*.

⁹ *Ibid.*, p. 469.

¹⁰ *Ibid.*, p. 470.

¹¹ *Ibid.*, voi. VIII, p. 407.

¹² *Ibid.*, voi. IX, p. 61.

¹³ *Ibid.*, voi. IX, p. 62; voi. X, p. 404.

¹⁴ *Ibid.*, voi. V, p. 409: *Noua Atlantida*.

DESCARTES: FRUMOSUL E STIMULARE ECHILIBRATĂ.

vorbește de incomparabila putere și frumusețe a elocvenței și de delicatețea și dulceața răpitoare a poeziei. Totuși, ca și Bacon, se trezește și el din starea de fascinație visătoare și intră „cu mai multă venerație și atenție” în palatul științei matematice și al noii filosofii care trebuie fundamentată pe modelul clarității și distincției matematice¹⁵. În mai multe scrisori, el își exprimă admirația pentru vigoarea, puritatea și armonia felului de-a scrie al lui Jean-Bouis Guez de Balzac. O dată ajunge chiar să spună că „declarațiile cu adevărat importante se găsesc în scrierile poezilor mai curînd decît în ale filosofilor”. Motivul e că poezii au scris cu „extazul și puterea imaginației”¹⁶. În această ordine de idei, își amintește un vis în care i se dădea să aleagă între un dicționar, simbolizînd enciclopedia științelor, și o culegere din operele poezilor. A ales-o pe cea de-a doua. Ba poezi, spune el, în ciuda anumitor nebunii, înțîlnesti gravitate și sensibilitate și o mai mare capacitate de-a aprinde scînteile înțelepciunii în oameni decît o au filosofii¹⁷. Dar oricît ar recunoaște uneori dulceața și forța de înflăcărare a artelor, admirația lui statornică se îndrepta către înlănțuirile de deducții logic coercitive. Norma estetică a lui Descartes, așa cum o culegem din *Corespondență*, din *Compendiul despre muzică* și *Tratatul despre pasiuni*, revine în cele din urmă la un ideal matematic și logic, cu toate că face un ocol prin psihologia individuală și agitația nervilor. P_ăspunzîndu-i părintelui Mersenne, care-i ceruse o definiție a frumosului, Descartes scria în 1630 că frumosul e în mare același lucru cu preferința pentru un sunet față de altul. Ambele sînt raportabile la judecata individuală variabilă. Ceea ce pe unul îl face să danseze, pe altul îl face să plîngă, din cauză că preferința estetică depinde în mare măsură de asociația fortuită. Dacă s-ar întîmpla ca cineva să nu audă o *gaillarde* decît în perioade de mîhnire, ritmul și motivul acesta ar deveni indisolubil legate de emoția dureroasă¹⁸. În scrisoarea aceasta și în repetate rînduri în corespondența sa, Descartes revine la ideile exprimate în *Compendiul despre muzică* cîin 1618, aprofundîndu-l și amplificîndu-l, ca pe un text apropiat intereselor sale și în armonie cu convingerile sale mature. În *Compendiu*, frumosul e unit cu agrementul, iar agrementul este cougenialitatea ori concordanța dintre stimul și reacție. Vocea umană e cel mai agreabil dintre sunete „din pricină că ea prezintă cea mai mare conformitate cu spiritele noastre”¹⁹, iar dintre vocile omenești, cea mai simpatcă e cea a unui prieten. Pe de altă parte, tendința generală a ritmurilor muzicale e de-a instaura în suflet un afect sau o pasiune similară cu aceea a muzicii: o măsură lentă suscită simțiri domoale și leneșe,

¹⁵ Descartes, *op. cit.*, voi. VI, pp. 6, 7.

¹⁶ *Aid.*, voi. X, p. 217.

¹⁷ *Ibid.*, voi. I, pp. 182-184.

¹⁸ *Ibid.*, voi. I, pp. 132- 184.

¹⁹ *Ibid.*, voi. X, p. 90; *Renatus Des-Cartes Exccient Compendium of Musich*, translated by A Person of Honour, L,ondra, 1635, p. 1.

Secolul al XVII-lea și regimul neoclasic pînă la 1750 195

cum ar fi melancolia sau tristețea, iar o măsură sprintenă și repede, pasiuni vioaie și animate, cum ar fi veselie sau mînie. Astfel, orice mișcare dată dintr-un stimul estetic tinde să-și obțină corespondentul dintre mișcările sufletului. Legea naturală a „asemănătorului la asemănător” e utilizată aproximativ pentru a explica efectele muzicii și preferințele în materie de sunet²⁰.

Dar această vagă lege empedocliană e deplasată de Descartes către idealul mediei de aur. Place acea senzație sau dispoziție, acel interval sau ritm care nu plictisește și nu obosește²¹. Extremele de evitat în experiența estetică sînt cele ale figurii derutante, implicate, laborioase și obositoare, pe de o parte, și a monotoniei și dorinței nesatisfăcute pe de alta. Zgomotul tunetului sau strălucirea soarelui sînt neplăcute din cauză că sînt disproporționate față de receptorul lor senzorial. „Mama din astrolab” e neplăcută deoarece este „o figură prea complicată” pentru activitatea firească a văzului²². Dacă cercetăm teoria lui Descartes despre pasiunile sufletului și regulile sale pentru dirijarea spiritului, în scopul unei mai bune înțelegeri a acestei idei estetice, constatăm că sînt bune acele pasiuni și sentimente care contribuie la bunăstare, mențin sănătatea, apără de primejdie și exersează fără efort²³. Astfel, fiziologia explică ceea ce matematica analizează și dovedește. Opțiunea lui Descartes pentru raporturile simple din intervalele muzicale, cvinte și duodecime, și măsura binară sau ternară, și condamnarea de către el a contrapunctului artificial și a acrostihului sînt în legătură cu teoria sa despre mișcările somatice. Experiența estetică începe cu senzația; senzația provoacă o agitație a nervilor; această agitație, păstrată în limitele unei anumite măsuri și combinată în proporții care să stabilizeze organismul ca totalitate, este plăcută și folositoare. Tocmai fiindcă exercițiul moderat e bun pentru nervi se dovedește prețioasă contemplarea emoțiilor dureroase pe scenă, chiar dacă suferința unui actor tinde să trezească suferința spectatorului. Spectatorul nu ne dăunează, iar stimularea ca atare produce plăcere.

Dar în ultimă analiză, frumusețea anumitor raporturi și proporții din muzică se întemeiază pentru Descartes pe demonstraibilitatea lor superioară în sens matematic. Cu toate că Descartes spune că omul cel mai susceptibil la pasiuni ce implică atît trupul cît și sufletul poate gusta cea mai multă dulceață din viața aceasta²⁴, totuși, deasupra sănătății și confortului aduse de dorințele controlate, el pune bucuria intelectuală rezultînd din activitatea intelectuală și din unirea voluntară a părții spirituale a omului cu ceea ce e incorporat. Pînă la urmă, imaginația e tratată pur și simplu ca o slujnică

²⁰ *Ibid.*, voi. X, pp. 91, 92; pp. 2, 3.

²¹ *Ibid.*, voi. X, p. 92; p. 3.

²² *Ibid.*, voi. X, p. 91; p. 2.

²³ *Ibid.*, voi. XI, p. 383.

²⁴ *Ibid.*, voi. XI, p. 488: *Les Passions de l'âme*, article CCXII.

DEMONSTRAȚIA

E DECISIVĂ CHIAZ PENTRU FRUMOS.

a rațiunii. Iar calcularea proporțiilor, care alcătuiește substanța *Compendiu-lui*, are de-a face în cea mai mare parte cu analogii aritmetice, nu cu analogia dintre sunet și simț. Descartes respinge hotărât apelul la simțul auditiv în muzică, în comparație cu încrederea în demonstrațiile lui peremptorii²⁰. El spune că argumentele muzicienilor care tăgăduiesc proporțiile consonanțelor i se par prea absurde ca să le mai răspundă. E ca și cum, spune el, cineva ar pleda împotriva sistemului de proporții matematice în arhitectură din cauză că ochiul nu reușește să sesizeze nici a mia parte din exactitatea lor²⁶. Diagramele din *Compendiu* prin care Descartes explicitează grafic ordinea și conexiunea tonurilor și intervalelor nu sînt cu mult altceva decît o ilustrare a idealului său rațional pentru întreaga cunoaștere. Toate problemele care urmează a fi studiate, arată el, trebuie să fie analizate în elementele lor cele mai simple, iar ideile obținute trebuie aranjate într-o serie de complexitate crescîndă, astfel încît mintea să poată trece cu siguranță infailibilă de la un adevăr evident în sine la altul. Căci nu trebuie să ne preocupăm cu nimic care oferă o mai redusă certitudine decît aritmetica și geometria²⁷.

în același timp cînd Descartes obiecta împotriva caracterului enigmatic al fugilor, Hobbes (1588—1679) obiecta împotriva „obscurității ambițioase de a exprima mai mult decît e perfect conceput” în poezie și împotriva versurilor pe care unii le numeau puternice, dar pe care el le consemna drept „nu mai bune decît ghicitorile”²⁸. Descartes și-a scris cartea despre muzică, în definitiv un simplu manual de mîna a doua, urmînd teoria lui Zarlino și fără multe idei originale. Hobbes pe de altă parte a scris două lucrări de critică literară: un răspuns la prefața lui Davenant la *Gondibert* și o prefață la propria sa traducere din Homer, care i-au adus împreună faima că „estetica sa e întru totul consecventă și logică, prima de acest fel în literatura engleză”²⁹.

Hobbes a fost, într-adevăr, primul englez care a combătut cu ajutorul uneltelor intelectuale conceptul de fantezie creatoare. El își declară nemulțumirea față de teoria curentă și tradițională a pasiunilor și afectelor, ca și propria-i ambiție de a fi primul care să vorbească în chip rațional despre acest subiect. Discutînd despre procesele mentale, deplînge el, oamenii folosesc multe cuvinte și nu lămuresc nimic. Ei spun că „simțurile primesc speciile lucrurilor și le predau simțului comun, simțul comun le predă fanteziei, iar fantezia memoriei, și memoria judecății, ca o însumare de lucruri de la unul

²⁵ *Ibid.*, voi. I, pp. 227, 228.

²⁶ *Ibid.*, pp. 362-366.

²⁷ *Ibid.*, pp. 362-366.

²⁸ *Critical Essays of the Seventeenth Century*, voi. II, p. 63: *Answer to the Preface to Gondibert*.

²⁹ Spingarn, *Jacobean and Caroline Criticism*, in *Cambridge History of English Literature*, New York, 1911, voi. VII, cap. 2, p. 302.

HOBBS: SPIRITUL E MATERIE ÎN MIȘCARE.

Secolul al XVII-lea și regimul neoclasic pînă la 1750 197

la celălalt"³⁰. Mîntea logică a lui Hobbes s-a revoltat împotriva acestei imagini a vieții mentale ca o joacă de-a trocul dintre afaceriști mărunți în creier. Propria sa expunere despre fantezie se detașează numai pe jumătate de alegorie și tradiție, dar încercarea lui de-a încadra „situarea dezordonată” a poetului în schema ordonată a filosofiei sale mecaniciste constituie o încercare interesantă prin cutezanța cu care îmbină și reconciliază niște aparente incompatibilități.

Căutînd să introducă ordine în haosul psihologic, Hobbes s-a bizuit pe postulatul întregii sale filosofii și anume că în realitate nu există nimic altceva decît materie și mișcare și că toată filosofia nu este, ideal vorbind, decît adunare și scădere. Senzația e o mișcare receptată din exterior; formarea de către noi a unei imagini pornind de la senzație este o contrapresiune ori o mișcare către exterior. Memoria e un depozit al rămășițelor de mișcări. În amestecul dintre memorie și noile impresii, vechiul aderă la nou. Pierderea vivacității prin amortizarea balansului mișcării originare prefăce imaginile în cazuri de decădere mentală: vibrații pasive, palide și muribunde. Mișcările dinăuntrul nostru pot fi adunate, scăzute, înmulțite și împărțite. Naratorul, actorul sau dramaturgul „își combină imaginea propriei sale persoane cu imaginea acțiunilor altui om, ca atunci cînd un om se imaginează pe sine un Hercule sau un Alexandru”⁸¹. Cînd nu se produc noi vibrații prin impactul unui obiect exterior, în minte nu se naște nimic nou „afară de cazul cînd preferăm să numim nou ceea ce e combinat din vibrații vechi, ca de pildă o himeră, un munte de aur și altele asemănătoare”³². Visele rezultă din mișcări mixte în interiorul organismului. O mișcare constantă ori o impresie originară puternică poate deveni o mișcare sau o pasiune directoare sau determinantă. Mișcările se produc în „șiruri” și astfel alcătuiesc gîndirea sau fantazarea coerentă.

Cum e oare cu puțință atunci ca Hobbes, cu o viziune atît de mecanică asupra operațiilor minții, să aducă o contribuție constructivă și originală despre natura fanteziei poetului? Un răspuns este că el a amplificat funcția fanteziei mai degrabă atribuindu-i în chip fragmentar rosturi pe care mecanismul ei fundamental cu greu le-ar putea îndeplini, și care reluau alegorizarea tradițională a facultății spirituale, decît printr-o teorie a psihicului cu care o considerație apreciativă asupra imaginației creatoare e cu adevărat consubstanțială, în diferite rînduri, Hobbes include în tărîmul fanteziei forța motrice a pasiunilor, facultatea ordonatoare a judecății și filosofiei ca și elevația și iuțeala nativă a unui temperament înzestrat.

³⁰ *The English Works of Thomas Hobbes*, ed. Molesworth, 11 voi., Londra, 1839, voi. III, p. 10: *Leviathan*, I, II.

³¹ *Ibid.*, p. 6.

⁸² *Ibid.*, voi. I, p. 400: *Elements of Philosophy*, IV, XXV.

Ca și mintea constructorului cu imagini, fantezia lucrează bine, spune Hobbes, când țintește la un scop limpede întrezărit. În acest sens, fantezia cuprinde pasiunea și dorința care activează mintea și o feresc de platitudine și obtuzitate. Pentru fantezie, dinamica mentală devine astfel parte integrantă în arhitectonica mentală. Rapiditatea și constanța mișcării minții decurg în întregime din strădania pătimașă de-a atinge țelul imaginat. Fantezia mai poate include și subtilitate în activitatea de corelare. Omul cu fantezie puternică vede similitudini unde alții nu văd nici o relație interesantă, iar cuprinderea sa e atât rapidă și promptă cât și pătrunzătoare. „De aici provin acele plăcute comparații, metafore și alți tropi, cu ajutorul cărora atât poeții cât și oratorii au puțința de a face ca lucrurile să placă și să displacă și să apară celorlalți în bine sau în rău, după cum țin ei înșiși.”³³

Pe lângă aceasta, fantezia poate include judecata, adică discernămintul intelectual. Uneori Hobbes stabilește o distincție între fantezie ca detectare a similitudinilor și judecată ca detectare a diferențelor, dar alteori, tendința de a face ca geniul artistic să absoarbă toate funcțiile spiritului îl determină să renunțe la această discriminare.

Ca mai toți contemporanii săi care au scris despre facultățile mentale, Hobbes discută uneori ponderea ce trebuie atribuită judecății, considerată acum ca o putere separată, în comparație cu cea atribuită imaginației productive. În general, spune el, fantezia extravagantă nu poate răscumpăra un defect al discernămintului. Dar în orice tip de poezie, cu toate că sînt necesare atât judecata cât și fantezia, „fantezia trebuie să fie mai eminentă”³⁴. Sublimitatea unui poet se întemeiază pe fantezia lui. Această fantezie e ceea ce place majorității cititorilor în poezie și e numită de ei furie. Cu alte cuvinte, în împrejurări obișnuite, bunul-simț e mai bun decît imaginația. Dar poezia nu se poate supune cu totul acestei norme generale. În poezie, calitatea mișcătoare și seducătoare este entuziasmul.

Într-un pasaj complex și sugestiv, Hobbes numește fantezia poetului arhitecturală și filosofică. El spune că în acele cazuri — fericite pentru poet — în care filosofia a introdus deja ordine și sistem printre datele experienței, fantezia găsește gata pregătită substanța pe care trebuie s-o elaboreze și nu e nevoită decît să „exercite o mișcare iute” asupra acestui material pentru a fi gata de cîntat și dansat. Dar acolo unde filosofia a neglijat să-și joace rolul, cum a neglijat pînă acum în cazul filosofiei morale, fantezia trebuie să efectueze atunci și ordonarea și aranjarea, să aducă atât substanța cât și cuvintele și să nu scape din vedere nici ornarea și delectarea³⁵. Iată o foarte

³³ *Ibid.*, voi. IV, p. 55: *Human Nature*.

³⁴ *Ibid.*, voi. III, p. 58: *Leviathan*, I, viii.

³⁵ *Ibid.*, voi. IV, pp. 449, 450: *Answer to the Preface to Gondibert*.

DAR FANTEZIA E INTENȚIONALĂ, CVASIRAȚIONALĂ ȘI SINOPTICĂ.

Secolul al XVII-lea și regimul neoclasic pînă la 1750 199

înalță apreciere a registrului facultății poetice. Pare foarte depărtată de considerarea imaginației drept o simplă mașină de reținut și multiplicat impresii prealabile. Ea presupune că fantezia nu numai arde și zboară, ci și gîndește. și clasifică. Dar chiar în acest moment de vîrf al speculației estetice a lui Hobbes, locul sensibilității e mai mic decît pare. Filosofia de care vorbește și pe care o dorește e calculul. Hobbes nu lasă să se înțeleagă realmente că poezia poate împlini destinul înalt al filosofiei. El spune că atîta vreme cît filozofia mai rămîne încă în urmă, iar explicația mecanică nu acoperă încă tot teritoriul existenței, poezia poate funcționa ca un expedient vremelnice. Filosofia care a netezit oarecum terenul pentru cîntul și dansul poeziei e știință fizică, astronomie și tehnică inginerescă. Filosofia morală, care pentru Hobbes lipsește și pe care trebuie s-o suplinească poezia, e o mecanică a pasiunilor și afectelor. De altfel, definirea poeziei ca filosofie morală și a picturii ca filosofie fizică era un lucru de mult cunoscut în critica artelor.

Ceea ce ne rămîne, așadar, pînă la urmă din Hobbes e un exemplu fra pant de tendințe contrarii. Tradiția psihologică clasică se întretese cu noua știință mecanică. Pentru Hobbes, totul era materie și mișcare, în spirit sau nu. în discuția cu Descartes, el susține că rațiunea depinde de nume, numele de imaginație, „iar imaginația, după cum gîndesc eu, de mișcarea organelor corporale. Astfel spiritul nu va fi nimic altceva decît mișcările din anumite părți ale unui corp organic”⁸⁶. Rapiditatea și penetranta fanteziei în căutarea ei de materiale poetice constă în finețea și agilitatea spiritelor vitale. într-adevăr, admirabila unitate atribuită de către Hobbes spiritului și care-l face să apară atît de modern e obținută cu prețul unui materialism intransigent. Eantezia poate include memoria, simțul, judecata și pasiunile din cauză că toate acestea sînt complexe de mișcări ce au loc în interiorul corpului.

Puținele reacții prietenoase din partea filosofilor față de artă constituie mai degrabă o excepție decît o regulă în secolul al XVII-lea. Artele s-au găsit de cele mai multe ori într-un mediu filosofic rece și defavorabil. Cei care ar fi trebuit să le fie interpreți filosofici erau absorbiți de progresul științei. Dacă arta voia deci să țină pasul cu vremea, în această epocă științifică și progresivă, era silită să se descurce singură. Filosofia nu i-a dat decît foarte puțin ajutor direct. „Adevărata valoare a poeziei”, scria Rapin în 1673, „este atît de puțin cunoscută, încît abia dacă se formulează uneori o judecată adevărată asupra ei.”³⁷ Sutele de critici din Franța, puuînd în practică sugestiile criticilor mai vechi din Italia, au încercat să furnizeze această judecată adevărată. Mai toți au judecat poezia într-un asemenea mod încît s-o poată

³⁶ *The Philosophical Works of Descartes*, traci. Ilalciarie și Ross, 2 voi., Cambridge, 1912, voi. II, p. 65.

³⁷ *Monsieur Rapin's Rejlections un Aristotle's Treatise of Poesie*, trad. Rymer, Londra, 1694, p. 10, I.

SINTEZA LĂSATĂ ÎN SEAMA CRITICILOR.

PSIHOLOGIA ESTETICĂ A LUI HOBBS ÎNTRE DOUĂ LUMI.

plasa cât mai repede în lotul câștigător laolaltă cu noua filosofie științifică. Au realizat însă acest lucru printr-o remarcabilă intuiție. Așa cum Toma din Aquino considera că e posibil să fie un bun creștin și totuși să utilizeze filosofia păgînă a lui Aristotel pentru schema rațională în care a cuprins doctrina creștină, la fel și acești critici s-au inspirat, fără nici o incomoditate intelectuală și chiar cu rezultate fericite, atît din Aristotel cît și din noua știință mecanică. Nici unul dintre filosofi profesioniști ai epocii, cu excepția lui Leibniz, nu a fost conștient de posibilitatea unei asemenea contopiri de influențe. Hobbes și Bacon, deși au deschis ușile rațiunii mesagerului imaginației, nu au văzut că Aristotel, la care poezilor le plăcea să recurgă pentru principii, furniza o fundamentare mai bună decît Democrit unei teorii a fetezei și încă una lesne de combinat cu știința exactă pe atunci la modă. Ben Jonson (1573? — 1637) observa — lucru pe care oricine ar fi fost în stare să-l vadă -- că într-o perioadă de rapidă propășire a cunoașterii naturale ar fi ciudat dacă ceva din noua cunoaștere n-ar contribui la modelarea formei poetice. Și așa s-a și întîmplat. Tradiția aristotelică a fost adaptată și anexată cadrului mental al epocii lui Newton. Fără a pierde controlul asupra logicii lui Aristotel, analiștii au acordat o atenție proaspătă doctrinei lui despre mișcare, iar teoriei cauzalității eficiente i s-a dat aceeași importanță ca și teoriei cauzelor formale și finale. În lista subiectelor de studiu pentru poetul aspirant, întocmită de Du Bellay, știința matematică și naturală sînt pomenite ca fiind de primă însemnătate. Fire divers colorate alcătuiau, așadar, rațiunea și bunul-simț al doctrinei neoclasice despre artă. Ca și Descartes, și satisfacînd noul instinct cartesian al clarității, Boileau (1636 — 1711) a scris un *Discurs asupra metodei* poetului, extrăgîndu-și însă conținutul din Aristotel. Ca și Hobbes, Le Bossu (1631 — 1680) a scris o mecanică și o dinamică a pasiunilor, punîndu-le în legătură cu efectele poeziei, dar și-a extras conținutul din Aristotel.

Hobbes vorbește îndrăzneț și plin de prospețime în comparație cu ceilalți filosofi cînd spune că imaginația și rațiunea trebuie să coopereze pentru a crea versurile eroice. „în măsura în care fantezia omului a însemnat căile adevăratei filosofii, în aceeași măsură ea a produs efecte cu totul minunate în folosul omenirii. Har acolo unde aceste precepte [ale filosofiei] dau greș... acolo arhitectul, fantezia, trebuie să ia asupra-și sarcina filosofului... să fie nu numai poetul care să pună și să lege, ci și filosoful care să furnizeze și să-i aranjeze materia.”³⁸ Deși radicală pentru filosofie, ideea poetului sau pictorului filosofant era de mult un loc comun în critică. O afirmație a lui Le Bossu sună aproape ca o ilustrare a cerinței lui Hobbes ca poetul să-și organizeze materialul în chip filosofic dacă nu-l găsește pus la îndemîna lui gata

³⁸ Hobbes, *op. cit.*, voi. IV, pp. 449, 450: *Answer to the Preface to Gundibert*.

Secolul al XVII-lea și regimul neoclasic pînă la 1750 201

organizat de către filosofia însăși: poezia e analogă cu teologia, știința lucrurilor divine, din cauză că organizează comportarea morală a omului în genuri și specii, făcînd-o astfel lesne accesibilă comprehensiunii umane, așa cum teologia organizează în specii și gemui persoanele și acțiunile divinității³⁹. Iar declarația generală a lui Hobbes că pentru poezie lucrurile merg bine cînd fantezia trasează căile filosofiei își găsește un corespondent, ușor de multiplicat, în afirmația lui Henry Reynolds că poezii și filosofii fac parte din aceeași tagmă ca unii care „sînt sau ar trebui să fie profesori de una și aceeași știință”⁴⁰, cu toate că unii folosesc versul și ceilalți proza.

Pentru compatrioții critici ai lui Descartes nu era însă de ajuns o înrudire de ordin general între poezie și filosofie. Noii teoreticieni ai artei aveau nevoie de o transformare mai decisă, de un model mai arid, de o abandonare a tendinței moralității de a-și lua zborul. În căutarea proprietăților fundamentale ale materiei, Descartes eliminase unul după altul cele mai multe dintre atributele ce puteau prezenta un interes uman: culoarea, mirosul, gustul, ajungînd în cele din urmă la exemplara lui bucată de ceară, o simplă figură bazată pe număr și raport⁴¹. Un impuls similar i-a animat pe critici. Ei aveau să fie noii campioni ai ordinii raționale în regiunile sălbatice ale fanteziei. Astfel, poezia s-a armat și s-a încorsetat, a proclamat reguli stricte și bună-cuviință, a rigidizat și îngustat unitățile de timp și de loc, a adoptat limbajul comun al prozei și simțul practic. Criticii literari au făcut nestingheriți aluzii la barbaria gotică a scriitorilor mai vechi, la lipsa lor de eleganță și rafinament, la ignoranța lor în materie de știință și metodă. Instrucțiunile despre modul de a-ți conduce intelectul pentru „a păși sigur în lumea aceasta”, „pentru adevărata cunoaștere a lucrurilor așa cum sînt” ca și sistemele și prescripțiile de legi menite picturii și poeziei raționale și de bun gust constituiau tipul cel mai răspîndit de tratat. Dogmele erau cristalizate și înregistrate, așa încît orice om inteligent să poată gîndi, compune sau zugrăvi recurgînd la manual. Era un lucru admis că natura trebuie să-l înzestreze pe om cu geniu. Cine se încredea însă numai în această înzestrare nativă, nesupunîndu-se disciplinei rațiunii și regulilor, n-avea să ajungă departe. Arta trebuia să cultive natura. Și Vauquelin de la Fresnaye scria în 1594:

*Născut în zodii bune și geniu-avînd de-acolo Ca să-ți atragi mai lesne suita lui Apolo
Și chitului eroic să-i dai rostiri înalte, Vei face veacuri multe uimite să tresalte.*

³⁹ t.e Bossu, *Trăite da poeme epique*. Paris, 1708, p. 7.

⁴⁰ *Critical Essays of the Seventeenth Century*, ed. Spingarn, 3 voi., Clarendon Press, Oxford, 1908, voi. I, p. 153.

« Descartes, *op. cil.*, voi. VII, pp. 30-34.

*Ci-n arta-ți sînt precepte: învață-le pe toate De vrei să știi cum opul desăvîrșit se scoate: Nu frunzări nimica, ici-colo doar, în grabă, Ce versurilor tale nu poate da podoabă**².

O întregă armată de critici au subliniat însemnătatea metodei sistematice, dar Boileau (1636—1711) a fost cel care a fixat codul. El a fost cel care, poate înaintea tuturor celorlalți, a asimilat poezia ideii clare și distincte a cartesianismului. Greșit s-a presupus, scria el, că jugul rațiunii stingherește compunerea versurilor. Dimpotrivă, acest control rațional, departe de a-i dăuna poeziei, o divinizează.

Iubiți deci rațiunea și pentru-a voastre lire Din ea luați și frumosul, și-a artei strălucire[^].

Muzica și frumusețea cuvintelor sînt subsidiare cugetării clare:

De-i limpede ideea sau nu-i destul de clară, Așa va fi și versul ce-n urmă-i va s-apară. Cînd prinzi un lucru bine, exprimă-l deslușit, Cuvîntul, să-l îmbrace, răsare negreșit[^].

Chiar și în 1746, Batteux încă mai caută ideea clară și distinctă de la temelia artelor și vrea „să împrăștie cețurile și să stabilească precepte adevărate”⁴⁵

în Anglia, codificarea legilor poeziei a început cu o sută de ani mai tîrziu; îl găsim astfel pe Pope repetînd doctrina lui Boileau în al său *Eseu despre critică*. Marele poet Virgiliu, scrie el, și-a închipuit un timp că se poate dispensa de reguli și modele și-și poate căuta inspirația direct în natură. Curînd însă un Virgiliu mai înțelept a început să scrie după o metodă la fel de strictă și după reguli la fel de limitative ca și cînd ar fi lucrat cu mintea organizatoare a lui Aristotel însuși⁴⁶. Criticul francez Rapin se referea la această „Artă poetică”, cu regulile ei sistematizatoare, ca la un „instrument al geniului”⁴⁷. Astfel, geniul și-a avut și el instrumentul său, după cum filosof ia își avusese *Novum Organum-ul*.

Căutarea unui program rațional general a avut loc cam în același timp și cam în același mod și în domeniul picturii. S-a declarat că e una din

⁴² Vauquelin de la Fresnaye, *L'Art Poetique*, ed. Pellissier, Paris, 1885, cartea II, versurile 435-443.

⁴³ Boileau, *L'Art poetique*, ciutul I, vv. 37—38. (Trad. de Ionel Atarinescu, B-S.P.IV.A. — B.P.T., 1957.)

⁴⁴ *Ibid.*, I, 151-154.

⁴⁵ Batteux, *Principes de la liiteratitrc*, 5 voi., Paris, 1764, voi. I, pp. XVIII, 4.

⁴⁶ Pope, *An Essay on Criticism*, partea I, vv. 130—139.

⁴⁷ Rapin, *op. cit.*, p. 26, XVIII.

funcțiile recent întemeiatei Academii franceze de a găsi pentru pictură reguli simple, infailibile și reciproc lămuritoare. Pictorii și teoreticienii mai vechi procedaseră prea mult după observație și deprindere și prea puțin în mod teoretic. „Știința lor le stătea mai degrabă în degete decât în capete.” De Piles, „prinț al criticilor picturii franceze”, și-a împins atât de departe zelul pentru diferențierea precisă a părților picturii — compoziție, culoare, desen și expresie — și a gradului în care au excelat în acestea pictorii faimoși, încît a alcătuit un tabel în care dădea note cunoștințelor fiecăruia. Caracteristică pentru el, în calitatea lui de *savant* din secolul al XVII-lea, e combinarea folosirii numărului spre a măsura îndemînarea artistică, cu insistența asupra valorii modelelor clasice în sculptură.

„A plăcea conform regulilor” era pe atunci idealul artelor. Regulile erau aranjate în ordine; părțile erau numărate și comparate. Regula numărul unu pentru poezie era: fixarea scopului moral ce trebuie să fie îndeplinit. „Să ne aducem aminte că am învățat de la Horațiu că nu putem fi pe placul cehi¹ mai mare număr decât dacă includem în opera noastră un scop moral.”⁴⁸ Chiar mai înainte de-a alege un subiect sau o afabulație, aveai de selectat țelul pe care doreai a-l avea în vedere, „căci cu ajutorul lui îți ordonez¹ întreaga operă și toate părțile ei”⁴⁹. Poetul incomparabil, gîndindu-se la felul în care, prin poezia sa, va modela manierele și moravurile, trebuie să fie un om bun. Stipularea caracterului bun la poet lega critica poetică a Renașterii cu mistică medievală, iar acum îl lega pe codificatorul neoclasic de predecesorii săi renascentiști din domeniul criticii. „Prin urmare, fiindcă Muzele nu vor să se adăpostească într-un suflet dacă acesta nu e bun, sfînt și virtuos, cată să ai o fire bună, să nu fii rău, încruntat ori amărît; ci, însuflețit de un spirit nobil, nu vei lăsa să-ți intre în minte nimic care să nu fie supraomnesc și divin. Vei avea în primul rînd idei înalte, mărețe, frumoase, iar nu tîrîtoare pe pămînt.”⁵⁰ Așa scrie Ronsard (1524 — 1585). O atmosferă de frică de Dumnezeu și de venerare a binelui trebuie să împresoare și să călăuzească totul. Următoarea regulă explicită, așadar, venind după această poruncă de virtute, perfect înțeleasă și complet tradițională, îl îndrumă pe poet să caute un mit sau o teză convenabilă ca subiect al operei propuse. E ceea ce se cheamă „invenția” lui, însemnînd nu ceva plăsmuit de el, ci o sursă literară potrivită pe care a descoperit-o în cursul eruditelor sale investigații prin autorii clasici. De vreme ce în acea perioadă, pictura folosea izvoare literare, prima etapă a metodei era pentru amîndoi aceeași. Trebuie în primul rînd să găsești subiectul picturii și apoi să-i adaptezi substanța centrală la

⁴⁸ Corneille, *De l'utilite et des parties du poeme dramatique*, 1660, în *European Theories of the Drama*, ed. Clark, p. 140.

⁴⁹ Le Bossu, *op. cit.*, pp. 37 — 43.

⁵⁰ Ronsard, *Oeuvres completes*, 2 voi., Paris, Bibliotheque de la Pleiade, voi. II, p. 998.

tipul particular de lucru, la țelul particular avut atunci în vedere. „Alegerea unui subiect e socotită bună” spune Chapelain (1595—1674) „cînd e adaptată scopului.”⁵¹ Chapelain dă un exemplu. „Alegerea fabulei lui Adonis a fost bună pentru noul tip de poem de pace din pricină că acțiunea se petrecea în vreme de pace; e mai curînd simplu decît împovărat cu intrigă; e în întregime numai dragoste; și e presărat cu dulcile împrejurări ale păcii și cu sarea discretă a vorbelor de duh.” Invenția, ca primă condiție materială, nu înseamnă simpla alegere a unei teme, ci ordonarea, aranjarea și organizarea temei după un plan, înveșmîntarea ei în straie noi, spre a o face adecvată stării sufletești și împrejurării și, cu toate că veche, totuși într-un anumit sens nouă și originală. Același principiu se aplică și la pictură. Poți alege ca temă raptul Europei, dar această invenție va trebui zugrăvită într-un mediu francez de curte pentru a o face potrivită epocii în care urmează a fi expusă. „Invenția unui pictor constă nu în inventarea subiectului, ci în capacitatea de a-și plămădi subiectul în imaginație în modul cel mai potrivit artei sale, chiar dacă ar fi în întregime împrumutat de la poeți, istorici ori din tradiția populară... El trebuie oarecum să retopească totul și să-l modeleze din nou în imaginația sa.”⁵²

Astfel, invenția, prima parte sau primul element al unui poem sau al unei picturi neoclasică, implica venerarea și utilizarea modelelor Antichității, subiectul literar și adaptarea acestei materii după loc, timp și circumstanță, ca și compoziția în sensul mai restrîns de tipar formal plăcut. „Printre particularitățile acestei arte, subiectul și planul ar trebui să ocupe primul loc, deoarece ele sînt, ca să zicem așa, cea dinții producție a spiritului, iar planul într-un poem e ceea ce se numește ordonare într-o pictură. Doar marii pictori sînt capabili de un plan măreț în lucrările lor, precum un Rafael, un Giulio Romano, un Poussin, și numai marii poeți sînt capabili de un subiect măreț în poezia lor.”⁵³

Modificarea definiției invenției și rolul influenței italiene în acest sens devin încă mai evidente cînd acest plan, luat din surse antice și remodelat, e identificat cu *verosimilitatea* sau imitația naturii. E tot una să selectezi în chip adecvat din depozitul antic de forme sculptate sau povestiri mitologice și să alegi în mod judicios cele mai frumoase dintre formele naturii, ambele operații constituind prima și cea mai însemnată parte a metodei artistice sau aderării la regulă. Tocmai atunci, fondatorii filosofiei moderne afirmău că imaginația creatoare a artistului deformează natura. Imaginația, spune Bacon, „depă-

⁶¹ *La Preface de Chapelain a V'Adonis*, în *Festschrift*, Heinrich Norf, Halle, 1905 p. 36.

⁶² *The Literary Works of Sir Joshua Reynolds*, 2 voi., Londra, 1886, voi. II, p. 307. „Notes ou *The Art of Painting*”, nota XII, versul 109.

*» Rapin, *op. cit.*, pp. 26, 27. XIX.

„INVENȚIA” ȘI SURSELE EI.

Secolul al XVII-lea și regimul neoclasic pînă la 1750 205

șește măsura naturii, alăturînd după placul ei lucruri care în natură nu s-ar fi împreunat niciodată și introducînd lucruri care în natură n-ar fi ajuns niciodată să treacă" și făcînd astfel „cășătorii și divorțuri nelegiuite între lucruri”⁵⁴. În vreme ce Bacon făcea afirmația aceasta, Boileau spunea: „Nimic nu-i frumos decît adevărul”⁵⁵. Și curînd, Pope avea să le adreseze poeților acest îndemn:

*Urmați natura-ntîi și-ai ei model
Vă-nchege judecata drept, la fel.
Natura fără greș, lucind divină,
E-universala, veșnica lumină.*⁵⁶

Regulile artei poetice, primele principii ale metodei sînt, spune el, „tot natură, dar natură sistematizată”⁵⁷. Francezul Rapin folosisese aproape aceleași cuvinte înaintea lui: „Afirm că luînd bine seama la aceste reguli vom constata că sînt făcute numai ca să reducă natura la metodă, să o urmărească pas cu pas și să nu-i îngăduie nici cea mai mică intenție de a ne scăpa din mîini. Numai prin aceste reguli e menținută în ficțiuni verosimilitatea, care e sufletul poeziei”⁵⁸. Chiar înainte de instaurarea epocii rațiunii, La Taille scrie în prefața la tragedia *Saul* (1572): „în concluzie, nu am ticluit aici istorisiri fabuloase despre nebunia unui Athamas, unui Hercule, unui Roland, ci înfățișez istorii pe care le-a dictat însuși adevărul și care-și poartă pe frunte permisul delibera trecere”⁵⁹. Accentul pus pe însemnătatea adevărului pentru poet apare mereu în dictoane ca acestea: „Comorile poeziei nu pot fi mai bine puse altundeva decît pe veșmîntul Adevărului.”⁶⁰ „Adevăratul meșteșugar nu va fugi de natură, ca și cînd s-ar speria de ea, nici nu se va abate de la viața și chipul adevărului.”⁶¹ „Tocmai de verosimilitate trebuie să aibă grijă poetul.”⁶²

Dar adevărul față de natură, prescris de apologetii poeziei cu tot atîta religiozitate ca și filosofii științifici, necesită o interpretare. Ca și regulile, nici el nu poate fi „prins din drum”. Cînd interpretăm verosimilitatea poetică, apropierea dintre teoria poeziei și filozofie devine încă și mai evidentă. Sub-ordonînd spiritul naturii lucrurilor, filosofii aveau să găsească ceea ce se numea în chip diferit „forme” sau „legile” sau „esențele” lucrurilor. Obiectul filosofului era nu lumea sensibilă divers colorată și modelată, așa cum apare ea

⁵⁴ Bacon, *op. cit.*, VIII, 407, 408; VIII, 439.

⁵⁵ Boileau, *Hpîtres*, IX.

⁵⁶ Pope, *An Essay on Criticism*, I, vv. 68—72.

⁵⁷ *Ibid.*, v. 89.

⁵⁸ Rapin, *op. cit.*, pp. 17, 18, XII.

⁵⁹ Jean de La Taille, *Saiil*, Paris, 1598, p. 5.

⁶⁰ *Critical Essays of the Seventeenth Century*, ed. Spingarn, voi. I, p. 186: Sir William Alesander; *Anacrisis*.

⁶¹ *Ibid.*, voi. I, p. 23: Ben Jonson, *Preface to The Alchemist*.

⁶² Le Bossu, *op. cit.*, p. 11.

SEMNIIFICAȚIA PROFUNDA A
LUI „VERUM- IN VEROSIMILITATE.

la prima vedere, impresionînd ochiul, ci cauzele interioare efective care se află îndărătul acestor fenomene aleatorii, explicîndu-le ordinea și conexiunea. Ea fel și pentru poet ori pictor, adevăratul model din natură îl alcătuiau nu oamenii și acțiunile reale, cu derutantul lor amestec de rău și bine, ci tipurile de caracter și fabulele purificate și raționalizate și conducînd într-un mod analog silogismului la acordul intelectului și la fapte virtuozose. Apelînd, în căutarea autorității și textului potrivit, la afirmația lui Aristotel că un bun poet imită lucrurile nu așa cum sînt ele, ci așa cum ar trebui să fie, criticii neoaristotelici îl învățau pe scriitor să întrușipeze ordinea morală a naturii, rațiunile pe care ochiul pătrunzător al minții le descoperă sub conglomeratul vizibil. De pildă, Chapelain, deși eretic prin preferința sa acordată epicului și nu dramaticului, explică limpede atitudinea normală în raportul dintre poezie și istorie. Cînd citesc istorii, spune el, nu sînt învățat că cei buni sînt răsplătiți și cei răi pedepsiți, pentru că acolo sorții oamenilor sînt hotărîți de întîmplare și noroc. Dar în poezie (o știință la fel de sublimă ca și filosofia), justiția morală se arată întodeauna fidelă tipului. Nu am nici un profit moral citind despre Cezar sau Pompei. Pe de altă parte, „din lectura poeziei, sub accidente ce li se întîmplă lui Ulise și lui Polifem, văd ce este rațional și ce se întîmplă în general tuturor celor care procedează în același fel”. Trag învățături nu numai despre pietatea lui Enea și mînia lui Ahile, ci despre „pietate și ceea ce urmează, ca și despre mînie și efectele ei, așa încît îi cunosc natura pe de-a-ntregul”. Scriitorii clasici, văzînd că instruirea morală se poate realiza numai prin modificarea lucrurilor în funcție de scopul propus, „au surghiunit adevărul din Parnasul lor” și au păstrat mai buna și mai utilă „verosimilitate”. Dacă am da crezare istoriilor popoarelor, Ahile al lui Homer și Enea al lui Virgiliu n-ar fi, în realitate, mai buni decît ar fi trebuit să fie; poeții însă, cunoscîndu-și meseria, „au propus sub numele lor” oameni care se comportau așa cum ar trebui să se comporte oamenii⁶³.

Din punctul de vedere al zilelor noastre, pare puțin probabil ca substituirea individului concret Enea cu pietatea în general ori a lui Ahile cu mînia tipică să poată conferi mai multă eficiență emoțională unui poem. Stereoti-para caracterului, ordonarea, limitarea și înălbirea fabulei pînă la un model etic corect ne-ar apărea astăzi ca o despuire a conținutului istorisirii tocmai de varietatea, îmbelșugarea și individualitatea necesare pentru a trezi interesul și plăcerea. Teoreticienii neoclasici interpretau însă altfel generalitatea rațională a fabulelor și caracterelor lor. Ei credeau că tocmai prin ajustarea exactă, cu ajutorul formulei generalizatoare, a mijloacelor poetice la scopul pasional se pot atinge resorturile pasiunii cu o economie și-o prevedere într-adevăr științifice. Verosimilitatea, altă denumire pentru „lucrurile-

Chapelain, *op. cit.*, p. 38.

așa-cum-ar-trebuie-să-fie", nu aduce nimic în atenția spectatorilor „care nu e lesne judecat a fi așa”. Și astfel, „imaginația e captivată și se lasă condusă de scopul poetului”. Istoria nu e chiar atît de lesne crezută, în ciuda faptului că reprezintă „adevărul gol”. Pentru că „adevărul gol” forțează în chip tiranic crezămîntul nu prin propria-i persuasiune și raționalitate, ci prin aserțiunea arbitrară a cronicarului.

Aceeași doctrină a universalității naturii se întîlnește și în instrucțiunile destinate pictorilor. Pictorul trebuie să caute formele cele mai frumoase din rezerva nelimitată a naturii. „A picta detalii nu înseamnă a picta natura, ci doar a picta circumstanțe. Cînd artistul a ajuns să conceapă în imaginația sa imaginea frumuseții perfecte sau ideea abstractă a formelor, se poate spune că e vrednic de a fi primit în marele consiliu al Naturii.”⁶⁴ Dar a generaliza pornind direct de la natură, adică de la „varietatea bruscă și perversă a formelor reale”, e prea dificil. Artistul trebuie să-și afle un ajutor în forțele unite ale tuturor predecesorilor săi, cu alte cuvinte trebuie să-i studieze pe antici și astfel să ajungă la natură prin artă.

Regulile care decurg din cele inițiale — alegerea justă a subiectului, raportul just cu natura, scopul moral just, — și care figurează în codul artistului sînt maxime vizînd la purificarea instrumentului în vederea țelului dorit al înrîuririi insensibile asupra imaginației. Efectul ce urmează a fi produs asupra inimilor omenești e unul de natură medicală. Nu e permis nimic care să provoace o rezistență în succesiunea evenimentelor narațiunii, nimic care să pară nelalocul său în dispunerea părților picturii, nimic care să pară nemanierat și vulgar în cuvînt ori în vers, deoarece, după cum spune Corneille auditoriul trebuie să părăsească teatrul — sau trebuie să isprăvească poemul sau să părăsească pictura — cu mintea neroasă de nici o îndoială și împăcată. Aprecierea abilă a tuturor lucrurilor în funcție de acest țel constituie amănuntul disciplinei artistului. Culorile dintr-o pictură trebuie să fie „sociale”. Dacă vor părea că se dezvoltă laolaltă în c'eplin acord, se va realiza o subtilă împărtășire a acestei relații armonioase receptorilor de culori din privitori. Forma grațioasă și aerul măreț recomandat sînt menite să dobîndească asentimentul: plăcerea ce are de „vehiculat” utilul. E mierea cu care sînt unse pîinișoarele ce conțin tablele legii. Doctrina aristotelică a unității organice dintr-un poem bun (nimic nu poate fi adăugat sau luat operei de artă perfecte) ajunge să fie interpretată acum de această epocă mai intensivă și mai sofisticată cu mai puțină libertate și lărgime de vederi. De vreme ce e necesar ca acțiunea, să fie completă, nu trebuie adăugat nimic mai mult, întrucît, o dată efectul obținut, ascultătorul nu mai dorește nimic altceva și orice prisos îl plictisește. Așa se face că dovezile de bucurie pe care și le-arată doi

“ Reynolds, *op. cit.*, voi. II, p. 300: „Notes on *The Art of Painting*”, nota III, v. 51.

„UNITĂȚILE” SÎNT PRESCRISE DE RAȚIUNE ȘI MORALITATE.

îndrăgostiți, ce se regăsesc după numeroase obstacole, trebuie să fie foarte scurte, spune Corneille. „Unitățile de timp și de loc” nu sînt sugestii, ca în cazul lui Aristotel, ci prescripții, în spiritul unei epoci de știință rațională. „Scena pe care e reprezentată [piesa] fiind unul și același loc, e nefiresc s-o considerăm mai multe”⁶⁵, spune Dryden. Noile restricții privitoare la cuvintele adecvate poeziei, rima corectă, figurile potrivite, toate au ca țintă mulțumirea urechii și ochiului și transportarea sufletului, din pricină că în felul acesta iatacurile lăuntrice ale spiritului omenesc devin mai ușor de deschis, mai ospitaliere față de adevărurile morale eterne.

O discuție tipică despre adaptarea scrupuloasă a mijloacelor la efectele mentale clar anticipate o întâlnim în Le Bossu: „Narațiunea epică ... trebuie de asemenea să fie mișcătoare și pasionată, astfel încît să poată transporta spiritul cititorului, să i-l umple de neliniște, să-i producă bucurie, să i-l arunce în brațele groazei, să i-l facă a simți iarăși violența tuturor mișcărilor, cu toate că știe că subiectele sînt simulate și născocite. ..

Pasiunile sînt, așadar, trebuincioase pentru marile poeme; dar nu toate sînt necesare sau potrivite pentru toate. Comedia are ca parte a ei veselia și surpriza plăcută. Tragedia pe de altă parte are groaza și compasiunea. Poemul epic stă ca și cînd ar fi o medie ce cuprinde toate aceste pasiuni, după cum vedem în mîhnirea din cartea a IV-a a *Eneidei* și-n jocurile și distracțiile din cea de-a cincea. Pasiunea proprie acestui fel de poem este admirația. Ea e în mai mică măsură opusă pasiunilor celorlalte două specii. Admirăm cu bucurie lucrurile care ne surprind plăcut; admirăm cu groază și mîhnire pe acelea care ne înspăimîntă și ne întristează.

Dincolo de admirație, care deosebește în genere poemul epic de cel dramatic, fiecare epos își are apoi propria sa pasiune care-l deosebește de alte eposuri și care stabilește o diferență unică și individuală între poemele de aceeași specie. Aceste pasiuni unice sînt în conformitate cu caracterul eroului, în *Iliada* predomină mînia și groaza fiindcă Ahile e coleric și «cel mai groaznic dintre oameni». *Eneida* e alcătuită în întregime ei din pasiuni delicate și nobile, fiindcă acesta e caracterul lui Enea . .. Mai avem două lucruri de spus aici despre pasiuni: unul e mijlocul de a le face acceptate de către ascultători; celălalt e mijlocul de-a le face resimțite. Primul privește pregătirea ascultătorilor în vederea lor; cel de-al doilea constă în a nu amesteca mai multe pasiuni incompatibile.”⁶⁶

Le Bossu își continuă discuția explicînd cum trebuie aplicată metoda cea mai indicată pentru a obține reacția dorită. Dacă vrei să deplasezi un obiect din locul unde se află în prezent în alt loc, te ocupi mai întîi de el

⁶⁶ *The Prose Works of Dryden*, 4 voi., Londra, 1800, voi I, partea a II-a, p. 48. ⁶⁶ Le Bossu, *op. cit.*, pp. 346-349.

LE BOSSU: ALCHEMIA EMOȚIONALĂ A SCRITORULUI.

și, ca să zicem așa, îi accepți pasiv situația prezentă. La fel și cînd ai de-a face cu publicul. Trebuie să începi prin a-l lua așa cum e — emoțional. Dacă e liniștit, la început trebuie să fii și tu liniștit. Numai așa îl vei putea duce în altă parte. „Cineva se află într-o stare de repaus și calm. Dorești ca printr-un discurs anume făcut să insuflă mînie. Trebuie să-ți începi discursul într-un mod calm; astfel ți-l vei putea alătura pe celălalt. Apoi, mergînd cu tine, ca să zic așa, nu va întîrzia să te urmeze în acele pasiuni către care l-ai condus treptat.”⁶⁷

O altă lege psihologică pentru controlul emoțiilor constă în a le menține pure. Sufletul resimte cu putere un efect numai cînd efectul e debarasat de elemente derutante. Nu stîrni niciodată emoții incompatibile. Dacă dorești să porți sufletul de la exaltare la calm — să-i suspenzi activitatea în mod violent, ca în admirație — o poți face învățînd legile „sîngelui și spiritelor vitale”.

Astfel, criticii au studiat cum să acționeze pîrghiile potrivite pentru a obține reacția corectă. În acest sens, știința era prin excelență necesară, căci pentru a suscita și controla sentimentul prin reprezentarea sentimentului,

Un ultim rost ai, nobil, dar imens, Pasiunii să-i dai chip, simții îi sens.

Cauza finală sau scopul operei, „mai întîi în gînd și apoi în execuție”, au devenit deci un subiect de analiză minuțioasă. Examinînd pasiunile ca rezultate de obținut prin combinarea și izolarea adecvată a elementelor mentale, criticii și-au contopit propriile interese literare și obediența lor față de canonul aristotelic, cu studierea curentă a pasiunilor. Această îndrumare cuprindea mai mult decît o tendință. Dar nota dominantă a tuturor consta în asimilarea procesului psihic cu procesul fiziologic. Acest proces vizibil și măsurabil putea fi mecanic ori chimic. Exista însă o cerință precumpănitoare și anume ca fenomenele spiritului, obscure și aparent incoerente și capricioase, să se supună aceluiași tip de calcul și ordonare care oferea un mijloc de orientare navigatorului și reducea orbitele corpurilor cerești la formule matematice demonstrabile.

Spinoza (1632 — 1677) reprezintă tendința mecanicistă extremă. El a nutrit ambiția de a scrie despre emoțiile sufletului la fel de obiectiv cum o făcea despre linii, suprafețe sau corpuri⁶⁸. Dui Spinoza i s-a părut că teoria despre pasiuni a lui Descartes admite unele secvențe iraționale. Dar Des-cartes și Hobbes au dorit și ei să facă din pasiunile și acțiunile sufletului pur și simplu un mecanism de ceasornic mai rafinat. Psihologia s-a transpus

• *Ibid.*, p. 349.

⁶⁸ *Etica*, partea a III-a, Prefață.

DINAMICA PLĂCERII E AT ÎT NOUA CIT ȘI TRADIȚIONALĂ.

În termeni de raporturi între repaus și mișcare, agitație sau echilibru, impresie din exterior și efort spre exterior, creșteri și descreșteri de energie, trasee cerebrale marcate profund sau superficial, vapori ascendenți și spirite fluctuante, tuburi și fibre.

Deși filosofi se lăudau cu modernitatea absolută a modului lor de abordare a psihicului, teoriile pe care le susțineau erau mai puțin noi decât presupuneau ei. Ei au intuit legătura dintre descoperirea de către Harvey a circulației sîngelui și teoria lor despre o tensiune psihică autoreglabilă. Dar concepțiile lui Spinoza și Hobbes erau clădite pe tiparul aristotelic tradițional, oricît de puțin ar fi recunoscut ei autoritatea lui Aristotel. Literaților, conduși de spiritul de „finesse”, le venea mai ușor decât celorlalți, mai rigid călăuziți de spiritul geometric, să împrumute din Aristotel și în același timp din Harvey. Aristotel și-a împins însă analiza funcțiilor mentale pînă la mișcări și impresii și pînă la tensiunea dintre cald și rece. Astfel, cînd Le Bossu descria acțiunea poeziei în termeni de opriri, înaintări și suspensii, nu intra în conflict nici cu voga științifică a veacului al XVII-lea, nici cu marele model al lui Aristotel. Și o tradiție aproape neîntreruptă unește învățătura lui Cicero potrivit căreia simpla rapiditate a stării de agitație face gîndirea plăcută cu teoria lui Du Bos din secolul al XVIII-lea, după care adevăratul izvor al iubirii noastre de frumos e instinctul de-a ne afla mereu în mișcare în scopul de-a evita plictisul. Cînd, în noua epocă a luminilor, „spiritul” și „fantezia” erau explicate printr-un „furor” poetic, iar acest „furor” poetic era pus în legătură cu distilări, efervescențe și vârtejuri, cu abundența și varietatea impresiilor de pe oglinda lăuntrică a sufletului, la baza acestei concepții stătea acțiunea tipică a fierii negre în temperamentul melancolic, așa cum fusese ea descrisă de către Aristotel. Nu încape nici o îndoială că filosofi cu o formație mai științifică doreau să renunțe la analogiile chimice din domeniul fermentației în descrierea procesului mental. Grupul literaților era mai puțin pretențios. Ei știau, din lunga lor serie de autorități, grecești, romane și italiene, că funcția poeziei era nu numai de a instrui și desfăta, ci și de a-i *mișca* pe contemplatori. Ca să-i *miște* pe alții, credeau ei, geniul însuși trebuie să se afle în mișcare și trebuie să creeze în instrumentul său artistic mișcările adecvate și verosimile. Teoriile mișcării erau, așadar, la fel de binevenite atît din tabăra lui Galilei cît și din cea a lui Aristotel. Dacă imaginația e „vie” să se înțeleagă atunci că e vorba de o energie fizică, deci de „trecerea” unui vînt foarte subtil ori de iuțeala [spiritelor infime și agile. Spiritul să aibă deci calitatea flăcării, iar judecata să fie „rece și grea”, în măsura în care termeni denumind mișcări palpabile pot fi folosiți pentru a explica efectele și cauzele artei, întreaga problemă poate fi supusă unui control rațional.

Ceea ce criticii literari și plastici au perceput vag și au folosit practic — anume că Aristotel poate fi urmat ca autoritate obținându-se totuși un rezultat științific — Leibniz a perceput intelectualmente. El a rupt astfel cu restul filosofilor din vremea sa. A admis atît cauzele finale, cît și cauzele eficiente și materiale, în timp ce moda filosofică cerea să se renunțe la „scop” ca la o simplă ficțiune a minții. Asemeni lui Hobbes, Leibniz a redus la o scară unică diversele funcții ale spiritului, mai ales imaginația și gîndirea clară. Dar Hobbes a construit această scară presupunînd mecanisme din ce în ce mai complicate, cu cît funcția era mai înaltă. Leibniz, îmbrăcînd în hainele secolului al XVII-lea intuiția lui Aristotel că forma este doar materie realizată — scopul doar explicarea substructurii mecanice — scria: „Natura trebuie întotdeauna explicată matematic și mecanic, cu condiția de-a avea în vedere faptul că principiile legilor mecanicii și ale naturii corporale nu depind exclusiv de geometrie, ci au anumite cauze metafizice.”⁶⁹ Prin urmare, cauzele metafizice ale mișcărilor din cîntece sau ale mișcărilor din spirit nu sînt, după Leibniz, doar șocuri prealabile, eforturi dinspre sau spre exterior, sau spirit efervescent. Cauzele metafizice ultime se găsesc în scopurile bune sau în ordinea desfătătoare care dezvăluie semnificația mișcărilor. Leibniz vorbește în maniera neoclasică tipică despre forța dinamică a poeziei și-a muzicii. Ele au „o incredibilă putere de a mișca”. Cu ele, cineva poate fi „împins la nebunie, potolit, surescitat, făcut să rîdă, să plîngă, să treacă prin orice fel de simțire.”⁷⁰ Care e deci semnificația estetică a unei imagistici atît de eficiente pentru Leibniz? Spre a da un răspuns, trebuie să privim într-o dublă direcție pornind de la fenomenul plăcut dat și să vorbim două limbi deosebite. Explicația mecanică ne duce la fundamentul matematic al muzicii. Revelarea cauzei metafizice ultime ne duce la intuirea armoniei universului divin. „Muzica, matematică la bază, este intuitivă în manifestarea ei.”⁷¹ Manifestarea intuitivă a armoniei muzicale constituie simbolul limpede al celui mai bun plan divin cu putință pentru lume, oferit de către providența lui Dumnezeu care a creat o lume unde cea mai mare varietate posibilă e unită cu cea mai mare ordine posibilă. Aceasta, ni se spune, nu e o metaforă vagă. Un lucru îl explică pe celălalt ori e simbolizat de el atunci cînd între cele două există o relație la fel de constantă și de regulată ca aceea dintre proiecția în perspectivă a unui arhitect și clădirea lui finisată⁷². Astfel, deși matematica și forma vie, modelul sensibil și lumea rațională, natura și harul sînt incommensurabile, din cauză că între ele nu se poate stabili nici o relație matematică exactă,

⁶⁹ Leibniz, *Discourse on Metaphysics, Correspondence with Amauld, and Monadology*, trad. Montgomery, Chicago, 1927, pp. 135, 136.

⁷⁰ Leibniz, *Opera omnia*, 6 voi., Geneva, 1768, voi. 6, p. 306.

⁷¹ Jean Baruzi, *Leibniz*, avec de nombreux textes inedits. Paris, 1900, pp. 102, 103.

⁷² Leibniz, *Discurs despre metafizică*, p. 212.

există „echivalențe practice sesizabile”. „întocmai după cum nimic nu e mai plăcut simțurilor unui om decât armonia muzicii, tot astfel nimic nu e mai plăcut decât minunata armonie a naturii, față de care muzica este doar o prefigurare și o mică evidență.”⁷³ Pictura și muzica, mai scrie el, sînt fragmente ale ordinii, proporției și armoniei complete ale lui Dumnezeu. „Orice frumusețe e o emanație din lumina sa.”⁷⁴

Deibniz deosebea patru trepte ale cunoașterii⁷⁵: (1) cunoașterea obscură și întunecată alcătuită din „mici percepții”, cum ar fi aglomerările vagi ale stării de vis ori senzațiile neidentificate, dar percepute, ale valurilor izolate izbindu-se de țărm; (2) cunoașterea clară, dar confuză, în care fenomenele, ca de pildă culorile, sînt identificate, nefiind însă și definite intelectual; (3) cunoașterea distinctă, în care e posibilă o definiție sau o explicație științifică; și (4) cunoașterea adecvată sau intuitivă, în care toate semnele caracteristice ale obiectelor sînt cunoscute exhaustiv și asamblate într-o singură privire globală. Or, cunoașterea estetică e plasată în genere la al doilea nivel. Simțim ceva, un „nu știu ce”, care trezește în noi simpatie. „Gustul, în măsura în care se deosebește de intelect, constă în percepții confuze care nu pot fi descrise în chip adecvat. Se apropie oarecum de instinct.”⁷⁶ „Nu poți descoperi întotdeauna în ce constă agrementul unui lucru sau cărui fel de perfecțiune dinăuntru nostru îi slujește, întrucît e perceput mai degrabă de sufletul decât de intelectul nostru.”⁷⁷ În pasaje ca acesta, Leibniz își revelă înrudirea cu Shaftesbury și Hutcheson din Anglia, care întemeiau sensibilitatea la frumos pe o vagă propensiune a spiritului mai curînd decât pe rațiune și bun-simț; cu criticii literari elvețieni Bodmer și Eretinger, care atrăgeau atenția asupra importanței estetice a poeziei primitive. Dar „gustul” lui Leibniz nu e un instinct sau o simpatie care poate fi lăsată în voia ei. Mai curînd trebuie format după modelul pe care rațiunea și tradiția l-au declarat bun. Percepțiile inferioare și mai vagi și-au cuprins întotdeauna pentru Leibniz și propria lor explicare rațională, așa încît gustul putea fi la origini *unje nesaies quoi*, culminînd însă într-o lecție morală sau o demonstrație rațională. Un model de muzică sau pictură n-ar putea fi niciodată separat de impulsul spiritului care-l poartă, tinzînd să-l ducă dincolo de simpla lui aparență la sensul metafizic și la raporturi și proporții distincte. Astfel, nici pasajul din Leibniz în care susține că savurarea muzicii e o numărare înconștientă, nici că gustul e un instinct, nici că poezia există spre a da pilde de prudență nu

⁷³ Leibniz, *Philosophische Werke*, trad. Buchenau, ed. Cassirer, 4 voi., Leibniz, 1906, voi. II, p. 132.

⁷⁴ Leibniz, *Oeuvres*, ed. Jacques, 2 voi., Paris, 1842, voi. II, p. 3, prefață la *Teodiceea*.

⁷⁶ *Discurs despre metafizică*, p. 41, par. 24.

⁷⁶ Citat de Cassirer, *Leibniz' System in seinen wissenschaftlichen Grundlagen*, Marburg, 1902, p., 459. (Din ed. Gerhardt, voi. III, pp. 430 urm.)

⁷⁷ Citat de Cassirer, *op. cit.*, p. 462. (Din *Opera philosophica*, ed. Erdmann, Berlin, 1840.)

GUSTUL ȘI RAȚIUNEA NU SÎNT IDENTICE, DAR NICI CONTRARII.

pot fi scoase din contextul lor. Leibniz adaptează și nuanțează neconținut o idee abstractă simplă prin sugerarea subordonării ei față de alte aspecte ale problemei totale. Raționalismului îi este credincios în măsura în care învață că matematica explică sensibilitatea și că frumosul e o chestiune de raporturi; filosofiei instinctului îi concede că presentimentele vagi de plăcere precedă sesizarea rațională completă a frumosului și de asemenea că înțelegerea rațională apare la urmă dintr-o viziune intuitivă; misticismului îi dă consimțământul în măsura în care crede că o simpatie ocultă atrage laolaltă în chip invizibil toate elementele universului și face ca oglinda fiecărui suflet individual să reflecte „mărețul întreg”; moralismului îi admite că arta dă lecții de pietate și ar trebui utilizată așa încît să dea încă mai multe, astfel ca fericirea și religia să poată propăși în rîndul oamenilor; dar își exprimă opinia și despre doctrina opusă a plăcerii dezinteresate în artă: „Contemplarea obiectelor frumoase e plăcută în sine și o... pictură de Rafael îl impresionează pe cel care o privește cu ochi luminați, deși nu trage dintr-însa nici un folos”⁷⁸. Leibniz pare a fi cel mai avansat gînditor al epocii datorită capacității sale de sinteză. La el se găseau în mod sigur germeni ai gîndirii care l-au făcut pe Baumgarten fondatorul oficial al Esteticii în 1750. La el întîlnim o afinitate cu Shaftesbury, fondatorul școlii empiriste a esteticienilor britanici din secolul următor. Și s-a considerat chiar că l-a anticipat oarecum pe Kant. E însă o întrebare dacă gîndirea mai avansată apare la gînditori ca Leibniz, care îmbrățișează cu privirea toate laturile, nedezevoltînd-o pe nici una pînă la ultimile-i concluzii, sau la eretici mai înguști, dar mai cutezători, care percep o singură direcție de adevăr neglijat și o exploatează la maximum. Printre criticii literari din secolul al XVII-lea s-au numărat doi: spaniolul Juan de la Cueva și francezul Ogier, care s-au răzvrătit împotriva respectului față de autoritatea lui Aristotel și elaborării unui corp fix de reguli menite să guverneze creația poetică. Amîndoi au susținut că deosebirile de condiții și obiceiuri, de ordin temporal și național, impun modalități de expresie diferite. „Gustul națiunilor diferă, atît în cele ce țin de suflet, cît și-n cele ce țin de trup și întocmai... cum spaniolii își imaginează și preferă un tip de frumusețe cu totul diferit de cel pe care îl prețuim noi în Franța și întocmai cum ei doresc ca iubitele lor să aibă un chip diferit și alte trăsături decît dorim noi să vedem la ale noastre, într-o așa măsură încît sînt unii oameni care-și formează o idee despre frumusețea lor pe temeiul aceluiași trăsături pe care noi le-am socoti de rînd, tot astfel nu poate încăpea nici o îndoială că spiritele națiunilor nutresc preferințe cu totul diferite una de cealaltă precum și sensibilități cu totul contrarii pentru frumusețea lucrurilor intelec-

⁷⁸ Citat de Cassirer, *op. cit.*, p. 467.

tuale, cum ar fi poezia.”⁷⁹ Ogier intră în amănunte, explicînd că doctrina aristotelică a unității de timp, care face ca solii să intre pe neașteptate exact la momentul potrivit, e cu totul forțată pentru o scenă modernă. Grecii, spunea el, se conformau unor modele uniforme din cauză că scena lor era religioasă și deci conservatoare și din cauză că gustul popular acceptă schimbările cu multă greutate, iar tragedienii greci luptau pentru premii⁸⁰.

Există oare vreun filosof al aceluiași veac care să condenseze această opinie eretică într-o formă mai reflexivă? În mod destul de straniu, simpatie pentru această insistență asupra interpretării istorice a formei simbolice putem găsi la Spinoza, geometrul filosof. Spinoza a ținut la idealul geometric chiar cu mai multă consecvență decît Descartes, frumusețea fiind menționată de el numai ca să fie trecută pe lista lucrurilor accidentale cărora le atribuim o valoare din cauză că le dorim⁸¹. Și nu s-a ocupat cu nici una dintre arte, nici măcar cu arta matematică a muzicii, excepție făcînd remarcabila lui discuție a *Bibliei* ca literatură⁸², și numai în măsura în care aceasta conținea incidental principii aplicabile la întreaga literatură. Ceea ce se și întîmpla într-un sens important, dar într-o formă neasimilabilă conștiinței epocii, fapt care a făcut să nu fie urmat. Spinoza demonstrează că respectul pentru Sfintele Scripturi și lealitatea față de religie nu sînt diminuate, ci sporite de libertatea de gîndire în raport cu ele⁸³. Libertatea de gîndire în raport cu *Biblia*, susținea el, a dus la conceperea diverselor ei părți și simboluri ca produse ale imaginațiilor omenești, colorate de temperamentul natural și deprinderile naționale și laice de vorbire și comportare. Dacă un profet era optimist din fire, scria despre victorii, dacă era țăran, folosea imagini cu boi și cu vaci, dacă era soldat, cu armate, în scopul de a-și scoate în evidență cuvintele⁸⁴. Imaginația utilizează un limbaj cu totul diferit ca formă de raționament matematic, cu toate că icoanele și hieroglifele sale sînt purtătoare de adevăr; dar la adevărul discursului imaginativ nu se poate ajunge decît prin cunoașterea aprofundată a condițiilor istorice și individuale ale scrierii. Dacă vrem să știm, de pildă, ce înseamnă imaginea roții la Iezechiel, nu trebuie să speculăm a priori asupra înțelepciunii secrete conținute în toate roțile, ci să cercetăm ce înțeles ar fi putut căpăta roata pentru Iezechiel pornind de la cultura și experiența lui. Spinoza a trasat astfel o linie de demarcație

⁷⁹ *European Theories of the Drama*, ed. Clark, Cincinnati, 1918, p. 121. Prefață la *Tyr et Sidon* de Jean de Schelandre.

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 120-122.

⁸¹ *Etica*, partea I, Adaos.

⁸² *Tractatus theologico-politicus*, 1670. (Trad. rom. I. Firu, Ed. Științifică, 1960.)

⁸³ Titlul complet al lucrării este: *Tratatul teologico-politic ce conține cîteva dizertații în care se arată că libertatea de a filosofa nu numai că poate fi îngăduită fără a primejdui pietatea și pacea în stat, dar că ea nu poate fi suprimată decît o dată cu pacea statului și cu pietatea însăși.*

⁸⁴ *Ibid.*, cap. II, *Despre profeți*,

INTUIȚIILE ISTORICE ALE LUI SPINOZA.

Secolul al XVII-lea și regimul neoclasic pînă la 1750 215

între rațiune și imaginație la fel de netă ca oricare altul din veacul lui; numai că în același timp el a indicat și un mod de abordare a vălului multicolor țesut de imaginație care să nu-l deformeze făcînd din el un mesaj mistic, dar nici să nu-l distrugă aplicîndu-i etalonul inadecvat al matematicii.

BIBLIOGRAFIE SUPLIMENTARĂ

Bosanquet, *History of Aesthetics*, cap. VIII.

G. N. Clark, *The Seventeenth Century*, Oxford, 1929.

English Critical Essays, 16th — 18th Centuries (World's Classics, Oxford University Press).

Allan H. Gilbert, *Literary Criticism from Plato to Dryden*.

Emile Krantz, *L'Esthétique de Descartes*, Paris, 1882.

I. Langdon, *Milton's Theory of Poetry and Fine Art*, New Haven, 1924.

Mărio Praz, *Studies in Seventeenth Century Imagery* (Studies of the Warburg Institute, voi. I),

Londra, 1930. J. E. Spingam, antol., *Critical Essays of the Seventeenth Century*, 3 voi., Oxford, 1908 — 1909. Basil Willey, *The Seventeenth Century Background*, Londra, 1934. Saintsbury, *History of Criticism*, voi. II, cartea V, cap. I — IV. Lionello Venturi, *Istoria critica de artă*, cap. V.

VIII

SCOALĂ BRITANICĂ DIN SECOLUL AL XVIII-LEA

Spiritul ironiei înveselește pentru o clipă istoria esteticii când face ca John Ivoce (1632 —1710), care, dintre toți marii filosofi din veacul al XVII-lea, a fost cel mai disprețuitor față de poezie, să inspire o mișcare estetică absolut nouă. Când David Hume spunea că toți criticii de după Aristotel vorbiseră și spusese puțin din cauză că nu izbutiseră să-și lase călăuzit gustul sau sentimentul de exactitatea filosofiei, prin această formulare encomiastică, „exactitatea filosofiei”¹, el înțelegea noua doctrină a asociaționismului conexată cu „noua cale a ideilor” lockiană. Noua cale a lui Docke consta din a face ca punctul de plecare al oricărei investigații științifice să fie nu un adevăr general al rațiunii, ci un eveniment psihologic particular. A explica însemna pentru un lockian, indiferent de alte semnificații suplimentare, a indica izvorul istoric al oricărui proces într-o impresie senzorială. Tocmai metoda lui Locke a urmat-o Addison (1672—1719) când și-a scris cele unsprezece articole importante pentru *The Spectator* despre *Plăcerile imaginației**. Și totuși poate că la urma urmei spiritul ironiei îl atinge nu atât pe Locke, cât pretinsa „exactitate a filosofiei” însăși. Căci deși ar fi o greșeală să minimalizăm influența lui Locke asupra lui Addison, Hutcheson, Kames, Hume și Burke, sistemele estetice care s-au dezvoltat sub acțiunea lor formativă manifestau tendința contradictorie de a regăsi, după o scurtă călătorie independentă, drumul bine bătătorit al rațiunii secolului al XVII-lea și al gustului neoclasic. Ba s-ar putea spune că crezul estetic al școlii noului „simț interior” inspirat de Locke nu s-a deosebit niciodată în mod serios de crezul partizanilor rațiunii. Dacă, așa cum empiriștii radicali afirmă deseori, simțul e multiplu și rațiunea unitară, simțul individual și particular, rațiunea generală și tipică, simțul inductiv, rațiunea deductivă, ne-am aștepta la o teorie în contrast cu raționalismul, care să se dezvolte pe o bază senzualistă, realistă ca tendință și exploatând în mare măsură variațiile specifice ale gustului personal și național. Dar chiar ținând seama de întreaga diversitate de proclamații și dovezi clare de rebeliune

¹ Hume, *Essays, Moral, Political and Literary*, ed. Green and Grose, 2 voi., Londra, 1898, voi. II, p. 19: *Enquiry Concerning Human Understanding*, partea I, sect. 2.

² Addison, *Works*. 3 voi., New York, 1854, voi. II, nr. 411-422.

ESTETICA BRITANICĂ SE ÎNTEMEIAZĂ PE LOCKE.

împotriva „regulilor”, sîntem totuși siliți să admitem că „gustul” întemeiat de noua școală engleză pe simțul, sentimentul, pasiunea sau pe intuiția interioară este mai apropiat de regulile neoclaseice ale lui Boileau decît de relativitatea în timp și spațiu a lui Ogier. Acești autori au lucrat cu un mecanism nou — cadrul naturii umane —, dar au zămislit un produs care diferă surprinzător de puțin de cel adaptat raționalismului lui Descartes. De ce oare debutul radical n-a generat un deznodămînt la fel de radical? în parte pentru că autoritatea practică a gustului francez provenit din epoca lui Boileau a dominat Marea Britanie cel puțin în prima jumătate a veacului al XVIII-lea. *Vitru-vius Britannicus* furniza proiecte pentru locuințele nobililor; Palladio, Inigo Jones și Christopher Wren erau marile autorități în domeniul arhitecturii; dinastia lui Pope a deținut supremația în poezie pînă ce, în cea de-a șasea decadă a secolului, stilul i-a fost contestat de critici literari ca Joseph Warton și Edward Young; Sir Joshua Reynolds, adnotator al *Artei picturii* de Du Fresnoy, a fost primul președinte al Academiei Regale.

Practica reală a artelor era mai rigid guvernată de canoanele gustului corect și prezenta un spectacol de o mai mare solidaritate și concordanță decît în majoritatea celorlalte veacuri. Atmosfera artistică a vremii a fost bine descrisă de Daurence Binyon. „Cu toate agitațiile sale lăuntrice, el [secolul al XVIII-lea] ne înfățișează la o privire retrospectivă, tabloul unei perioade perfect coerente în țelurile și gusturile sale... Un interior din veacul al XVIII-lea ne încîntă și azi prin pregnanța atmosferei sale. Totul în încăpere, ca și încăperea însăși, este conceput, proporționat, finisat cu aceeași preocupare de ordine, eleganță și grație. Totul e scăldat într-o baie de rațiune. Nimic greoi sau extravagant, sau care să reflecte vreo notă discordantă. La fel și în arhitectură, mobilier și artele minore. Iar cînd ajungem la expresivitatea mai intimă a poeziei și picturii, fiecare dintre acestea își răspund și se sprijină mutual. Nici o perioadă nu a avut în mai mare măsură curajul gustului ei. Geniului, oricît de irezistibil, nu trebuiau să i se ierte excesele și licențele. Nici Shakespeare, nici Milton nu l-au intimidat pe Dr. Johnson; fiecare e obligat să se supună tribunalului rațiunii. Domnia raționalității a zămislit încă o dată ceva analog cu sistemul și coeziunea ce caracterizaseră spiritul medieval.”³

în parte, apoi, *conținutul* judecății estetice, indiferent de mecanismul lui, era preluat din tradiție. Filozofia, oricît de „exactă” sau oricît de împinsă pe căi noi de un sînge poaspăt, e inevitabil influențată de practicile culturii ambiante. Chiar și David Hume (1711—1776) a fost în multe privințe convențional. Deși afirma în spiritul noului empirism că geniul suprem, cînd natura

³ Binyon, *English Poetry in Its Relation to Painting and the other Arts*, 1918, în *Proceedings of the British Academy*, voi. VIII, p. 391.

DAR INFLUENȚA FRANCEZĂ INTRODUC RĂȚIUNEA PE UȘA DIN DOS.
RĂȚIUNEA GRAȚIOASĂ PREZENTĂ ÎN TOATE ARTELE
CHIAR HUME ÎȘI DEPĂȘEȘTE EMPIRISMUL.

nu-l mai asistă, „azvîrlă lira și nu mai așteaptă nimic de la regulile artei ca să atingă acea divină armonie ce trebuie să decurgă numai din propria ei inspirație”⁴, și că etalonul gustului provine din structura biologică, el a crezut, după cum și criticii clasicizanți crezuseră vreme de două veacuri și mai bine înaintea lui, în unitățile aristotelice de timp, loc și acțiune. Ceea ce-l deosebește pe el e faptul că dispune de o nouă explicație a modului în care operează unitățile aristotelice. „Legătura sau chinga” ce dă coerență unei tragedii e pentru Hume nu o necesitate rațională, ci asociația de idei. Asociația de idei prin cauză și efect explică unitatea acțiunii dramatice; asociația laxă prin asemănare explică unitatea unei lucrări ca *Metamorfozele* lui Ovidiu, care, pentru a-și agrega părțile, a avut nevoie numai de acea împrejurare a transformării fabuloase cauzate de intervenția divină; iar istoricii, poeții epici și tragedienii fac cu toții uz de asociația prin contiguitate⁵. Hume a fost un spirit mai îndrăzneț decît mulți dintre filosofi din epoca și țara lui. El a contestat locul prim acordat subiectului în regulile aristotelice ale tragediei⁶, a pledat pentru încrucișarea tendințelor romantice cu cele clasice⁷ și a afirmat că diferența dintre istorie și poezie e mai degrabă una de grad decît de gen⁸. Și cu toate acestea, însuși gustul său pentru Virgiliu și Racine⁹ și pentru eleganța și simplitatea stilului¹⁰ ca și acceptarea într-o largă măsură a etaloanelor clasice ilustrează faptul că școala lockiană era mai interesată în a desface în părțile ei componente rațiunea neoclasică, spre a vedea din ce e alcătuită și cum funcționează, decît în a-i tăgădui validitatea. Urmărind tratatele de estetică ale școlii britanice din această epocă, observăm la tot pasul că ceea ce părea a fi o funcție empirică limitată, o senzație sau un sentiment, e ajustat în exterior după necesități, astfel încît să includă o lege matematică, sau conformitatea cu ideea morală dominantă, sau o idee abstractă, Textura rară și expansivă a esteticii „simțului interior” se datora în parte și înrîuririi exercitate de Lord Shaftesbury (1671 —1713). Pe de o parte, Shaftesbury aparținea noii mișcări și, în virtutea influenței sale asupra lui Francis Hutcheson (1694—1746), primul său purtător de cuvînt profesionist declarat, ar putea fi numit chiar și inițiatorul ei. Deși însă Shaftesbury a fost cel dintîi care a aplicat termenul de „simț” experienței valorizatoare, el se opunea doctrinei lui Locke. Shaftesbury a utilizat cu\întul „simț” **pentru** a sugera caracterul nemijlocit și siguranța enunțurilor conștiinței și **gustului**

⁴ Hume, *op. cit.*, voi. I, p. 15: *The Epicurean*.

⁵ *Ibid.*, voi II, pp. 17—23: *Enquiry concerning Human Understanding*.

⁶ *The Critical Review*, 7 aprilie 1759, p. 331.

⁷ *Letters*, ed. Grieg, 2 voi., Oxford, 1932, voi. I, p. 253, § 135, 2 iulie 1757.

⁸ *Essays*, loc. cit.

⁹ *Ibid.*, voi. I, p. 241: *Of Simplicity and Refinement in Writing*. ¹⁰ *Ibid.*, passim.

IN „SIMȚUL” LUI SHAFTESBURY E MAI MULT PLO-TIN DECIT LOCKE.

nostru. Acest motiv, dorința de a garanta importanța și seriozitatea sensibilității noastre față de frumos și bine considerînd-o eapeceva congenital întregii noastre ființe, a fost un motiv dominant pe tot parcursul acestei faze a istoriei esteticii. Spiritul nu se poate lipsi de discernămîntul ochiului și al urechii sale¹¹, spune Shaftesbury. Dar simpatia lui filosofică fundamentală mergea către Plotin și Marcus Aurelius, iar simțul armoniei semnifica pentru el o înrudire spirituală cu armonia universului și cu „numerele interioare” ale unei vieți nobile. Simțul lui interior era asemănător simpatiei lui Leibniz: o legătură magică ce predetermina sufletul bine alcătuit să vibreze la unison cu armonia divină.

Într-o perioadă, așadar, în care neoplatonicul Shaftesbury se simțea atît de pătruns de zelul lui misionar, încît declara că „dacă s-ar isca ceva ori unele studii s-ar îndruma în direcția aceasta [către gustul corect], eu însumi ar trebui să împing roata într-acolo și să pun umărul la înălțarea spiritului”¹², și se ferea de molipsirea „fiziologistului” Locke; și cînd înzestratul arhitect Vanbrugh nu și-a văzut apreciată abilitatea din cauză că neglijase regulile augustane — într-o asemenea perioadă nu e de mirare dacă rațiunea și morala ajung să fie, într-un fel sau altul, atașate funcției estetice, chiar dacă fusese instituit un nou model în domeniul senzorial al văzului.

Addison pornește de la faptul empiric cel mai apropiat de senzația reală, „plăcerile primare ale imaginației”, care se nasc cînd vedem realmente ceva. El declară că văzul e cel mai perfect și cel mai delectabil dintre simțurile noastre și că plăcerile primare ale imaginației provin din obiecte vizibile prezente și doar în mod secundar provin din obiecte vizibile absente, dar evocate. Ce tipuri de lucruri sînt plăcute vederii? Întreabă el. Și răspunde: există „trei surse ale plăcerii imaginației noastre în contemplarea obiectelor exterioare... Ceea ce e mare... Ceea ce e nou... Ceea ce e frumos în propria noastră specie... (și) în general”¹³. Ca exemple de mare, vast sau măreț, citează un deșert întins și necultivat, înălțimile uriașe ale munților, stînci înalte și prăpăstii adînci, o necuprinsă întindere de ape. Ca exemple de nou, citează elementele surprinzătoare din spectacolul variabil al naturii și imperfecțiunile acesteia, ca de pildă monștrii. Prin frumusețe, el înțelege în primul rînd membri ai rasei și neamului nostru, iar în al doilea rînd strălucirea și varietatea culorilor, simetria și proporția părților, gruparea și dispunerea corpurilor și însuși amestecul corect și potrivirea tuturor.

¹¹ Shaftesbury, *Characteristics*, ed. J. M. Robertson, 2 voi., Londra, 1900, voi. I, p. 216. *Tratatul III, Advice to an Author, part. III, sect. 3.*

¹² *The Life, Unpublished Letters, and Philosophical Regimen of Lord Shaftesbury*, ed. Rând, New York, 1900, pp. 468-469.

¹³ *The Works of Addison*, 3 voi., New York, 1854, voi. II, p. 138: *The Spectator*, nr. 412.

EXPANSIUNEA SIMȚULUI LA ADDISON: MARELE, NOUL, FRUMOSUL.

FRUMOSUL CA PRECAUȚIE DIVINĂ ÎMPOTRIVA INDIFERENȚEI NOASTRE.

Inițial, aceasta pare o simplă relatare de experiențe estetice elementare. Dar Addison nu întârzie să ne prevină că deși a numit doar surse fizice, exterioare, ale plăcerii, și a lăsat poate să se înțeleagă că plăcerile imaginației sînt directe, reprezentînd relații între acele obiecte și noi înșine, relații ce nu necesită o analiză ulterioară, lucrurile nu stau în realitate așa. Sursele plăcerii nu se află, așa cum părea, într-o relație de exterioritate cu noi, ci în întregime înăuntrul nostru. Mai mult decît atît, 'semnificația acestor plăceri se dovedește a fi mai ocultă decît rezulta din preambulul de un caracter descriptiv dezarmant. Addison spune: „Poate că nu există nici o frumusețe sau diformitate reală într-o bucată de materie mai mult decît în alta, din cauză că s-ar putea ca noi să fim astfel făcuți, încît ceea ce acum ne apare dezgustător, să fi fost inițial o apariție plăcută”¹⁴. Ceea ce ne place într-adevăr în mare, vast sau măreț se învederează a fi „aspirația de a fi umpluți de un obiect sau încercarea de a cuprinde ceva prea mare pentru capacitatea noastră”. El spune — și observația lui e indefinit repetată de scriitorii contemporani — că plăcerea pe care ne-o dă sublimul sau măreția e în ultimă analiză neliniștea resimțită de noi la orice restrîngere exercitată asupra libertății noastre¹⁵. La fel, noul sau neobișnuitul ne place în definitiv pentru că ne satisface curiozitatea. Iar simțul frumosului nu e o intuiție directă a unei aparențe fermecătoare, ci instinctul social al speciei. Cu o modestie dezarmantă, Addison afirmă că în considerarea plăcerilor imaginației, el nu poate decît enumera ceea ce se dovedește agreabil, fiindcă „nu cunoaște nici natura unei idei, nici substanța sufletului omenesc”¹⁶. Ce enumera însă? Cataloghează diferitele senzații agreabile o dată cu ocaziile lor prezumtive mai strîns sau mai puțin strîns asociate cu experiențe ale frumosului. Cît de depărtată poate fi pentru Addison forma aparentă a experienței de adevărata ei semnificație reiese într-un pasaj revelator. Addison spune aici că ideile trezite în noi sînt atît de diferite de oricare altele existente în obiecte, încît „sufletele noastre sînt în prezent delectabil pierdute și uluite într-o amăgire plăcută și pășim ca eroul fermecat dintr-un roman cavaleresc”¹⁷. Rezultă prin urmare că noi cunoaștem în mod definit și rațional nu experiența fenomenală, ci scopurile divinității în oameni. Cauzele finale, spune Addison, „sînt mai evidente și mai accesibile observației noastre. Supremul Autor al ființei noastre... ne-a alcătuit astfel încît ne delectăm în chip firesc cu marele, noul, frumosul, în propriia noastră specie, deoarece natura lui e mare și nemărginită, creația lui inedită și făcută să fie scormonită cu

¹⁴ *Ibid.*, voi. II, p. 139.

¹⁶ *Loc. cit.*

¹⁶ *Ibid.*, voi. II, p. 140.

¹⁷ *Ibid.*, voi. II, p. 141.

curiozitate, iar scopul lui e ca noi să-i umplem lumea creată de el... în sfârșit, ne-a făcut să găsim lumea frumoasă în genere, astfel încât să nu-i putem privi operele cu răceală sau indiferență"¹⁸.

În discutarea plăcerilor „secundare” ale imaginației, adică plăcerile rezultate din „sculptură, pictură, descriere și muzică”, și în discutarea înrîuririi exercitate de delectarea noastră artistică asupra sensibilității noastre la natură, Addison, mergînd pe urmele psihologiei lockiene, face apel la „acea acțiune a spiritului care compară... idei”¹⁹. Gustăm cu atît mai mult un exemplu de artă cu cît e mai asemănător în opinia noastră cu natura și gustăm natura cu atît mai mult cu cît relația de asemănare dintre ea și artă e mai convingătoare pentru noi. Contemplăm cu plăcere statuile și portretele ca imitație, chiar dacă originalul e „dezagreabil sau banal sau mic... datorită comparației pe care o face mintea”²⁰. Mai mult, există și un proces de reflecție sau comparație care stă la temelia plăcerii date de tragedie sau de lucrurile groaznice sau vrednice de milă. Delectarea nu se datorează descrierii a ceea ce este groaznic, ci reflecției pe care o facem asupra împrejurării respective. „Simțim o nespusă plăcere la gîndul că nu sîntem în primejdie”²¹ din pricina obiectului pe care-l contemplăm. În rezumat, deci, plăcerile imaginației pentru Addison, deși senzuale la origine, dovedesc orientări moralizatoare, reflexive și religioase. A intuit frumusețea înseamnă că ne place să ne simțim mari, că ne place schimbarea, că ne plac semenii și rudele noastre și că ne place să facem comparații. Și toate aceste lucruri ne plac din cauză că așa e voia lui Dumnezeu, făcîndu-ne să l admirăm pe el și operele lui.

Shaftesbury ajunge pe o cale mai puțin indirectă la o expansiune similară a simțului pentru frumos în sentimentul armoniei prestabilite. Cu toate că pentru el simțul interior e legat de „o anumită mulțumire a văzului” ce corespunde „frumuseții compoziției, unității de concepție, adevărului caracterelor și imitației corecte a naturii”²², funcția experienței vizuale e de a ne conduce îndărătul aparenței pînă la corespondentul moral și cauza ei divină. Un autor trebuie „să poarte în ochii săi modelul sau pilda acelei grații naturale ce hărăzește fiecărei acțiuni un farmec atrăgător. Dacă nu e înzestrat în chip firesc cu un ochi sau cu o ureche pentru aceste numere interioare, e puțin probabil că ai putea formula o judecată... despre acea proporție exterioară a simetriei și compoziției care constituie o piesă autentică... Simțul numerelor interioare, cunoașterea și practica virtuților sociale, familiaritatea

¹⁸ *Ibid.*, voi. II, pp. 140, 141. J " *Ibid.*, voi. II, p. 145. L) ²» *Ibid.*, voi. II, p. 148.

²¹ *Ibid.*, voi. II, p. 149.

²² Shaftesbury, *Characteristics*, voi. I, p. 158, Tratatul III: *Advice to an Author*, partea a 2-a, secț. 2.

EXPANSIUNEA „SIMȚULUI” LA SHAFTESBURY; PLATONISMUL LUI.

PLĂCERILE IMAGINAȚIEI SÎNT MORALIZATOARE, REFLEXIVE, RELIGIOASE.

și favoarea grațiilor morale sînt esențiale pentru caracterul urmi artist merituos și într-adevăr favorit al muzelor. Astfel, artele și virtuțile își sînt prietene și astfel, știința *virtuosi-lor* și cea a virtuții înseși devine într-un fel una și aceeași"²³. Deși cititorii lui Shaftesbury erau încurajați să-și dezvolte sensibilitatea la farmecele artei clasice, erau însă încurajați într-o și mai mare măsură „să-și amintească totdeauna grădina și crîngurile dinăuntru”²⁴. Unui tînăr cu care corespundea îi dădu sfatul să studieze „mina magistrală care a desenat toate lucrurile și care expune această mare capodoperă a naturii, Lumea sau Universul acesta”²⁵. În *Sfat către un autor* (1710) apare' aceeași transcendere a lumii acesteia. „Deși intenția [artistului] poate fi să placă lumii, el trebuie totuși să fie oarecum deasupra ei și să-și ațîntească ochii la acea grație desă-vîrșită a Naturii și la acea perfecțiune a numerelor căreia restul omenirii... îi simte... doar efectul, dar îi ignoră cauza.”²⁶ Tocmai la această cauză necunoscută ar dori Shaftesbury să călăuzească, într-o ascensiune organizată, noua rasă de *virtuoși* englezi — acei nobili rafinați și cetățeni ai lumii — pe care se simte chemat, cu o grea răspundere, s-o aducă la lumină. Stabilește principiul că virtuozul urcă o scară estetică a formelor. El trebuie să învețe mai întîi să iubească gradul sau ordinea cea mai de jos a frumuseții, „formele moarte... care poartă o marcă și sînt formate fie de om, fie de natură... Apoi, ca un al doilea tip, formele care formează... care au inteligență, acțiune și creativitate ... Aici ... e o dublă frumusețe ..., apoi cea de-a treia ordine a frumuseții., [care] formează nu numai ceea ce numim simple forme, ci chiar formele care formează ... [Ea e] principala fîntînă și izvor al oricărei frumuseți — arhitectură, muzică, și a tot ce ține de invenția omenească” și a „minunatei rase de prunci spirituali”, „noțiunile și principiile frumosului, justului și cinstitului, deopotrivă cu celelalte idei asemănătoare”²⁷. E o evidentă adaptare a *Banchetului* lui Platon.

Astfel, simțul frumosului așa cum îl concepe Shaftesbury nu are prea mult de-a face cu simțurile propriu-zise, fiind mai degrabă o funcție atotcuprinzătoare. Ea ne determină să trecem în experiența estetică de la efect la cauză, de la exterior la interior și de la parte la întreg. Dacă socotim că o oarecare porțiune izolată a lumii e urîtă, va trebui să ne întrebăm întotdeauna, pe urmele lui Marcus Aurelius, „cum se încadrează în piesa mai mare?”²⁸

²³ *Ibid.*, voi. I, pp. 216, 217. Tratatul III, partea a 3-a, secț. 3.

²⁴ Shaftesbury, *Life, Letters, and Phil. Reg.*, p. 179.

²⁵ Shaftesbury, *Severa! Letters Written by a Noble Lord to a Young Man at the University*, Londra, 1716, p. 30. Scrisoarea V.

²⁶ Shaftesbury, *Characteristics*, voi. I, p. 214. Tratatul III, partea a 3-a, secț. 3.

²⁷ *Ibid.*, voi. II, pp. 132—135. Tratatul V: *The Moralists, A Philosophical Rhapsody*, partea a 3-a, secț. 2.

²⁸ Shaftesbury, *Life, Letters, and Phil. Reg.*, p. 59.

Francis Hutcheson, discipol al lui Shaftesbury, insistă asupra aplicabilității termenului de „simț” la experiența estetică. Perceperea frumosului și armoniei, spune el, e în mod corect denumită simț din cauză că nu implică nici un element intelectual, nici o reflecție asupra principiilor și cauzelor²⁹. De asemenea, ea nu are nici o legătură cu dorința, deoarece dorința e o „bucurie ce răsare din iubirea de sine” în perspectiva folosului³⁰. Frumusețea originară e percepția deșteptată în noi de relațiile formale plăcute, îndeosebi uniformitatea în varietate. Această proporție plăcută e intuită în tot felul de figuri geometrice și în animale, ca și în teoreme, axiome metafizice și adevăruri generale. Hutcheson anunță că a descoperit o importantă lege matematică ce determină prezența frumosului în toate aceste locuri. Această lege e ceea ce el numește raportul compus dintre uniformitate și varietate. „Acolo unde uniformitatea corpurilor este egală, frumusețea rezultă proporțional cu varietatea.”³¹ De pildă, în figurile geometrice (triunghiuri, pătrate, pentagoane, hexagoane) unde uniformitatea e produsă de egalitatea laturilor, frumusețea crește într-o anumită măsură o dată cu creșterea numărului de laturi, adică în proporție cu elementul varietății. Trecînd în direcția contrară, Hutcheson numește rudimentare acele figuri în care nu există nici o unitate sau asemănare între părți. Uniformitatea părților apare în figuri regulate ca cilindrii, prisme, piramidele și obeliscurile. Ca exemplu de teoremă frumoasă pe baza acestui raport compus, Hutcheson citează cea de-a patruzeci și șaptea propoziție din prima carte a *Elementelor* lui Euclid; iar dintre adevărurile filosofice, legea gravitației a lui Newton și teoria drepturilor, „din care se poate deduce partea cea mai mare a datoriilor morale”³².

Hutcheson revendică dreptul de a numi perceperea acestei relații matematice „simț” din cauză că frumusețea e simțită fără a-întîlci generațiunea. Richard Price (1723-1791) s-a arătat ulterior de acord cu Hutcheson în privința legii, adică o corectă echilibrare a unității cu varietatea, dar l-a contrazis în ceea ce privește situarea ei în simțul interior. Relația măsurabilă, pretindea el, există în obiectul însuși, fie că e înțeleasă de cuget sau nu. Iar în cugetul omului, intelectul e cel ce corespunde frumosului echilibru din obiect³³. Pe lângă frumosul originar sau absolut care, pentru Hutcheson, echivala uniformitatea și varietatea, se recunoștea și existența unui frumos relativ sau comparativ. Frumusețea relativă răsare din plăcerea pe care ne-o produce similaritatea dintre o copie și un original și adecvarea unui instrument la un scop.

²⁹ Hutcheson, *An Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue*, Londra, 1725, p. 10. Sect. I, par. 13.

³⁰ *Ibid.*, p. 11. Sect. I, par 15.

³¹ *Ibid.*, p. 15. Sect. II. par. 3.

³² *Ibid.*, pp. 27-30. Sect. III, par. 2, 4, 5.

³³ *Review of the Principal Questions and Difficulties in Morals*, 1758, p. 105.

RAPORTUL COMPUS AL LUI HUTCHESON.

Hutcheson spune că o imitație „va putea fi tot frumoasă chiar dacă originalul ar fi în întregime lipsit de frumusețe: cum sînt diformitățile bătrîneții într-o pictură, stîncile sau munții cei mai sălbatici într-un peisaj, care, dacă sînt bine reprezentați, vor avea o frumusețe îmbelșugată”³⁴.

Dialogul platonician era o formă literară potrivită pentru zugrăvirea respectivelor revendicări ale „simțului interior” și „înțelegerii raționale” din această perioadă. George Berkeley, episcop de Cloyne (1685—1753), s-a prevalat el însuși de flexibilitatea și forța lui dramatică spre a-l opune pe Alciphron, „filosoful mărunț” și campion al sensibilității estetice, ca organ al aceluia „*je ne sais quoi*”, lui Euphranor, platonicianul, care apără rațiunea estetică. Alciphron spune că frumusețea e un „farmec trecător” care e simțit, nimic altceva. Dar ce calitate e oare simțită? Întreabă Alciphron. Simetria și proporția, întrucît plac ochiului, e răspunsul. Dar frumusețea e oare chiar simetria și proporția ori e simetria și proporția în raport cu utilizarea obiectului în speță? Din dezvoltarea argumentării se demonstrează că simetria și proporția înseamnă ceva la un cal, altceva la un scaun și altceva la o haină. Rațiunea și cugetul ajung astfel să pătrundă în „*je ne sais quoi*”, întrucît proporțiile și raporturile trebuie astfel ajustate încît întregul să fie desăvîrșit în felul lui, iar „un lucru e desăvîrșit atunci cînd corespunde scopului pentru care a fost făcut”³⁵. Farmecul se adresează deci în ultimă instanță nu unui simț, ci rațiunii prin intermediul unui simț. Frumusețea lipsește în aceeași măsură în care lipsește comoditatea și bunul-simț din rochia strimță, țeapănă și ră-sucită a femeii îmbrăcate după ultima modă sau din veșmîntul gotic, cu cingători și împletituri și peruca lungă pînă mai jos de umeri ale magistratului. Dialogul duce semnificația rațiunii și mai aproape de obîrșia ei în Marele plăsmuitor și rînduitor a tot ce există. „Deoarece fără gînd nu poate fi scop sau plan; iar fără scop nu poate fi utilizare; iar fără utilizare nu e aptitudine sau potrivire a proporției, din care izvorăște frumusețea”³⁶, fără providență divină care susține întreaga raționalitate din lume nu pot exista izvoarele primare ale frumuseții. În aceste cîteva pagini ale lui Berkeley avem ceea ce s-ar putea denumi parodic „Călătoria simțului interior”, întrucît trece, nu ca pelerinul lui Bunyan de la chinul cărnii la bucuriile Ierusalimului ceresc, ci de la simplitatea senzorială la atotcuprinderea intelectuală și morală.

Bordul Kames, Henry Home (1696—1782), debutează ca membru devotat al școlii simțului interior și întocmește o scară a diferitelor plăceri derivate din procesele mentale, în cadrul căreia pe cele datorate simțurilor fizice le

³⁴ Hutcheson, *op. cit.*, pp. 35, 36. Secț. IV, par. 1.

³⁵ *The Works of George Berkeley*, ed. Fraser, 4 voi., Oxford, 1901, voi. II, p. 133. Alciphron, Dialogul III, 8.

³⁶ *Ibid.*, voi. II, p. 138. Dialogul III, 10.

KAMES ȘI IERARHIA PLĂCERILOR MENTALE.

BERKELEY: „CĂLĂTORIA SIMȚULUI INTERIOR”.

plasează jos, ca fiind grosolane și ducând repede la sațietate, pe cele datorate intelectului, în vîrf, ca fiind rafinate, iar pe cele provenind din simțurile interioare, la mijloc³⁷. Văzul, spune el, e legat de frumusețe, auzul de armonie sau de ceea ce e plăcut. Dar Kames, ca mai toți cei din școala sa, ne conduce dincolo de simțuri, cu multă minuțiozitate și subtilitate, la o comprehensiune a scopului divin implicat în operațiile acestor simțuri. Gustul nostru pentru ordine, uniformitate și regularitate este un dar binefăcător deoarece contribuie la promptitudinea înțelegerii³⁸; gustul nostru pentru schimbare, varietate și mișcare ne-a fost dat spre a ne face sîrguincioși³⁹; simțul plăcerii noutății există în noi spre a ne face atenți în evitarea primejdiei⁴⁰; gustul pentru tragedie ne exersează pasiunile sociale binevoitoare, îndeosebi simpatia⁴³. Kames spune că în chestiunile estetice trebuie să înțelegem mecanismul senzațiilor și organele prin care ele acționează. Aici îl recunoaștem pe adevăratul urmaș al lui Locke. Ca și Locke, el își întemeia sistemul pe origini aflate în experiență.

Ia Hume, metafora implicată în utilizarea termenului de „simț” e mai evidentă. Pentru el este limpede că în resorturile psihologice ale poeziei nu e nimic supranatural. „Focul [unui poet] nu e aprins din cer. Flacăra lui umblă pe pămînt.”⁴² Pentru a desluși cauzele mentale ale artelor, trebuie să studiem factura și structura naturii umane. Ca și ceilalți, vorbește și el de „un anumit simț care acționează fără reflecție”⁴³ și de „un simț sau de o sensibilitate interioară”⁴⁴ care se pronunță asupra valorilor. Dar Hume e prea puțin interesat de datele văzului sau auzului concret ca elemente ale gustului. E interesat mai degrabă de sentimentul sau pasiunea sau plăcerea implicată. „Frumusețea și valoarea constau într-un sentiment agreabil.”⁴⁵ Simțurile nu sînt în definitiv decît niște simple supape de admisie pasive. Hume identifică frumosul cu plăcerea, iar plăcerea cu principalul resort al existenței noastre active. „Plăcerea și durerea... nu sînt numai însoțitorii necesari ai frumuseții și diformității, ci constituie însăși esența lor.”⁴⁶ Sau iarăși, el numește frumusețe un sentiment sau o pasiune proprie naturii umane, care-l face pe om să guste „grațiile unei statui bine proporționate sau simetria unei coloane nobile”⁴⁷. Conștient de

³⁷ Hume, *Elements of Criticism*, ed. Mills, New York, 1833, pp. 11—13. Introducere

³⁸ *Ibid.*, p. 105, partea a VH-a, cap. 3.

³⁹ *Ibid.*, p. 127, partea a VH-a, cap. 5.

⁴⁰ *Ibid.*, partea a VH-a, cap. 6.

« *Ibid.*, p. 213, partea a VH-a, cap. 15.

⁴² Hume, *Essays*, voi. I, p. 177. *The Rise and Progress of the Arts and Sciences*.

⁴³ Hume, *A Treatise of Human Nature*, ed. Selby-Bigge, Oxford, 1888, p. 612.

⁴⁴ Hume, *Enquiries Concerning the Human Understanding and Concerning the Principles of Morals*, ed. Selby-Bigge, Oxford, 1902, p. 173.

⁴⁵ *Ibid.*, voi. I, p. 217. *The Sceptic*. « *Treatise*, p. 299.

⁴⁷ *Essays*, voi. I, p. 212. *The Platonist*.

HUME: CAILE PE CARE NE PARVINE FRUMUSEȚEA SÎNT EMOȚIA ȘI SENTIMENTUL.

strînsa legătură dintre simetrie, proporție și rațiune, el adaugă numaidecît că faptul de a prefera figuri bine proporționate nu ne îndreptățește să deducem că spre a face această opțiune folosim intelectul. Cu alte cuvinte, în cea mai mare parte a scrierilor sale, el este convins că partea naturală și emoțională a structurii noastre biologice e cea care ne explică gustul. El face într-adevăr o comparație între rațiune și gust, punîndu-le într-o antiteză marcată: „Cea dintîi [rațiunea] vehiculează cunoașterea adevărului și falsului: cea din urmă produce sentimentul frumuseții și al diformității, al viciului și al virtuții. Una descoperă obiectele așa cum sînt ele realmente în natură, fără adaos ori scădere; cealaltă dispune de o facultate productivă și, împodobind și vopsind toate obiectele naturale cu culorile împrumutate de la sentimentul interior, plăsmuiește oarecum o nouă lume. Rațiunea, fiind rece și detașată, nu e un motiv de acțiune... Gustul, întrucît furnizează plăcere sau durere, și ca atare stă la baza fericirii sau nenorocirii, devine un motiv de acțiune...”⁴⁸ El face palpabilă diferența dintre rațiune și gust cu ajutorul unui exemplu: „Matematicianul care n-a simțit altă plăcere citindu-l pe Virgiliu decît aceea de-a cerceta călătoria lui Enea cu ajutorul hărții, s-ar putea să priceapă în chip desăvîrșit înțelesul fiecărui cuvînt latinesc... și să-și facă prin urmare o idee distinctă despre întregul poem. Și-ar face chiar o idee mai distinctă despre el decît cei care nu au studiat atît de amănunțit geografia poemului. Știe, așadar, tot ce cuprinde poemul: îi ignoră însă frumusețea, din cauză că frumusețea, la drept vorbind, nu rezidă în poem, ci în sentimentul sau gustul cititorului. Iar cînd un om nu e înzestrat cu acea sensibilitate a firii care să-i îngăduie a simți acest sentiment, e osîndit să rămîna ignorant în materie de frumusețe, fie el și stăpînit de toată știința și inteligența unui înger”⁴⁹. „Etalonul uneia [rațiunea], întemeindu-se pe natura lucrurilor, este veșnic și inflexibil... Etalonul celeilalte — ”⁵⁰... și ne-am aștepta ca opoziția să fie dusă la bun sfîrșit. Dacă unul e uniform și obiectiv, s-ar părea că celălalt, pe care îl numește „orb”, ar trebui în mod firesc considerat multiform în aceeași măsură, desigur, în care e socotit subiectiv. Dar nu. Chiar și pentru scepticul Hume etalonul gustului e fixat de Dumnezeu care a dispus numeroasele ordine și clase ale existenței și i-a hărăzit fiecăruia natura lui caracteristică.

Gustul, în ciuda cecității lui, e, așadar, o facultate cu o latură ortodoxă — un ortodoxism ce poate fi analizat și propovăduit. Hume spune că „unele specii de frumusețe... ne impun, de la prima lor apariție, afecțiunea și aprobarea... Dar în multe genuri ale frumosului, îndeosebi cele ale artelor frumoase, e necesară o mare cheltuială^de raționament în scopul de a încerca sentimentul

⁴⁸ *Enquiries*, p. 294.

⁴⁹ *Essays*, voi. I, p. 218. *The Sceptic*.

⁶⁰ *Enquiries*, p. 294.

adecvat, și un gust fals poate fi adeseori corectat prin argumentare și reflecție"⁵¹. Aceste ultime specii necesită ajutorul facultăților noastre intelectuale. Sîntem nevoiți să „netezim calea” sentimentului corect. Insistența asupra educabilității gustului corect e o caracteristică a întregii școli. Simțul interior poate fi modelat, căci pînă și simțurile exterioare pot fi ameliorate în calitatea lor funcțională prin exercițiu și instruire. Se ridică însă un semn de întrebare: cînd „ochiul” e instruit astfel încît are mai mult discernămint în privința culorii și e mai exact în aprecierea distanțelor, oare conceptul de ochi nu se lărgeste, ajungînd să includă ca instrument al său însuși spiritul care-l utilizează? Oare, strict vorbind, ochiul este cel care se perfecționează? Oricum ar fi, pentru empiriștii englezi simțul interior este educabil. Shaftesbury și-a simțit vocația sacră de a desăvîrși prin educație gustul compatrioților săi. „Planurile mele, după cum știi, se îndreaptă toate către emblemele morale și către tot ce are o legătură cu istoria, filosofia și virtutea antică a grecilor și romanilor. Pictorii moderni au prea puțin gustul acestora. Dacă s-ar pune în mișcare ceva ori dacă unele studii s-ar îndruma în direcția aceasta, eu însumi ar trebui să împing roata într-acolo și să pun umărul la înălțarea spiritului... Răspunderile mele se îndreaptă în întregime, după cum vezi, către cultivarea artelor și desăvîrșirea virtuții la cei în viață și la cei din posteritate.”⁵²

Pînă acum, elementele intelectuale introduse în simțul interior sau care au alunecat înapoi în el după expulzarea rațiunii, au fost (a) impulsul către sau afinitatea pentru un obiect intelectual, ca de pildă un raport matematic ori o proporție perfectă a elementelor; (b) susceptibilitatea la educația intelectuală, ca și la raționament și controversă; și (c) elasticitatea globală a noțiunii astfel încît să poată include și facultatea judecării. Această ultimă extindere a ideii originare de simț interior e bine ilustrată de o afirmație a lui Gerard. Acesta spune că judecata trebuie să fuzioneze cu simțul interior pentru a produce adevăratul gust. Gustul presupune „o percepție rapidă și exactă a lucrurilor așa cum ele sînt în realitate ... [compararea și cîntărirea] percepțiilor și deciziilor simțurilor însele [și] verdictul final asupra întregului”. Gerard afirma că deși judecata constituie întotdeauna un component esențial al gustului adevărat, proporția dintre judecată și funcțiile senzorii variază de la un individ la altul. „Cineva *simte* ceea ce place sau displace; altcineva *știe* ce ar trebui să delecteze sau să dezguste.”⁵³ Ca exemple de critici care mai degrabă știau decît simțeau ce e corect din punct de vedere estetic, îi citează pe Aris-totel dintre antici și pe L.e Bossu dintre moderni⁵⁴.

⁶¹ *ibid.*, p. 173.

⁶² Shaftesbury, *Life, Letters, PUL Reg.*, pp. 468, 469.

⁶³ Alexander Gerard, *Essay on Taste*, pp. 85 — 92. Secț. a li-a. ^M *Loc. cit.*

Pentru acești gânditori mai există și o altă cale de admitere a raționalității în sentimentul estetic. Kames vorbește de gustul nostru pentru ordine și corespondență prin care el pare a înțelege o vagă putere de influențare a suitelor de imagini în sensul coerenței logice. El spune că nu sîntem în stare să rupem șirul constant și automat al ideilor, dar că putem selecta, „asculta unele idei și respinge altele, fie prin voință, fie prin dispoziția actuală a spiritului”⁵⁵. Controlînd sau dirijînd astfel fluxul natural al sugestiei în cadrul spiritului, ilustrăm adevărul, spune Kames, că „sîntem făcuți prin natura noastră să gustăm ordinea și corespondența”⁵⁶. Asociația de idei lăsată în voia sa produce simple succesiuni, dirijată însă de acest gust, ea produce, mai presus de succesiune, ordine. Dovadă „pasiunea” noastră de a judeca faptele istorice de la cauză la efect într-o succesiune temporală; în știință, de la particular la general, ridi-cîndu-ne de la efect la cauză. Cea mai frapantă expresie pe care o folosește în această ordine de idei e o referire la „bucuria” metodei analitice. Ne plac mărirea și elevația, spune el. Ne plac cu atît mai mult dacă sînt în armonie cu mersul naturii. „De aici frumusețea singulară a fumului înălțîndu-se într-o dimineață liniștită.”⁵⁷

Acest gust pentru ordine și corespondență pare a fi considerat de către Kames ca un sentiment originar nemijlocit al naturii umane. Dar ordinea ce se suprapune succesiunii se prezintă mai degrabă în cadrul acelei piese a mecanismului mental numită asociația de idei decît în partea considerată a fi zestrea primară de organe sau pasiuni. Hume a arătat și el, să n-o uităm, că tot ceea ce rațiunea neoclasică pretindea sub formula „unității de acțiune” poate fi furnizat de mecanismul asociației de idei. Astfel, această ultimă modificare constitutivă a structurii naturale în raport cu raționalitatea are loc într-o regiune mijlocie ambiguă, situată între simțurile interioare și „suitele constante de idei”. Empiriștii englezi au început prin a se opune rațiunii și, încetul cu încetul și pe căi diferite, au îngăduit structurii biologice să reabsoarbă rațiunea, să-i înfăptuiască lucrarea și să-i poarte culorile.

Era nevoie încă de-o și mai mică extindere a conceptului inițial de „simț interior” pentru a-l face să includă și o tendință către bine. Shaftesbury și Berkeley n-aveau decît să i se adreseze părintelui lor, Platon, spre a găsi virtutea și frumusețea îngemănate. Dar atît climatul general de idei cît și influența platoniciană i-au deteîminat pe acești cugetători să tragă o linie despărțitoare netă între valorile morale și estetice. Grația și proporția unui caracter erau socotite superioare grației și proporției obiectelor materiale; dar ambele erau specii ale aceluiași gen și cel inițiat într-una din ele avea

⁵⁵ Home, *op. cit.*, p. 20, cap. I.

s« *Ibid.*, p. 22.

" *Ibid.*, pp. 22, 23.

toate șansele să fie și în cealaltă. „Gustul în materie de arte frumoase merge mână-n mână cu simțul moral cu care este într-adevăr strâns aliat”⁵⁸, spune Kames. Folosirea principiilor raționale în artele frumoase, mai spune el, „tinde să perfecționeze atât inima cât și intelectul”⁵⁹. „îndulcirea și armonizarea firii sînt un puternic antidot împotriva turbulenței pasiunii... Orgoliul și invidia, două patimi dezgustătoare, nu găsesc în caracter alt inamic mai formidabil decît un gust delicat și cu discernămint... Afirm stăruitor și cu deplină mulțumire că nici o altă îndeletnicire nu-l apropie mai mult pe om de datoria lui decît aceea a cultivării unui gust în materie de arte frumoase: o înclinație corectă către ceea ce e frumos, cuviincios, elegant și ornamental în literatură sau pictură, în arhitectură sau horticultura, e o aleasă pregătire în” vederea aceleiași înclinații corecte către aceleași calități ținînd de caracter și comportare”.⁶⁰ În alt loc, Kames spune, epigramatic, că dragostea de artă îl împiedică pe tînăr să se dedea jocului, pe bărbatul matur ambiției și pe bătrîn zgîr-ceniei⁶¹. Poate că însă nici unul dintre acești autori n-a fost mai insistent ca Shaftesbury asupra legăturii intime dintre frumusețea perceptibilă simțurilor exterioare și frumusețea grădinilor și crîngurilor lăuntrice. „Simte binele și vei vedea toate lucrurile frumoase și bune”⁶², spunea el.

Hobbes și Mandeville propovăduiseră că omul e egoist din fire și că toate impulsurile mai înalte și mai blînde ale naturii lui sînt secundare, întemeiate mai curînd pe obicei decît pe natură. Hobbismul a fost atît de complet și de logic, încît la început a fost dificil să i se dea o replică în termeni filosofici. Dar Shaftesbury și adepții săi au susținut că structura pasională primară a omului e mai complexă decît pretindea Hobbes și că „simțul moral” al omului care-l înclină spre acte de caritate și binefacere, și „simțul interior”, care-l împinge spre armonia sunetului și frumusețea formei, sînt cuprinse în zestrea mentală nativă. Shaftesbury se referă în corespondența lui la vederile pernicioase ale lui Hobbes, declarînd însă că Hobbes n-a făcut altceva decît să-și descarce otrava din „caracterul său și din principiile de guvernare josnice și servile”. Iyocke e cel pe care l-a acuzat de a fi dat lovitură de grație. Căci L,ocke, spunea el, a făcut din ordine și virtute niște produse artificiale „fără fundamentare în spiritele noastre”. După interpretarea lui, Iyocke a susținut că numai obiceiul și catehismul ne învață toată moralitatea pe care o avem. Dacă s-ar întîmpla să ne pierdem catehismul cu toate doctrinele lui arbitrar, atunci ce e drept ar putea fi rău, iar frumusețea urîtenie, deoarece nimic din natură nu garantează caracterul intrinsec permanent al acestor calități.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 13. Introducere.

^{*9} *Ibid.*, p. 15.

«o *Loc. cit.*

⁶¹ Home, *Elements of Criticism*, 3 voi., I/ondra, 1795, voi. I, p. 10.

⁶³ Shaftesbury, *Letters to a Young Man*, p. 32. Scrisoarea VI.

PENTRU SHAFTESBURY, VALORIZAREA E LA FEL DE ESENȚIALA CA RESPIRAȚIA.

Zeflemisind această doctrină a „experienței”, Shaftesbury întreabă ironic dacă nu cumva în cazul când omenirea și-ar pierde catehismul care dă înțelesul „ideii de femeie” (și ceea ce se urmărește prin femei) „s-ar putea să nu mai știm ce înseamnă..., și rasa omenească s-ar stinge într-o nație austeră”⁶³.

Discipolul său, Hutcheson, oferă un excelent exemplu de insistență similară asupra valorii în teoria sa despre rîs concepută ca o contrapondere la cea a

lui Hobbes. „Vechile noțiuni de afecte naturale și instincte blînde”, scrie el,....

decorum și honestum, sînt aproape izgonite din manualul nostru de etică; nu trebuie să le mai auzim pomenite vreodată în predicile noastre de teama ideilor înnăscute: totul câtă să fie interes și pornire egoistă: rîsul însuși trebuie să fie o bucurie provenind din același izvor.”⁶⁴ Apoi Hutcheson continuă citînd cazuri în care rîsul nu prezintă nici urmă de răutate sau aroganță: parodiile, aluziile burlești. Putem savura caricatura procedeului *deus ex machina* al lui Homer din *Hudibras* al lui Butler fără a simți nici o „superioritate în noi înșine” nici față de Homer, nici față de Butler. legătura dintre simțul ridicolului și simpatie sau bunăvoință era tipică pentru noua școală, care urmărea nu numai să demonstreze că simțul estetic e nemijlocit și independent de reguli, ci și să facă din om un animal nobil, nu o brută egoistă.

Se puna de asemenea accentul asupra implicației morale a experienței estetice ridicate la scara comunității și statului. Cînd Addison spunea că frumusețea unei zări largi e „o icoană a libertății”⁶⁵, el simboliza o legătură de idei foarte scumpă oamenilor din vremea sa. „Poporul nu este o cantitate neglijabilă” pentru cauza artei, scria Shaftesbury. După cum e guvernarea, așa e și gustul. „Nimic nu e mai favorabil,... mai potrivit artelor liberale, decît libertatea triumfătoare... a unui popor, care... îi face pe oameni să judece în deplină libertate... produsele omenesci, în artă și știință.”⁶⁶

Shaftesbury nu s-a limitat să stabilească o conexiune generală și universală între starea unei națiuni și arta ei, ci, cu zelul unui evanghelist, și-a aplicat doctrina la împrejurările politice engleze din timpul vieții sale. Scriind pe vremea războiului cu Franța și Spania condus de Marlborough, el spunea: „Dacă vom apuca o pace cheazășuită de spiritul generos în care a fost început și purtat războiul acesta, pentru libertatea noastră și-a Europei,... sporul de cunoaștere, hărnicie și rațiune din partea noastră va face din Bri-tania principalul sediu al artelor...”. El crede că desfășurarea istoriei recente îi oferă o justificare pentru optimismul său: gustul englez în materie de muzică

⁶³ Shaftesbury, *Life, Letters, and Phil. Reg.*, p. 404. Scrisoarea către Michael Ainsworth 3 iunie, 1709.

⁶⁴ Hutcheson, *RefUctions upon Laughter and Remarks upon the Fable of the Bees*, Glasgow, 1750, p. 6. *To Etibemicus*.

⁶⁵ *Spectator*, 412.

⁶⁶ *Second Characters*, ed. Rând, Cambridge, 1914, pp. 22, 23.

RÎSUL E SIMPATETIC, NU EGOTIST
POLITICĂ ȘI ARTA.

era inferior în timpul perioadei corupte a Restaurației, „dar când spiritul națiunii a devenit mai liber... într-o clipă am luat-o înaintea vecinilor noștri francezi, ne-am pătruns de un spirit mai profund ca al lor și ne-am creat o ureche și-o judecată cu nimic inferioare celor mai bune din lumea actuală”⁶⁷.

Influența lui Locke asupra acestui grup de scriitori a dat naștere nu numai unei tendințe de a întemeia experiența frumosului pe un simț a cărui obîrșie și istorie puteau fi științific reconstituite, ci, în al doilea rînd, și unei tendințe de a identifica frumosul însuși cu senzația. Învățătura lui Locke despre calitățile secundare ale obiectelor, culoarea, dulceața, mireasma lor, a fost transferată proprietăților terțiare ale obiectelor, farmecul și splendoarea, calitățile estetice. Dacă dulceața și amăreala nu se află în îmbucătură, ci în sensibilitatea noastră, tot așa s-ar putea ca nici măreția și frumusețea să nu sălășluiască în obiecte, ci tot în sensibilitatea noastră. Principalul critic al acestui moment lockian din istoria esteticii veacului al XVIII-lea este Thomas Reid, filosoful scoțian al simțului comun (1710-1796). El susține că rațiunea și reflecția ne fac să distingem în cazul simțurilor noastre exterioare între ceea ce percepem înăuntrul nostru și cauza exterioară a acestei percepții. La fel și în observarea frumosului. Dar filosofi contemporani, spune el, „reduc toate percepțiile noastre la simple simțiri sau senzații ale persoanei care percepe, fără ca nimic din obiectul exterior să corespundă acestor simțiri”. Trece apoi la critica inconsistenței gîndirii care duce la un asemenea subiectivism. Nu are nici o fundamentare solidă cînd este aplicat la calitățile secundare ale corpului; și aceleași argumente arată în egală măsură că nu există o fundamentare solidă nici cînd e aplicat la frumusețea obiectelor sau la oricare alta dintre acele calități ce sînt percepute de un gust bun”⁶⁸. E adevărat, admite el, că atît în cazul culorii cît și în cel al dulceații, uneori e anevoios să înțelegem exact ce reprezintă ele în corpul exterior care cauzează senzația, și la fel și în cazul frumosului. Dar faptul că unele dintre cauzele senzațiilor noastre rămîn tănuite nu e un temei corect ca să deducem de aici absența cauzei exterioare. Astfel, membrii școlii simțului comun au considerat obiectul estetic ca fiind separat de subiectul estetic și au arătat că Locke fusese o rea călăuză în această privință.

Dar cei mai notorii gînditori ai vremii afirmău că frumusețea e, cel puțin în parte, un atribut al senzației înseși. Hume a fost acuzat de a fi desăvîrșit angajarea pe această cale falsă ce presupunea convertirea materialului concret al ordinii obiective — chiar și-a adevărului însuși — într-o „operație a părții senzitive a naturii noastre”⁶⁹. Cu greu s-ar putea spune însă că oameni de acuitatea lui Hutcheson și Hume au preluat adevăruri, intelectuale

⁶⁷ *Ibid.*, p. 20. *A Letter Concerning Design*. ⁶⁸ Reid, *op. cit.*, p. 516. ⁶⁹ *Ibid.*, p. 526,

REID: DEȘI FRUMOSUL E PERCEPȚIE, CEVA A-NUME NE FACE SA PERCEPEM.

sau estetice, transferându-le pur și simplu de pe talgerul exterior al balanței pe cel interior. Pînă și Hutcheson, deși a susținut că frumusețea înseamnă tocmai ideea de spirit sică el nu poate vedea cum ar putea fi numite frumoase obiectele dacă n-ar exista un spirit înzestrat cu o facultate pentru perceperea acestei calități, a înclinat totuși să conceapă frumusețea ca o relație între cel care percepe și lucrul perceput. Iar la Hume, soluția e și mai complexă. Găsim la el două declarații limpezi care plasează frumusețea înăuntrul persoanei: este „sigur că frumusețea și diformitatea, în mai mare măsură decît dulcele și amarul, nu sînt calități ale obiectelor, ci aparțin în întregime sentimentului interior sau exterior”⁷⁰. Și apoi: „Dacă nu m-aș teme să nu par prea filosofic, i-aș aminti cititorului meu acea faimoasă doctrină, presupusă a fi fost pe deplin dovedită în timpurile moderne, potrivit căreia *gusturile și culorile, ca și alte calități sensibile, sălășluiesc nu în trupuri, ci exclusiv în simțuri*. Situația e aceeași în cazul frumuseții și al diformității”⁷¹. Dar în ambele cazuri, Hume atrage atenția că nu trebuie să se deducă de aici că situarea frumuseții înăuntrul spiritului i-ar micșora valoarea sau ar rupe-o de realitatea ei concretă. Această amplasare a calităților, spune el, nu le răpește nimic din realitate, „și nici nu e cazul să-i offenseze pe critici... Chiar dacă, după cum s-a presupus, culorile există numai în ochi, se vor bucura oare vopsitorii sau pictorii de mai puțină atenție sau prețuire?”⁷². Dar problema lui Hume începe să se complice cînd admite că, deși calitățile se află în spirit, anumite calități din obiecte „sînt apte prin natura lor să producă acele sentimente specifice”⁷³. Termenul de „apte” (*fitted*) pare obscur și ridică în același timp întrebarea asupra modalității de funcționare a mecanismului estetic. Pare a evoca o magie simpatetică. Și, într-adevăr, citind printre rînduri și cercetînd premisele acestei școli, constatăm adeseori că ultimul principiu e oarecum aplicarea unui misterios „asemănător-la-asemănător”. Pentru Addison, Hume și Burke, experiența estetică principală și fundamentală este atracția naturală pe care o simțim față de frumusețea propriului nostru *tip*. Aceasta e mai fierbinte și mai violentă, spune Addison, decît frumusețea pe care o găsim în forma și culoarea din arte. Dar ce e oare frumusețea tipului, dacă nu emoția magică cimentînd laolaltă o clasă de ființe? Hume îi identifică obîrșia în similitudine. Toate lucrurile din natură, spune el, au o predilecție naturală pentru lucrurile similare cu ele. Vechea magie empedocleană constituie ultimul principiu indefinibil care leagă organismul percepătorului de „ocazia” percepută, de „cauza” aparentă sau de circumstanța favorizantă din lumea exterioară.

⁷⁰ *Essays*, voi. I, p. 273.

⁷¹ *Ibid.*, voi. I, p. 218. *The Sceptic*. ⁷² *Loc. cit.*

⁷³ *Ibid.*, voi. I, p. 273.

Edmund Burke (1729—1797), care a fost un antiraționalist mai radical decât mai toți din grupul său în reducerea întregului proces estetic la pasiune, a făcut fără nici o rezervă ca frumusețea să declanșeze instinctul social al umanității. Era conștient, ca puțini dintre contemporanii săi, că, dacă se dorește ca funcția estetică să aibă o imediatitate operativă, atunci îndeplinirea întregului proces trebuie încredințată unui instinct cu totul independent de rațiune. „Frumosul”, scrie el, „nu necesită ajutor din partea capacității noastre de a raționa; nici chiar voința nu este implicată; aparența frumosului cauzează în noi un anumit grad de iubire, în mod la fel de eficient cum aplicarea gheții sau focului produce idei de cald sau rece.”⁷⁴ El își dă seama că toți scriitorii care au redus frumosul la ordine și proporție se bizuiseră mai degrabă pe rațiune decât pe un simț nemijlocit. „Orice idee de ordine... [e] o creație a intelectului mai curînd decât o cauză primară acționînd asupra simțurilor și imaginației.”⁷⁵ Așa cum Burke a făcut ca sublimitatea să ne declanșeze instinctul de autoapărare în fața durerii sau primejdiei, în calitatea estetică mai atenuată și mai moderată a văzut rezultatul simțului nostru social înăscut. „Numesc frumos o calitate socială; căci ori de cîte ori femeile și bărbații, și nu numai ei, ci și cînd alte animale ne dau o senzație de bucurie și plăcere cînd le privim... ne inspiră sentimente de tandrețe și afecțiune față de persoanele lor, ne place să le avem în apropierea noastră.”⁷⁶

De vreme ce pentru el acest instinct social echivalează cu totalitatea simțului nostru pentru frumos, Burke procedează în mod firesc la o subdivizare a lui, făcînd ca speciile instinctului social să corespundă speciilor frumosului. Diviziunile găsite de el sînt trei: simpatia, care explică plăcerea pe care ne-o dă tragedia; imitația, care fundamentează plăcerea pe care ne-o dau pictura, sculptura și poezia; și ambiția sau emulația, pusă în legătură cu sublimul.

Prima specie de magie simpatetică a fost utilizată de Burke pentru soluționarea etern recurente probleme a plăcerilor tragediei. „Mila e o pasiune însoțită de plăcere, deoarece provine din iubire și afecțiune socială. ... Așa cum creatorul nostru a prevăzut să fim uniți de legătura simpatiei, tot el a întărit acea legătură printr-o desfătare proporțională, și cel mai mult acolo unde simpatia noastră e cea mai necesară, în nenorocirile celorlalți. ... Desfătarea ne împiedică să ocolim scenele de mizerie; durerea ne îmboldește să-i alinăm pe cei ce suferă. ... Și totul anterior oricărei raționări, printr-un instinct care ne modelează după scopurile sale fără colaborarea noastră.”⁷⁷

⁷⁴ Burke, *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime". and Beautiful*, London, 1823, p. 127, partea a III-a, 2.

⁷⁵ *Loc. cit.*

⁷⁶ *Ibid.*, p. 51. Partea I, 10.

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 57, 58. Partea I, 14,

TRAGEDIA EMOȚIONEAZĂ PRIN SIMPATIE.

BURKE: SIMȚUL FRUMOSULUI CA INSTINCT SOCIAL.

PICTURA ȘI POEZIA OPEREAZĂ CU INSTINCTUL IMITATIV.
SUBLIMUL FACE APEL LA CONSIDERAȚIA DE
SINE.

ALEGEREA NATURALĂ.

Burke a crezut că problema atât de veche a plăcerii pe care o simțim asistând la spectacolele tragice își găsește rezolvarea prin această pasiune naturală, acest impuls înăscut către simpatie. Simpatia ne deșteaptă interesul pentru ceea ce simt ceilalți oameni. Din această explicație el trage concluzia că simpatia o simțim cel mai intens tocmai în împrejurările când semenii noștri au mai multă nevoie de ea. În spectacolul real al unui incendiu sau al unei spânzurări e mai multă însuflețire, mai multă autenticitate și nevoie presantă decât în reprezentarea scenică a unor asemenea împrejurări. Prin urmare nu către forma artistică a tragediei sîntem mînați de simpatie, ci către lucrul real. Orice public ar pleca de la o piesă la știrea unei execuții prin spânzurare în piața învecinată⁷⁸. Dacă e să explicăm, așadar, mai marea pregnanță emoțională a tragediei din artă față de tragedia din viață, pasiunea sau simpatia trebuie suplimentată cu un alt principiu.

Simpatia, pentru Burke, nu numai că ne face să simțim alături de ceilalți, ci ne și împinge să copiem tot ce fac ei. Tendința către imitare, consideră el, ne e la fel de naturală ca și tendința către compătimire. Pasiunea aceasta e, așadar, baza așa-numitelor arte imitative. Un soi de impuls de-a imita mișcările și formele celorlalți ca și aparențele obiectelor exterioare stă la obîrșia picturii, sculpturii și poeziei.

Cea de-a treia specie de simpatie care explică experiența estetică e „amibiția” sau „emulația”. Ne place să ne facem o idee înaltă despre noi înșine și orice circumstanță care stimulează dilatarea și expansiunea personalității noastre ni se pare binevenită. „Această dilatare nu e niciodată mai intens percepută și nu acționează mai puternic ca atunci cînd, fără primejdie, sîntem familiarizați cu niște obiecte înspăimîntătoare, spiritul revendicîndu-și întotdeauna o parte din demnitatea și importanța lucrurilor pe care le contemplă.”⁷⁹

Subliniind caracterul nemijlocit al acțiunii acestor pasiuni sociale, Burke respinge în mod expres orice alte explicații mai raționale. Nu-l tulbură deloc faptul că cititorul ar putea găsi o umbră de electivitate magică naturală în opiniile sale. Orientarea spiritului către alte spirite și către lumea înconjurătoare în virtutea unei irezistibile forțe naturale, în virtutea unei emanații magice ori a unei tendințe de contopire cu o forță sau o formă afină este exact ceea ce proclamă Burke. În experiența sa estetică, spiritul, spune el, nu e mînat dintr-o dată către proporția frumoasă ori către perfecție sau simetrie, ci către o anume similaritate ultimă.

Și alți scriitori ai vremii recurg la electivitatea naturală, deși nu la fel de explicit și nu într-o dezvoltare la fel de sistematică precum Burke. Hume, de pildă, explică plăcerea ce ne-o dă echilibrul unei statui prin plăcerea noastră

⁷⁸ *Ibid.*, p. 58, 59. Partea I, 15. ⁷⁹ *Ibid.*, p. 64. Partea I, 17.

de a simpatiza cu o figură armonios ridicată și ferm implantată, iar neplăcerea pe care o resimțim în fața unei carențe de echilibru în pictură sau sculptură, prin sugestia de cădere ce ni se transmite pe cale simpatetică. E vorba de același principiu al unei atașări magico-simpatetice de obiectele pe care le contemplăm. Ne simțim oarecum identificați cu persoanele sau obiectele reprezentate și senzațiile lor aparente devin senzațiile noastre reale. „O figură incorect echilibrată e dezagreabilă; aceasta deoarece ea își transmite ideile de cădere, rău și durere: care idei sînt dureroase atunci cînd, prin simpatie, dobîndesc un anumit grad de forță sau vivacitate. Să adăugăm la aceasta că partea principală a frumuseții personale constă într-un aer de sănătate și vigoare și într-o construcție a membrilor făgăduind energie și activitate. Această idee de frumusețe nu poate fi explicată numai prin simpatie.”⁸⁰

Apelul la magia simpatetică reiese și mai clar la Kames și Gerard, la care se conturează o doctrină ce antcipă oarecum teoria „intropatiei” de la sfîrșitul secolului al XIX-lea. În partea a VI-a a *Elementelor de critică*, Kames intitulează un subcapitol: „Asemănarea emoțiilor cu cauzele lor”. Crede că e primul care a observat acest tip de asemănare. El spune: „Mișcarea lentă... cauzează un simțămînt lînced și neplăcut; mișcarea uniformă înceată, un simțămînt calm și plăcut; iar mișcarea iute, un simțămînt însuflețit care trezește spiritul și încurajează activitatea...”⁸¹

„Congruența” sau „asemănarea” sau „simțul speciei” care determină contopirea spiritului și-a obiectului în experiența estetică e comparată în mod explicit de către Gerard cu magia magnetismului. „După cum magnetul alege, dintr-o cantitate de materie, particulele feruginoase care se întîmplă să se afle împrăștiate prin ea, fără a exercita nici o impresie asupra altor substanțe, tot astfel și imaginația, printr-o simpatie similară la fel de inexplicabilă, extrage din întregul registru al naturii acele idei pentru care avem o afinitate, fără a lua în seamă vreo alta.”⁸² „Forța magică” a fanteziei, spune Gerard, ordonează și dispune în așa fel haosul grosolan și neasimilat al primelor noastre percepții, încît geniul, secundînd-o, poate concepe fără greutate „un întreg regulat și bine proporționat”⁸³. Aceași simpatie inexplicabilă devine motorul natural nu numai al unirii subiectului percepător cu lucrurile plăcute pe care le percepe, ci și al întralăturării părților unui întreg mental sau artistic. Hume spune că subiectul e cea mai puțin însemnată parte a unui poem. Ceea ce dorim e o rapiditate a mișcării și o căldură afectivă care să ne ridice sentimentele la o anumită înălțime. Or, lucrul acesta e săvîrșit nu prin unitatea obiectivă a unei intrigi bine concepute, ci prin asigurarea unei împărțiri-

so *Treatise*, pp. 364, 365.

⁸¹ Home, *op. cit.*, p. 94.

sa Gerard, *op. cit.*, pp. 168, 169,

83 *ibid.*, p. 169.

SIMPLA MIȘCARE A SPIRITULUI PRODUCE PLĂCERE ESTETICA.

HOGARTH: VARIETATE ÎN UNIFORMITATE.

șiri constante de emoții. Nu trebuie să existe rupturi sau goluri sesizabile. Cea dintâi regulă a artei nu e, ca la Aristotel, găsirea unui subiect bine împletit, ci producerea unei stări uniform aprinse și vii. Simpatia iscată de o scenă trebuie să-l poarte pe ascultător la scena următoare.

Când magia simpatetică devine comunicare a mișcării, iar accentul, în cadrul experienței estetice, începe a cădea nu pe congruența dintre un lucru și un cuget, ci pe *viabilitate*, pe transmiterea nestingherită a energiei de la un moment la altul în savurarea unui poem, atunci veșmîntul raționalismului începe într-adevăr să se destrame. Și într-adevăr, alături de raționalismul manifest, de-a lungul întregii perioade a criticii neoclaseice, se afirmase că una dintre sursele plăcerii estetice e bucuria pură a mișcării. Ridicîndu-se conștient împotriva adepților lui Boileau care, pe alte căi, continuau să insiste asupra strînsei legături dintre artă și rațiune, criticul francez abatele Du Bos afirma stăruitor că poezia, pictura și muzica sînt bune pentru că alungă plictisul. Spiritele noastre au nevoie de agitare și schimbare, iar „artele poeziei și picturii nu sînt niciodată mai mult aplaudate ca atunci cînd ne mîhnesc, deoarece mîhnindu-ne, ne stîrnesc”⁸⁴.

În Marea Britanie n-a existat în secolul al XVIII-lea o asemenea izolare netă a farmecului mișcării sufletești. Dar Hogarth, empiristul care, alături de Burke, a rupt în modul cel mai radical cu teoria și gustul neoclasic, i-a acordat emoției ca atare un loc important. În William Hogarth (1697—1764), pictor și autor al cărții *Analiza frumuseții*, găsim un estetician care cultivă un radicalism estetic general, nu numai într-o singură direcție. Întreaga școală a gustului a fost satirizată de către el într-un tablou înfățișînd Burlington House împreună cu Pope spînd-o și împrîșcînd cu noroi caleașca ducelui de Chando. Hogarth a intenționat să ridiculizeze aici tot academismul reprezentat de Burlington House în calitatea ei de sediu al Academiei Regale și arhitectura palladiană a d-lui Kent. Pe lîngă obiecția lui la adresa „gustului” organizat și ortodox, Hogarth deplîngea tonul moralizator din scrierile estetice contemporane. El spunea că aceia care scriseseră despre grație o apucaseră curînd „pe cărarea mai largă și mai umblată a frumuseții morale”⁸⁵. Se opunea și impreciziei predecesorilor săi în domeniul teoretizării estetice. În propria sa construcție, el și-a propus să ofere o cheie precisă, absolută, non-morală și non-literară, pentru enigma naturii frumosului. Cu toate că Hogarth își prezintă cheia universală ca pe-o invenție proprie, el o înconjoară cu o atmosferă gravă de consfințire străveche, făcînd din ea o redescoperire atît a secretului forței lui Michelangelo cît și a măreției artei grecești. El spune că *I/omazzo*, în al său *Tratat despre pictură*, și-a învățat un elev „că trebuie

⁸⁴ Du Bos, *Reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture*, Paris, 1719. Partea I.

⁸⁵ Hogarth, *The Analysis of Beauty*, Londra, 1772, p. IV. Prefață.

întotdeauna ca orice figură s-o facă piramidală, șerpuitoare și multiplicată cu unu, doi și trei"⁸⁶. Iomazzo remarcase că, după părerea lui, „întreg misterul artei stă în acest precept"⁸⁷. În planșa cu numeroase desene de obiecte menite să-i illustreze teoria, Hogarth include și un tors de Michelangelo despre care se presupune că înglobează acest „mister al artei". După invocarea lui Michelangelo ca muză protectoare a teoriei sale, Hogarth continuă cerînd concursul celor mai înțelepți dintre greci. Cu multe detalii de nume și date, el relatează că a găsit o referire la „marea cheie a cunoașterii", esența „frumosului ideal", cu ajutorul căreia grecii întrecuseră în materie de frumos toate celelalte națiuni. Secretul acesta le fusese adus de Pitagora și era cunoscut sub numele de „analogie", avînd o anumită semnificație matematică. Bar, spune Hogarth, citind cu rîvnă mai departe pentru a descoperi ce e în mod concret această analogie, a constatat că autorul se retrage brusc în obscuritatea lui „*je ne sais quoi*". Celelalte fraze, „unitate patetică și mișcătoare" și „infinita varietate a părților" erau singurele indicații categorice pe care le-a putut obține Hogarth cu privire la analogia grecilor. A socotit însă că citise suficient pentru a se încredința că propria-i soluție magică e identică cu analogia pitagoreică. El spune: „Va fi de datoria mea să arăt că a existat o cheie pentru cunoașterea completă a varietății atît în formă cît și în mișcare"⁸⁸.

Ideea estetică astfel introdusă de Hogarth e „linia șerpuitoare precisă". Mulți scriitori despre artă, observa el, s-au referit la anumite tipuri de linii frumoase ori au făcut dintr-o linie bine desenată semnul infailibil al supremei măiestrii artistice. Du Fresnoy și Roger de Piles scriseseră recent că grația depinde în mare măsură de liniile șerpuite și unduitoare ca valurile. Dar întocmai cum cartea despre analogia grecească eșuase în nebulozitate exact cînd venise momentul elucidării precise, tot așa nici cei doi scriitori francezi nu izbutiseră a defini sau descrie acest izvor liniar al grației. Iar și-a făcut apariția derutanta frază „*je ne sais quoi*". Hogarth spune că deși linia serpentină precisă constituie apogeul frumuseții, liniile spiralete pe care le-ar fi supus observației cei doi scriitori francezi sînt în egală măsură urîte și frumoase. Totul depinde, credea Hogarth, de fixarea meticuloasă a profunzimii curbei și de relația curbilor în linia ideală. Linia frumuseții, spune el, e alcătuită din două curbe contrastante. Aceste curbe nu trebuie numai să se deplaseze în două direcții opuse, ci și să aibă o adîncime medie — adică să nu fie nici prea umflate și pompoase, nici prea vagi și uscate⁸⁹. El desenează

⁸⁸ *ibid.*, p. v.

⁸⁷ *Ibid.*, p. VI.

⁸⁸ *Ibid.*, p. XVI.

⁸⁹ *Ibid* p. 49.

șapte asemenea forme în „S”, adâncimea curburii variind de la o linie aproape dreaptă la una aproape circulară. Cea aleasă e cea de-a patra sau mijlocie. Ea fiind linia frumuseții, linia șerpuitoare precisă este similară cu ea, dar și mai bogată încă. Ea e o linie asemănătoare celei care s-ar forma prin răsucirea unei sîrme fine ca o spirală continuă și largă în jurul unui con, atingînd la o extremitate baza și la cealaltă vîrf. Hogarth o compară cu mișcarea conică a unei flăcări.

Punîndu-ne astfel la dispoziție cheia, Hogarth o folosește pentru a identifica frumusețea unui mare număr de obiecte naturale și artificiale, de pildă: linia unei petale de iris, a unor oase ale corpului, a clopotelor, luminărilor, picioarelor de scaun și corsetelor, a cornului abundenței, șerpilor și cailor. Hogarth dă uneori cîte o serie și alteori numai cîte un mic grup de exemple de asemenea obiecte pentru a ilustra efectul atît al folosirii cît și al neglijării liniei. E ușor de văzut că Hogarth și-ar putea aplica principiul în cazurile cînd există un contur pregnant, ca în cel al profilului omenesc, dar e mai puțin limpede cum ar putea soluționa cu ajutorul lui problema frumosului în cazul formelor spațiale. El rezolvă această complicație arătînd că toate obiectele tridimensionale vor trebui considerate ca și cum ar fi conținute într-o cochilie sau o cămașă de ceapă și că cochilia sau cămașa vor trebui să fie la rîndu-le considerate ca și cum ar fi alcătuite din linii sau sîrme⁹⁰. E ceva analog cu ideea unui corp alcătuit din planuri și a unui plan alcătuit din linii, așa încît elementul geometric ultim e în toate cazurile linia. Un exemplu de aplicație suplă e felul cum își folosește etalonul în tratarea culorii. Adevărata piatră de încercare a folosirii cu succes a culorii de către un pictor este capacitatea lui de a picta carnația, spune Hogarth. Pictorul care excelează în carnații trebuie să ia seama la modul în care natura însăși alcătuiește pigmentația unei ființe vii. Descrie apoi felul în care epiderma, „subțire ca prapurul folosit la baterea aurului”, e astfel aranjată încît să facă vizibilă derma de sub ea, derma la rîndul eirevelînd o infinită rețea de filamente gingașe umplute cu diferite secreții colorate. Prin urmare natura își produce culorile frumoase cu ajutorul unor filamente constituite în rețele, care la rîndul lor alcătuiesc straturi ale pielii. Artistul trebuie să-i urmeze exemplul. El va lua tentele pure ale fiecărei culori primare și le va aplica delicat sub formă de linii vii pe suprafața gîtului, obrazilor și frunții⁹¹. Nu numai culoarea unui țesut e alcătuită din forme liniare, ci și semnificația sentimentală a unei picturi are aceeași fundamentare tehnică. Liniile drepte îi fac pe oameni să arate ridicoli. Linia bombată a feței și corpului lui Silenus îi dă o înfățișare porcină⁹².

⁹⁰ *Ibid.*, p. 7. « *Ibid.*, cap. 14. ⁹² *Ibid.*, p. 128.

Astfel, cu o mare ingeniozitate, Hogarth subsumează etalonului său preferat aspecte ale artei care, la o privire superficială, ar părea că au prea puțin de-a face cu linia.

În teoria sa despre linia frumuseții, lui Hogarth îi place să creadă că a găsit un etalon sigur, participând la veșnicia și imuabilitatea principiilor matematice. În istoria esteticii, numele lui e îndeobște asociat tocmai cu linia, ca model geometric și ca finalitate privilegiată. E de văzut însă dacă Hogarth nutrea un interes tot atât de mare pentru linie ca principiu geometric sigur ca și pentru încorporarea în ea a unui maximum de *varietate* liniară. „Acele linii care au în ele însele cea mai mare varietate contribuie cel mai mult la producerea frumuseții”⁹³, spune el. O figură lipsită de eleganță e cea compusă din invariabile. Și enumerând atributele abstracte ale frumuseții: potrivirea, varietatea, simplitatea, simetria, individualitatea, complexitatea, uniformitatea și cantitatea, tocmai varietății îi acordă înțîietatea. „Arta de a compune bine este arta de a varia bine.”⁹⁴ Amplificînd valoarea estetică a varietății, Hogarth invocă autoritatea marilor nume, așa cum am văzut că a făcut inițial și în cazul liniei sale. Îl citează pe Milton:

Și felurit, cu-ntortocheata-i coadă, Cununi deșarte-i răsuci mult Evei, Ca să-i momească ochii.

Iar din Antoniu și Cleopatra de Shakespeare citează aprobator:

*Nu-s datini să-i răpească înfinita varietate*⁹⁵.

Simplitatea fără varietate, spune el, e insipidă, iar simetria nu e frumoasă decît în măsura în care contribuie la potrivire. Pentru obiectele utile — scaune și mese — potrivirea sau congruența e o calitate estetică importantă. „Cînd o corabie plutește bine, marinarii spun întotdeauna că e o frumusețe; cele două idei au o asemenea legătură”.⁹⁶ Dar cel mai adesea Hogarth revine asupra varietății și complexității — și aceasta în măsura în care ele provoacă mișcare fizică și mentală —. „Mintea activă e întotdeauna înclinată să fie folosită”⁹⁷, spune el, apropiindu-se în această privință foarte mult de concepția predominantă a lui Du Bos. Și linia lui șerpuitoare exprimă mișcarea. „Cea mai mare grație și viață pe care o poate avea o pictură este că exprimă mișcarea: ceea ce pictorii numesc *Sufletul* unei picturi. Și nici o formă nu e

⁹³ *Ibid.*, p. 39.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 40.

⁹⁶ *Ibid.*, p. XVI. ⁹⁶ *Ibid.*, p. 14. »' *Ibid.*, p. 24.

mai potrivită să exprime această mișcare ca aceea a flăcării unui foc, care, după Aristotel și alți filosofi, e elementul cel mai activ dintre toate: din cauză că forma flăcării cu pricina e cea mai capabilă de mișcare, deoarece are un vîrf conic sau ascuțit cu ajutorul căruia pare a spinteca aerul, ca astfel să poată urca pînă la sfera ei cuvenită. Așa încît o pictură avînd această formă va fi cea mai frumoasă."⁹⁸ E vorba de plăcerea ochiului urmărind curbele, de plăcerea mîinii cînd descrie o mișcare plină de viață cu condeiul sau penelul. Hogarth descrie mișcarea pe care o face ochiul nostru urmărind un dans țărănesc ca fiind seducătoare. Spiralările figurilor duc ochiul la „un soi de vînătoare fără țintă”⁹⁹. El explică în chip ingenios că farmecul corpului se datorește varietății vestimentației și ornamentației artistice mulțumită cărora sațietatea este evitată. Ceea ce e foarte apropiat de concepția lui Du Bos potrivit căreia cel mai mult ne place arta care ne provoacă și împiedică plictiseala. În modificările și culorile costumului, spune Hogarth, „Mintea își reia la tot pasul căutările imaginare cu privire la el [trupul omenesc]. Astfel, dacă mi se îngăduie o comparație, pescarul nu vrea să vadă peștele după care dă cu undița pînă ce nu l-a prins cît se poate de bine”¹⁰⁰.

Ca mulți alți născocitori de formule magice, Hogarth a crezut că adoptarea principiului liniei șerpuitoare, cu feluritele-i implicații, ar putea fi de-o mare utilitate practică artiștilor adevărați. El spunea că, după părerea lui, cu ajutorul principiului său s-ar putea concepe un nou ordin sau chiar noi ordine arhitectonice. „S-ar putea clădi biserici, palate, spitale, închisori, clădiri publice, pavilioane, cu caracteristici mai distincte decît sînt, imaginînd ordine potrivite fiecărui gen de clădire”.¹⁰¹ Presupune aceasta ca pe o cale de emancipare de sub înrîurirea lui Palladio, pe care acum, spune el, fiecare arhitect crede că trebuie să-l urmeze servil, fie că are de construit un palat în Japonia, fie în Indiile Occidentale.

Hogarth a fost însă denumit „fals profet al frumosului” în Anglia veacului al XVIII-lea. În multe privințe nu era reprezentativ pentru vremea sa. Ideile lui par mai apropiate de cele ale criticului francez Diderot decît de vederile ortodoxe asupra frumosului și artei picturii de care era înconjurat în propria-i țară. Aceste idei tipice, cu contradicția lor nerezolvată între un conținut rațional clasic și-o origine sensibilă irațională, își află perfectă întrupare în *Discursurile* lui Sir Joshua Reynolds. Dar aici balanța e puternic înclinată către rațiunea și bunul-simț tradițional. Nouă zecimi din gîndirea lui stau de partea lui Du Fresnoy și De Piles, care însemnau pentru pictura franceză

⁹⁸ *Ibid.*, p. VI. Citat din Lomazzo.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 25. *io» Ibid.*, pp. 36, 37. *Wl Ibid.*, pp. 45.

ceea ce Boileau însemna pentru poezia franceză; o zecime îl leagă de Locke și Hume.

Așa cum David Hume a apărut doctrina tradițională a unităților aristotelice, dar le-a apărut pe baza unei noi filosofii a naturii umane, aceea a mecanismului asocierii, la fel și Sir Joshua Reynolds (1723—1792) apără doctrinele tradiționale ale imitării frumosului ideal, starea perfectă a naturii, dar și el apără această doctrină de pe pozițiile noii filosofii a naturii umane, recurgând ca și Hume la asociația de idei.

Reynolds pune asupra regulilor accentul clasic tipic. El susține că „e o părere falsă și vulgară că regulile sînt lanțurile geniului: ele sînt lanțuri numai pentru oamenii lipsiți de geniu”¹⁰². Când, în *Primul discurs*, stabilește metoda pe care trebuie s-o îmbrățișeze un începător în studiul picturii, el spune: „Aș recomanda în primul rînd ca elevilor să li se pretindă o ascultare absolută față de *Regulile Artei*, așa cum sînt ele stabilite de practica marilor maeștri. Ca acele modele care au întrunit aprobarea epocilor să fie considerate de ei ca niște călăuze desăvîrșite și infailibile, ca subiecte de imitat, iar nu de criticat de către ei”¹⁰³. Insistența asupra regulilor și modelelor presupune întotdeauna exaltarea autorității și lipsa de încredere în opinia individuală. Iar această neîncredere e limpede exprimată de Reynolds: „Urmează mai degrabă opinia lumii decît pe-a ta proprie. Nu trebuie să ai nici o încredere în geniul tău însuși”¹⁰⁴. Sau: „Se poate afirma ca o maximă că acela care începe prin a se bizui numai pe propria-i rațiune nici nu-și începe bine studiile, că și le și isprăvește”¹⁰⁵.

Ideea bine cunoscută că regulile corecte se întemeiază pe natură e prezentă și ea la Reynolds. În considerațiile sale asupra culorii, îndemnul lui e: „Apelează la natura însăși, care îți este totdeauna la îndemînă, și în comparație cu a cărei adevărată splendoare, cele mai frumos colorate picturi sînt slabe și pale”¹⁰⁶. Și într-o manieră mai generală, el spune: „Corectează natura prin ea însăși”¹⁰⁷. Dar așa cum era și de așteptat, natura ce constituie modelul artistului competent e natura universalizată. În notele la *Arta picturii* a lui Du Fresnoy:

Pictura-ntîi datoare-i să cerceteze-afund

Ce frumuseți în podul naturii vast se-ascund,

*Prielnice și artei, și gustului antic*¹⁰⁹.

¹⁰² *The Literary Works of Sir Joshua Reynolds*, 2 voi., Londra, 1852, voi. I, p. 309.

¹⁰³ Reynolds, *op. cit.*, voi. I, p. 308. ¹⁰⁴ *Ibid.*, voi. I, p. 322.

N» *Ibid.*, voi. I, p. 309.

¹⁰⁶ *Ibid.*, voi. I, p. 320.

¹⁰⁷ *Ibid.*, voi. I, p. 333.

»⁸ *Ibid.*, voi. II, p. 257.

TREBUIE PICTATA NATURA DURABILĂ, NU CEA SCHIMBĂTOARE.

REYNOLDS: NICI O ARTĂ FĂRĂ REGULI.

Reynolds comentează: „Este o necesitate absolută ca pictorul să-și generalizeze noțiunea; a picta particularități nu înseamnă a picta natura, ci numai a picta circumstanțe. Când artistul a ajuns să conceapă în imaginația sa imaginea frumuseții desăvârșite sau ideea abstractă a formelor, se poate spune că e vrednic de a fi primit în marele sfat al naturii”¹⁰⁹. „Observă lucrurile naturii”, spune el, după care însă adaugă: „Alege; rezumă; sistematizează; compară”. Pentru el, „întreaga frumusețe și măreție a artei constă în a fi capabilă să se ridice deasupra tuturor formelor bizare, deasupra datinilor locale, particularităților și amănuntelor de orice fel”¹¹⁰. „Stilul grandios”, pe care Reynolds l-a admirat și-a căutat să-l introducă în Anglia ca manieră la modă, era cum nu se poate mai depărtat de imitarea exactă a naturii în sensul geniului olandez. O pisică sau o vioară pictată atât de perfect „încît pare ca și cum ai putea-o lua în mînă”, nu înseamnă Raf ael și Miehelangelo¹¹¹. Marii italieni „acordau atenție numai ideilor invariabile, mărețe și generale care sînt fixe și intrinseci în natura universală” și Reynolds credea că ei ilustrează atitudinea ideală a pictorului față de natură¹¹². Pictura, spunea el, e în același raport cu imitația mecanică a naturii ca și poezia cu înregistrarea minuțioasă a faptelor în istorie¹¹³.

Cît de mult se apropie teoria imitației generalizante a naturii susținută de Reynolds de teoria despre poezie a Dr. Johnson se poate vedea din următorul citat din *Rasselas*: „Datoria poetului e de-a cerceta nu individualul, ci speciile; de-a observa proprietățile generale și aparențele mari; el nu numără striatiile lalelei, nici nu descrie diferitele nuanțe ale frunzișului pădurii”.

Reynolds spune că această cale către imitarea ideală a naturii ar putea fi scurtată prin studierea statuiilor antice și a marilor picturi italiene. Dar deși tînărul elev are obligația de-a studia aceste modele, i se recomandă să le cerceteze analitic, atrăgîndu-i-se atenția să nu le copieze mecanic. Trebuie să studiezi concepțiile dindărătul operelor de artă, nu rezolvările particulare depepînză sau în marmură. Astfel, prin efortul de a reparcurge drumul invenției pe care înșiși grecii sau italienii l-au străbătut, Reynolds credea că tînărul artist ar putea deveni un maestru original, iar nu un imitator servil. E evidentă stăruința cu care Reynolds a recomandat abordarea literară, savantă sau analitică a picturii, mai degrabă decît cea pur tehnică. Dar deși Reynolds și-a edificat un soi de idealism platonice în sprijinul teoriei sale despre natură, în explicarea preferinței psihologice pentru diferitele tipuri de frumos el recurge la un empirism lockian. „Cu toate că nu se poate afirma că deprinderea sau obiceiul sînt cauza frumosului”, scrie el, „ele sînt cu siguranță

w» *Ibid.*, voi. II, p. 300. ¹¹² *Ibid.*, voi. II, p. 128.

«° *Ibid.*, voi. I, p. 333. ^{U3} *Loc. cit.*

IU *Ibid.*, voi. II, p. 130.

RELATIVITATEA GUSTULUI NU E INCOMPATIBILĂ CU REGULILE.

cauza aplecării noastre pentru el."¹¹⁴ Comparînd o specie cu alta, constatăm că sînt la fel de frumoase. Preferința e acordată în funcție de obicei sau de o anumită asociație de idei; la creaturile de aceeași specie, frumusețea e media sau centrul tuturor formelor ei diferite. Astfel, spune el, o zeiță a frumuseții pictată de o negresă va avea buze groase din cauză că obiceiul și deprinderea fac ca fiecare grup particular să admire lucrurile cu care e mai obișnuit¹¹⁵. Reynolds are o metaforă cu ajutorul căreia își lămurește doctrina preferinței pe baza asociației de idei. El spune că un pendul, oricît de multe puncte ar intersecta de-o parte și de alta a centrului, la fiecare balans atinge și punctul central. Acest punct central pe care-l intersectează pendulul în mișcarea sa oscilatorie reprezintă deprinderea estetică construită prin experiență repetată¹¹⁶.

Există însă o direcție în care Reynolds își temperează insistența asupra supunerii față de reguli. Cei înzestrați cu un geniu măreț sau care s-au disciplinat printr-o îndelungată și atentă instruire pot trece dincolo de reguli. Ori mai degrabă, regulile oamenilor de geniu nu sînt la îndemîna oricui, „fie ca unele descoperite prin propriile lor observații singulare, fie pentru că au o urzeală atît de fină, încît nu se lasă lesne exprimate în cuvinte”¹¹⁷. „Bacă am putea preda gustul și geniul după reguli”, spune el, „ele n-ar mai fi nici geniu, nici gust.”¹¹⁸ în aceste dezvoltări ale gîndirii lui Reynolds — în explicația dată de el selectării estetice și în recunoașterea unei regiuni situate dincolo de reguli — vedem depășirea caracterului pur convențional al gîndirii sale neoclasice.

BIBLIOGRAFIE SUPLIMENTARĂ

Allen și Clark, *Literary Criticism from Dryden to Croce*, New York, 1940.

Bosanquet, *History of Aesthetic*, pp. 202 — 209.

I, laurence Binyon, *English Poetry in Relation to Painting and the Other Arts*, 1918, în *Proceedings*

of the British Academy, voi. VIII. Durham, antol., *Critical Essays of the Eighteenth Century*, New Haven, 1915. Hibben, *The Philosophy of the Enlightenment*, New York, 1910. E. F. Carrington, *The Theory of Beauty*, ed. a 4-a, Londra, 1928, cap. IV. H. A. Ladd, *With Eyes of the Past*, New York, 1928.

Elizabeth Manwaring, *Italian Landscape in Eighteenth Century England*, New York, 1925. S. H. Monk, *The Sublime*, New York, 1935.

Draper, *Eighteenth Century English Aesthetics: a Bibliography*, Heidelberg, 1931. Leslie Stephen, *History of English Thought in the Eighteenth Century*, New York, 1876. Leslie Stephen, *English Literature and Society in the Eighteenth Century*, London, 1910. P. Mirabent, *La estetica inglesa del siglo XVIII*, Barcelona, 1937. Saintsbury, *History of Criticism*, voi. II, cartea a VI-a, cap. I. Lionello Venturi, *Istoria critica de artă*, cap. VI.

¹¹⁴ *Ibid.*, voi. II, p. 133. ¹¹⁵ *Ibid.*, voi. I, p. 387.

¹¹⁵ *Ibid.*, voi. II, p. 134. »s *ibid.*, voi. I, p. 332.

¹¹⁶ *Ibid.*, voi. II, p. 132.

GENIUL E DEASUPRA, NU ÎMPOTRIVA REGULILOR.

IX

SECOLUL AL XVIII-LEA ÎN ITALIA ȘI ÎN FRANȚA

Pentru filosofia imaginației, marele eveniment din Europa Meridională la începutul secolului al XVIII-lea, a fost apariția, în 1725, a cărții lui Giambattista Vico, *Știința nouă*. Ideea estetică centrală a *Științei noi* este că imaginația poetului constituie expresia naturală a copilăriei omenirii și că spiritul copilăriei, cu spontaneitatea și concretețea lui, trebuie înțeles și respectat în sine. Intuiția estetică a lui Vico însă, anume că ficțiunea și mitul sînt limbajul natural și propriu al spiritului ingenios, un limbaj ce nu trebuie judecat după criterii logice irelevante, reprezenta culminația izbitoare a unei lungi succesiuni de apologii reale, dar mai puțin curajoase și complete, ale imaginației. Căci cauza inimii și fanteziei și-a avut susținătorii ei minoritari de-a lungul epocii rațiunii. Încă din 1575, scriitorul spaniol Juan Huarte declara în cartea sa *Judecata minților* că „acela care pretinde să devină un poet excelent trebuie să-și ia rămas bun de la toate științele legate [de intelect]”¹. Căci e o mare deosebire între obârșia poetului și cea a logicianului. Nu e necesară aceeași „căldură, uscăciune și umiditate” pentru ambele soiuri de spirite. Istoria vine în sprijinul acestei distincții. „Democrit a ajuns în anii bătrîneții la o asemenea desăvîrșire a minții, încît și-a pierdut cu totul imaginația.”² În primul pătrar al veacului al XVII-lea, Bacon spunea că muzicianul care compune o arie excelentă, ca și pictorul care „face un chip mai desăvîrșit decît a fost altul vreodată”, o face nu cu ajutorul regulilor, ci „printr-un fel de potrivire fericită” și că Durer se dovedise smintit încercînd să găsească o lege matematică pe care să-și întemeieze desenele³. Chiar și înaintea lui, Castelvetro susținuse că scopul poeziei e de a-i plăcea mulțimii și de a hrăni instinctul iubitor de plăcere⁴. Bruno declarase că singura regulă

¹ Juan Huarte, *Examen de ingenios para las ciencias*, cap. IX. (în Biblioteca de autores espafloles, obras escogidas de filosofos, Madrid, voi. 65, p. 442.)

² *Loc. cit.*

³ *The Works of Francis Bacon*, ed. Spedling, Ellis și Ileath, 15 voi., Londra, 1857 — 1859, voi. XII, p. 226.

⁴ Castelvetro, *Poetica d'Aristotele*, p. 679.

NU VICO E PRIMUL APOLOGET AL IMAGINAȚIEI.

a poeziei e cântarea poetului⁵, iar Pallavicino, în lucrarea sa *Del bene* din 1644, tăia legătura dintre orice tip de adevăr și poezie, afirmând că în poezie, visele dulci, imagistica somptuoasă și fanteziile vii există numai de dragul lor însele⁶.

Italianul Giovanni Vincenzo Gravina (1664—1718) a fost un modern radical atât în câmpul criticii literare cât și în cel al esteticii. El a fost, după cum ni se spune, primul critic literar european care a respins integral aderarea oarbă la Aristotel și care a experimentat metoda cartesiană în raporturile ei cu lucrările imaginației⁷. Importanța lui pentru începuturile esteticii stă în modul său de tratare a imaginației. El insistă asupra forței și frecvenței imagisticii în existența maselor de indivizi. „Mințile vulgare” nu pot sesiza direct adevărurile universale și trăiesc pradă pasiunilor lor⁸. De pildă, un bărbat plin de ambiție sau stăpînit de concupiscentă e practic nebun, deoarece aceste patimi îi umplu sufletul excluzînd din el orice idei ordonatoare și directoare⁹. Poetul trebuie să lucreze cu acest material inflamabil de pasiuni și imagini și să-l adapteze unor scopuri bune. Cum ar putea deci lucra cu înțelepciune? El poate simula legile lui Dumnezeu și ale omului în propriul său material caracteristic și poate compune și înălța materia în chip atât de subtil prin noutăți și miracole, încît mintea va fi în întregime ocupată de acest conținut sănătos în locul ideilor maligne. Slujindu-se de puterea pasiunii și a imaginilor de-a acapara atenția, poetul, printr-o structurare deliberată, poate anexa virtuții date a poeziei și pe cea de împrumut a învățăturii pioase și adevărate¹⁰. Prin urmare, folosirea abilă a imaginației va fi încununată de succes atât pentru cauza celor mai înalte interese ale omului cât și pentru manifestarea specifică a puterilor poeziei. Poezia e un delir bun care alungă delirul rău¹¹.

Cum se face oare că în această concepție despre imaginație, Gravina a sugerat doar, fără a duce însă la bun sfîrșit în mod adecvat, și o adevărată concepție despre imaginea poetică? Cea mai interesantă dezvoltare dată de el ideii de imagistică poetică este că imitația nu poate fi eficientă decît dacă distanțează obiectul și violentează atenția privitorului. Nu observăm decît în mică măsură ceea ce ne este prea apropiat sau prea familiar. Asediarea imaginației de către bunul magician trebuie, așadar, să utilizeze elemente care pot

⁵ Giordano Bruno, *Gli eroici furori, Discurs despre poeți*. Trad. engl. în Wbrary of the World's Best Literature, sub îngrijirea lui Charles Dudley Warner, New York, 1897, voi. V, pp. 2617 urm.

⁶ Croce, *Estetica*, București, 1970, p. 260.

⁷ J. G. Robertson, *Studies in the Genesis of Romantic Theory in the Eighteenth Century*, Cambridge, 1923, p. 24.

⁸ Gravina, *Della ragion poetica*, ed. Natali, Iancianu, 1933, p. 62. «*Ibid.*», p. 52.

⁹ *Ibid.*, p. 70. " *Ibid.* », p. 61.

**GRAVINA: SENSUL MORAL AL IMAGINAȚIEI.
DISTANȚA ESTETICA ȘI CICLUL GUSTULUI.**

determina spiritul să observe, să se replieze și să reacționeze¹². Ca să ticluiască asemenea incantații, poetul trebuie să fie inspirat de ideea veșnică a frumosului, mamă și izvor al tuturor formelor, dar în același timp să-și și adapteze opera, nesocotind regulile inflexibile, la necesitățile schimbătoare ale epocilor în primenire. Referirile lui Gravina la fenomenul psihologic al interesului și la fenomenul istoric al gustului schimbător sînt moderne. Dar noțiunea generală a puterii poeziei de a folosi pasiunea binefăcătoare pentru expulzarea celei maligne e la fel de veche ca însuși Aristotel. Și Gravina concepe astfel imaginația tot ca pe un flagel în cel mai rău caz, iar în cel mai bun, ca pe un mijloc de atingere a unor țeluri intelectuale și morale. În această privință el nu mai aparține epocii moderne, ci tradiției medievalo-renascentiste predominante.

O descriere mai interesantă și mai vie a căilor imaginației poetice ne dă Ludovico Antonio Muratori (1672 — 1750) în a sa *Perfetta poesia*. Mărfurile pe care simțurile le importă prin cele cinci porți, spune el, sînt expuse ca într-un târg pentru ca imaginația să aleagă din ele. În scopul de a da imaginilor ei o aparență plăcută de adevăr — ceea ce reprezintă țelul ei de căpetenie —, facultatea imaginației, fertilă și alertă, le alege, dintre cele etalate, pe acelea depărtate în timp și spațiu, de o neobișnuită exactitate și cu o structură ieșită din comun, ca în figurile de vorbire. Această parte a zestrei poetului, „grădinarul din el care desăvîrșește florile”, trebuie să fie echilibrată de o facultate critică, „regele sufletului său”. Judecata nu aplică adevăruri universale la un caz particular, ci apreciază care dintre circumstanțele individuale sînt potrivite, fiind astfel mai asemănătoare cu tactul decît cu „rațiunea” cartesiană. legile judecății sînt infinite ca număr, din cauză că și circumstanțele asupra cărora trebuie să decidă sînt infinite, iar observația ei se îndreaptă întotdeauna către exemple particulare și individuale. E ceea ce ne face să le alegem pe cele judicioase și cuvenite; e „lumina care ne dezvăluie, după împrejurări, extremele între care se află frumusețea”¹³. Astfel, așa cum Gravina a priceput că gustul trebuie să se schimbe o dată cu timpul schimbător, Muratori i-a înțeles caracterul circumstanțial. Dar Muratori, ca și Gravina, a conceput imaginația ca pe o slujitoare a puterilor intelectuale și morale ale omului. Asemeni unui mistic medieval, el a profesat că frumosul incorporat e perceput de către intelect și că transferul de lumină și farmec al adevărului ultim trebuie să determine calitățile adecvate ale stilului¹⁴.

¹² *Ibid.*, p. 72.

¹³ Carritt, *Philosophies of Beauty*, p. 64. Ludovico Antonio Muratori, *Despre perfecta poezie italiană*.

W *Ibid.*, pp. 60-64.

MURATORI: IMAGINAȚIA CA JUDECATĂ SELECTIVĂ PLINĂ DE TACT.

în locul licăririlor ce indică o nouă cale a gândirii, așa cum le-am găsit la autorii discutați mai sus, la Giambattista Vico (1668 — 1744) avem pătrunderea unui „spirit cutezător și revoluționar”. Esența descoperirii sale este că imaginația nu e fiica sau slujitoarea sau executorul nici unei alte funcții, ci e valabilă în sine și prin sine. Această valabilitate se învață prin istorie. Căci există o eroare raționalistă, după cum există și una patetică. Eroarea raționalistă constă în a le atribui simplelor creaturi omenești aceleași capacități analitice de care se bucură observatorii sofisticați ai simplității. Mai toți scriitorii erudiți care s-au ocupat de moravuri, etică, legi și evenimente din vechime s-au făcut vinovați de această eroare. O idee bine fundamentată despre istoria omului, încadrată în istoria lumii, va corecta această greșală de metodă. În știință, metoda corectă înseamnă a începe să interpretezi de la început¹⁵. Să concepem universul ca un proces în desfășurare. Vedem apoi cum ia ființă civilizația și cum, o dată născută, propășește. Să considerăm că drumurile omenești încep, prin hotărârile lui Dumnezeu, cu experiențele oamenilor sălbatici și grosolani care au populat pământul după potopul lui Noe. Știința nouă își poate lua ca punct de pornire, în locul *Bibliei*, pietrele aruncate de Deucalion, semințele lui Cadmus, stirpea obârșită din stejari menționată de Virgiliu. Sau dacă relatările despre locuitorii primitivi ai pământului au să fie luate de la filosofi în locul poezilor clasici, știința nouă pornește de la broaștele lui Epicur, de la greierii lui Hobbes, de la oamenii „simpli și stupizi” ai lui Grotius sau de la creaturile aruncate pe lume fără ajutorul și grija lui Dumnezeu, după cum povestește Pufendorf¹⁶.

Mediul divin a străpuns senzualitatea grosolană a acestor primi oameni-giganți și i-a trezit de la animalitate la umanitate. Trăsnetul și fulgerul le-au izbit și orbit simțurile greoaie. S-au înfricoșat, au admirat și dintr-o dată au fost investiți cu natură umană. Prima condiție psihologică după simțirea animalică este cea a imaginației. Giganții nu-și puteau imagina trăsnetul și fulgerul decât ca un înfricoșător limbaj al semnelor¹⁷, ca un gest sau ca un cuvânt al altui gigant ca și ei, dar mult mai măreț. Astfel, înțelepciunea poetică a creat o teologie. S-a ivit o clasă de preoți care puteau interpreta semnele divinităților teribile. Rușinea și presimțirea unei vieți nemuritoare au urmat sentimentului viu al unui cer însuflețit de zei și de o providență stînd de veghe. Acest ansamblu de credințe vechi despre zei e în același timp poezie, religie și metafizică rudimentară. Dar caracterul lui psihologic aparte stă în corporalitatea lui imaginativă, în lipsa ideilor abstracte

¹⁵ *La Scienza nuova*, giusta l'edizione del 1744 a cura di Fausto Nicolini (Scrittori d'Italia) **voi. I**, cartea I, cap. IV, p. 123.

¹⁶ *Loc. cit.*

W Ibid., voi. I, pp. 147—148; cartea a II-a, secț. I, cap. I,
VICO ELIBEREAZĂ IMAGINAȚIA. METODA GENETICA MODERNĂ.
IMAGINAȚIA CA PRIM COMPORTAMENT SPECIFIC UMAN.

HOMER A FOST ÎNSĂȘI GRECIA.

VIZIUNEA PROASPĂTA A LUI VICO NU E O SINTEZA REALA.

și-a oricărui criticism rațional¹⁸. El s-a născut din simțul colectiv al unui popor căruia spiritul lui Dumnezeu îi era immanent, dar care avea nevoie de un stimul exterior pentru a-l putea evoca.

Deoarece Vico a ajuns să creadă că istoria omului trece printr-un ciclu, pe măsură ce actul creator necurmat al lui Dumnezeu devine fapt, și că primul stadiu al ciclului a fost stadiul imaginației gigantice sau eroice, el l-a luat pe Homer ca denumire a unui punct de vedere colectiv. Homer, spune el, reprezintă caracterul ideal al poporului grec, istorisindu-i evoluția și cîntîndu-i cîntecele naționale. Homer era tînăr ca *Iliada* și bătrîn ca *Odiseea*. Era iubitor de putere, mîndrie și generozitate în Ariile, de prudență în Odiseu, din cauză că el era tot ce erau popoarele grecești. Ca imaginație plasticizantă a copilăriei rasei, el a fost întemeietorul civilizației grecești, părintele tuturor poezilor și izvorul diferitelor filosofii ale Greciei¹⁹.

Tăria și slăbiciunea poziției lui Vico stau foarte aproape una de alta. Era un lucru extraordinar ca în 1721 să pui pe picior de egalitate tărîmul funcției poetice cu cel al intelectului și s-o identifice cu mitopoeza și cu limbajul primitiv. Dar entuziasmul în fața noii sale descoperiri nu l-a dus mult dincolo de aserțiunile aforistice ale acestor diferențe și identități. Astfel, concepția lui comportă în mare măsură un aspect negativ. Filosofia e cu atît mai adevărată cu cît e mai universală; poezia e cu atît mai valabilă, cu cît e mai individuală. „Studiile de Metafizică și Poezie sînt în mod natural opuse între ele: dat fiind că una purifică mintea de prejudecățile copilăriei, cealaltă o scufundă și o prăbușește din nou în ele; una rezistă în fața judecății simțurilor, cealaltă își face din ele regula principală; una slăbește imaginația, cealaltă o cere robustă; una ne atrage atenția să nu facem din spirit corp, cealaltă nu se bucură de altceva decît să dea corp spiritului; de aceea gîin-durile uneia sînt toate abstracte, conceptele celeilalte atunci sînt mai frumoase cînd se formează cu mai mult corp; și, în sfîrșit, una se străduie ca înțelepții să cunoască adevărurile din lucrurile lipsite de orice pasiune..., cealaltă se străduie să determine pe oamenii de rînd să acționeze conform adevărului prin mecanisme de afecte tulburătoare.. . Iată de ce, în toate timpurile trecute, în toate limbile cunoscute de noi, nu a existat niciodată un om atît de valoros, totodată și mare metafizician și mare poet, din categoria cea mai înaltă de poeți, căreia părinte și prinț îi este Homer.”²⁰

¹⁸ *Ibid.*, voi. I, p. 148; cartea a II-a, secț. I, cap. I.

¹⁹ *Ibid.*, voi. II, pp. 8 — 9; cartea a III-a, secț. I, cap. I; voi. II, pp. 34—39; cartea a III-a, secț. a II-a, cap. I.

²⁰ *Scienza Nuova*, voi. I, cartea a III-a, cap. 26. Citat de Croce, *op. cit.*, ed. cit., pp. 286-287.

între *Della perfetta poesia* a lui Muratori din 1706 și prima schițare a ideilor lui Vico din 1721, în Franța au apărut două tratate ce ne solicită atenția: *Eseu asupra originii cunoștințelor omenești* (1716) de Condillac și *Reflecții critice despre poezie și pictură* (1719) de Du Bos. Primul dezvoltă o teorie a originii limbajului izbitor de asemănătoare cu cea a lui Vico; celălalt, printr-o ruptură cu trecutul mai puțin conștientă și printr-o delimitare mai puțin netă între funcția poetică și celelalte forme ale spiritului, pune bazele unei doctrine a artelor logic dezvoltată și de o mare bogăție, întemeindu-se nu pe imaginație, ci pe emoție, cealaltă facultate care, de la Platon încoace fusese pusă în legătură cu lucrarea specifică a poeziei.

Condillac a fost stimulat să găsească originea limbajului și a cunoașterii în urma lecturii lui Döcke²¹, așa cum Vico, sub înrîurirea lui Bacon, a pus la baza cunoașterii experiențele individuale mai degrabă decât ideile generale. Condillac credea că primele încercări de comunicare au fost dansurile integrale. Astfel de pantomime alcătuiau cele mai fidele reconstituiri cu puțință ale întregii scene prin limbajul gesturilor. De pildă, dacă un om primitiv dorea să-l descrie pe cineva cuprins de frică, el imita sunetele și acțiunile omului înfricoșat și aducea în fața privitorilor faptul original în integritatea lui. Dar acest mod greoi de descriere și comunicare a trebuit curînd să fie abreviat o dată cu progresul inteligenței. Astfel, limbajul cuvintelor s-a ivit din imitația totală originară printr-o imitație de gradul al doilea. S-ar putea reconstitui anumite faze ale stării inițiale prin mijlocirea exclusivă a sunetelor vocii. Dar cuvintele astfel articulate erau pitorești, redundante și pline de vivacitatea și robustețea originalului. Artele dansului, muzicii, picturii și tragediei s-au născut din aceste dibuiri ca un mod de a relata o întâmplare sau de a da glas unui sentiment — dibuiri care la început mobilizau toate părțile corpului, gura și gîtlejul pentru emiterea sunetelor și picioarele și mâinile pentru mimare. Dar printr-un proces de rafinare, din dansul gesticulației totale s-a născut un dans al pașilor, iar muzica și tragedia s-au născut prin abstragerea din primele gemete imitative a unor raporturi accentuate și ritmice mai plăcute. Pictura s-a născut din imitație prin intermediul scrierii picturale²².

Ca element caracteristic al artelor, Du Bos a luat mișcarea în locul figurării. Platon condamnase poezia din cauză că imaginile ei sînt prea slabe și prea depărtate de original și de asemenea pentru că stîrnește prea mult emoția²³. Du Bos a luat cea de-a doua jumătate a opoziției poeziei, înrudirea cu pasiunea, și a susținut că pasiunile aflate în legătură cu adevărata poezie

²¹ E. B. de Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, Paris, 1798, p. 175. s² *Ibid.*, pp. 257 urm.

²³ I/Abbe' Du Bos, *Juiflexions critiques sur la tofeie et ur Isa peinture*, 2 voi., Paris, 1719, voi. I, partea I, 5.

CONDILLAC: ARTA ȘI COMUNICAREA SE SUPRAPUN LA ORIGINE.

DU BOS: ARTA E INDIVIDUALITATEA NATURII FĂCUTĂ VIZIBILĂ.

ARTA TREBUIE SĂ MIȘTE BRIN ADEVĂRUL EI.

și pictură sînt nu numai efecte necesare ale acestora, dar că puterea lor de-a sensibiliza și mișca e o virtute biologică²⁴. În folosirea mișcării salutare produse de poezie pentru reglarea mișcării distructive și animalice, Du Bos nu făcea oarecum decît să urmeze pilda discipolului imediat al lui Platon, Aristo-tel, care spunea că poezia e făcută din mișcare și astfel, printr-o înrudire particulară cu simțămintele noastre, ea are puterea de a ne purifica mila și groaza. Du Bos se referă în mod explicit la această doctrină aristotelică²⁵. Dar în cugetările lui Du Bos există o nouă orientare ce-l leagă atît de epoca științifică viitoare (de ex. de Taine), cît și de veacurile clasice, de Aristotel și de aristotelicianul Bessing. Pentru Du Bos, caracteristica primară a naturii umane e mișcarea. Mișcările primare ale spiritului sînt necesitățile, afectele și senzațiile. Afectele se contopesc atît de intim cu noi înșine, încît le ră-mînem credincioși în pofida opoziției raționale. Putem fi convinși prin argumentare să renunțăm la teorii, dar nu și la dispozitivul nostru afectiv²⁶. Și totuși, dacă se face apel la afectele noastre, nimic nu e mai remarcabil ca reacția lor instantanee. Nu e mare lucru să miști inima omenească dacă introduci un stimul emoțional. Această neslăbită autoritate a vieții emoționale asupra noastră și în același timp marea ei mobilitate provin din prima necesitate a omului. Și această primă necesitate e de-a evita plictiseala²⁷. Cel mai puternic și mai elementar dintre instinctele noastre ne duce la o întrecere de pasiuni și afecte, iar setea de senzații și primejdii nu e decît această necesitate primară desfășurîndu-se liberă și neîmpiedicată²⁸. Omul fiind astfel alcătuit, arta e remediul și protecția lui. Artă trebuie să fie mișcătoare ca să poată atinge și emoționa natura umană care trebuie să fie totdeauna în mișcare. Esența artei, așadar, se întemeiază pe esența omului. „Cineva merită numele de poet dacă redă acțiunea pe care o consideră capabilă de a mișca.”²⁹ Și tot din pricină că rațiunea de a fi a artei e capacitatea ei de a mișca, publicul e un mai bun judecător în materie de artă decît specialiștii în tehnica artistică. Un al șaselea simț din noi reacționează printr-o mișcare reflexă și nedeliberată la imitarea emoționantă a* obiectelor naturale. Bumea denumeste acest simț „sentiment” sau „inimă” și tocmai această impresionabilitate la formele frumoase e rostul inimii. „Dacă un om e lipsit de lucrul acesta, cu el nu se poate comunica prin artă, după cum nici unui orb nu-i poți arăta priveliști.”³⁰ Și nu numai atît, dar cele mai puternice aplauze sînt adresate în fapt pictorului sau poetului care ne mișcă

²⁴ *Ibid.*, voi. I, partea I, 1, 3.

²⁵ *Ibid.*, voi. I, partea I, 7.

²⁶ *Ibid.*, voi. I, partea I, 4.

²⁷ *Ibid.*, voi. I, partea I, 1. Cf. Voltaire: „Toate felurile de artă sînt bune afară de cel plictisitor”.

²⁸ *Ibid.*, voi. I, partea I, secțiunile 1, 3, 5, 40, 50.

²⁹ *Ibid.*, voi. I, p. 199. Partea I, secțiunea 24.

³⁰ *Ibid.*, voi. II, p. 308. Partea a II-a, secțiunea 22.

într-atîta, încît ne îndurerează. Din acest adevăr primar despre relația dintre artă și emoție decurg corolare importante.

În primul rînd, subiectul e mai însemnat decît abilitatea execuției, deși afirmația e mai adevărată în cazul poeziei decît în cel al picturii și cu toate că mînuirea stilului trebuie să fie guvernată de țelul emoțional al oricărei arte. Cu alte cuvinte, prima considerație se îndreaptă către plăcere și noncon-formismul față de reguli. Surpriza trebuie să conlucreze cu previzibilitatea. În orice caz, problemele de măiestrie artistică sînt subsidiare alegerii abile a conținutului, pentru că experiența noastră în contemplarea artei e o copie după experiența noastră în contemplarea realității, iar efectul primar tocmai de acest fapt depinde³¹. Lucrurile stînd la fel, tragedia e mai mișcătoare decît comedia, deoarece evenimentele tragice reale depășesc în această privință suprafața comică a vieții³². Tot din același motiv, stilul naturalist e preferabil înfrumusețării alegorice. Du Bos crede că tabloul lui Rubens cu nașterea Măriei de Medici ar fi fost mai eficient dacă în loc de figura alegorică a Geniului de lîngă pat, pictorul ar fi introdus portrete de femei reale din acea perioadă³³. Corneille, la rîndul său, excelează în cuvintele firești puse în gura lui Cezar la moartea lui Pompei, pe cînd în prologurile lui alegorice își vădește slăbiciunea. Din cauză că „sîntem seduși în raport cu verosimilitatea”³⁴, tragediile trebuie să-și ia subiectele din Antichitate, pentru ca efectul a ceea ce, în acțiune, e grav și venerabil să poată fi întărit, iar comediile trebuie să-și ia subiectele din prezent, deoarece sînt mai lesne de satirizat moravurile pe care le avem zilnic sub ochi decît cele depărtate. Tot pe acest temei, putem aprecia opera modernă. Lulli transmite sentimentele reale ale oamenilor prin reglarea tonalităților și ritmurilor.

Cu toate că adevărul față de viață e indispensabil capacității emoționale a artei, acest adevăr nu-și poate produce efectul artistic specific dacă nu e simțit ca fiind mai slab decît emoția reală corespunzătoare. Calitativ, funcția artei e de-a interesa și mișca; dar cantitativ, efectul trebuie să fie moderat. Simularea artistică ne oferă schimbarea și emoția fără consecințe supărătoare: aventură fără primejdie, mișcare fără osteneală. Căci singura diferență dintre forța motrice a artei și-a originalului său e puterea mai redusă a artei. Slăbiciunea artei e și excelența ei, dar numai cu condiția ca valoarea emoțională să fie prezentă. Toată dificultatea problemei artistului stă deci în a furniza material atrăgător care neapărații va interesa, captiva și emoționa pe spectator, mișcările produse de el fiind totuși salutare în loc de a-i dăuna. Este deci la fel de important să fim conștienți de artificialitatea unei opere de artă ca și de

³¹ *Ibid.*, voi. I, partea I, secțiunile 10, 11.

³² *Ibid.*, voi. I, partea I, secțiunea 7.

³³ *Ibid.*, voi. I, p. 177. partea I, secțiunea 24, » *Ibid.*, voi. I, p. 176.

DISTANȚA ESTETICĂ ȘI ARTA CA BALSAM.

asemănarea ei fundamentală cu viața. Avem nevoie de realism, dar nu de iluzionism. Când mergem la teatru, nenumărate lucruri ne amintesc cine și unde sîntem, „bunul-simț” ne dă putința de a ne păstra firea și de a nu ne lăsa tîrîți de entuziasm nici chiar în timp ce se acționează asupra emoțiilor noastre prin emoție³⁵.

Pentru a produce acel tip de artă care să miște și totuși să vindece, e necesar un geniu care să fermenteze iute și totuși să și oglindească în chip fidel³⁶. Când poeții vorbesc despre o „divinitate care le însușește pieptul” și-i face să cînte, ei se referă cu ajutorul unei figuri retorice la o fericită combinație dinăuntru lor între un sînge care fierbe îmbelșugat în apropierea izvoarelor imaginației din creier și o dispoziție norocoasă a organelor creierului însuși, îngăduind ca imaginile care se ridică clocotind atît de nestînjenit să poată fi limpezite și revelate cu toată fidelitatea față de fapte. Dar „există un geniu al epocilor și națiunilor care le face să înfăptuiască din fire bine și lesne anumite lucruri pe care altele nu le-ar putea înfăptui nici măcar cu efort”³⁷. Vremea și locul favorabile geniului sînt de asemenea” în parte o chestiune de condiții fizice, ca și de mecenat și de aprecieri ale publicului. Nu e de ajuns ca un geniu să aibă numai un izvor efervescent și-o oglindă limpede în pieptul său, ci trebuie să și respire un anumit soi de aer. Sufletul depinde de sînge; sîngele depinde de aer, iar aerul depinde de exalațiile din pămînt. Astfel, geniul artistic e un fel de recoltă spirituală, favorizată sau contrariată de timp și loc, după cum aceleași semințe puse în pămînt într-un anumit anotimp vor rodi mai bine decît în altul sau, semănate într-un sol fertil, se vor dezvolta mai prielnic decît aruncate pe un teren pietros. Spiritele noastre înregistrează starea atmosferei, spunea Du Bos, cu aproape tot atîta exactitate ca termometrele și barometrele. În general, marii artiști de toate felurile apar în același moment în istoria lumii, adică atunci cînd condițiile cooperează în a le favoriza geniul. Dar se poate spune totuși că deși frigul și căldura acționează asupra spiritelor vitale atît ale pictorului cît și ale poetului, „Poezia nu se teme de frig în aceeași măsură ca pictura”³⁸.

În observațiile sale despre influența climatului și epocii asupra înfățișării geniului artistic, Du Bos anticipează într-o oarecare măsură ideea dominantă a Doamnei de Stael, a lui Stendhal și-a lui Hippolyte Taine. În discutarea deosebirilor dintre poezie și pictură, el face legătura cu Shaftesbury și I^essing. „Poezia poate conduce la un act; pictura e silită să-l îmbrățișeze într-o clipă.”³⁹ Prin urmare, pictorul e limitat la reprezentarea acelor sentimente

³⁵ *Ibid.*, voi. I, partea I, secțiunea 44.

³⁶ *Ibid.*, voi. II, partea a II-a, secțiunea 2.

³⁷ *Ibid.*, voi. II, p. 11. Partea a II-a, secțiunea 1.

³⁸ *Ibid.*, voi. II, p. 140. Partea a II-a, secțiunea 13. *» *Ibid.*, voi. I, p. 79. Partea I, secțiunea 13.

NATURA ȘI CULTIVAREA GENIULUI.

care-și găsesc expresia naturală nemijlocită într-o atitudine sau într-o acțiune. Succesiunea în timp îi dă poetului și alte avantaje pe lângă acela de-a putea construi prin acumulare o acțiune sau un caracter; el poate acoperi unele defecte minore prin estomparea imaginii vechi și prin efectul celei noi. Mai mult, atacul succesiv cu noi arme pasionate de-a lungul unei întregi perioade de timp îi dă poetului capacitatea de a-și emoționa și mișca puternic auditoriul, chiar dacă impresia pe care o poate produce la orice moment dat e mai slabă decât cea produsă de pictor. Căci pictorul folosește semne mai naturale, mai asemănătoare cu originalul și, ca atare, cu acțiune emotivă mai rapidă. De asemenea, pictorul are față de poet avantajul că se adresează simțului vederii care își exercită autoritatea asupra tuturor celorlalte simțuri.

Proximitatea de natură deoarece arta trebuie să emoționeze — acest concept central la Du Bos — dăinuie și se dezvoltă în reflecțiile asupra artei în Franța. În 1746, Batteux a publicat o carte în care anunța că a redus toate artele la un principiu unic. Și care era acest principiu? Era „imitarea naturii”⁴⁰, în mare măsură în înțelesul lui Du Bos. Ceea ce Du Bos pune în subsidiar, abordându-l prin intermediul legii psihologice potrivit căreia arta e obligată să miște, Batteux pune în prim plan. Ba o primă privire, definirea artei ca imitație a naturii pare foarte departe de considerarea valorii sale emoționale. Dar, spune Batteux, există două modalități fundamentale prin care omul intră în legătură cu natura. El poate privi natura ca o existență independentă. Atunci omul e inteligență pură. Sau poate privi aceeași natură nu presupunând-o independentă, ci considerând-o în raporturile ei cu noi. Atunci e un om de gust și interesul lui față de natură nu se exprimă prin inteligență, ci prin sentiment. Dar când natura e imitată fără a se face abstracție de implicațiile ei umane, ea devine „natură frumoasă”, „din cauză că ea e în același timp perfectă în sine și are un mai strâns raport cu propria noastră perfecțiune, cu avantajul și interesul nostru. De aceea (aici se întâlnește cu Du Bos) place, mișcă, emoționează”⁴¹. Putem merge mai departe. Gustul nu e o oglindă limpede, ci e clădit pe amorul propriu. Prin urmare arta trebuie să zugrăvească obiecte apropiate nouă — mai degrabă un câine decât o stîncă — și, mai mult decât orice, trebuie să înfățișeze pasiunile inimii omenești și să ne măgulească slăbiciunea.

Pînă la urmă, noțiunea lui Batteux de „imitație a naturii”, oferită ca o cheie universală pentru interpretarea artei, devine o bucată de fier moartă care nu deschide nimic. Căci nu numai în scopul artei e comprimată natura sub formă de natură frumoasă, interesantă și perfectă — natura de care se preocupă oamenii —, ci e și extinsă după voie pînă la identificarea cu posibili-

⁴⁰ Batteux, *Les Beaux-Arts reduits à un meme principe*. Paris, 1746, pp. XXII, XXIII.

⁴¹ Batteux, *Principes de la littirature*, 5 voi., Paris, 1746, voi. I, p. 84.

tățile totale deductibile din elementele naturii. „Geniul, ca și pământul, nu poate produce nimic fără a-i fi primit înainte semințele.”⁴² Nu are alte forme cu care să poată lucra decât acelea pe care i le furnizează universul. Natură e însă tot ceea ce putem lesne concepe ca posibil, nu numai lumile existente, fizice, morale și politice, dar și lumile istorice, fabuloase și ideale. Batteux extinde încă și mai mult noțiunea de natură. De vreme ce funcția artei e de a răsădi semințele găsite în natură pe ogoare străine, și anume mediile artificiale ale artei, imitația nu e reală, ci aparentă, iar poezia e o minciună perpetuă care prezintă toate caracteristicile adevărului. Se naște însă întrebarea: De ce scrie oare Batteux despre artă ca imitație a naturii, dacă arta nu pare în nici un chip constrânsă la o asemenea îndeletnicire, așa cum ar sugera cuvintele? Dă un răspuns parțial, spunând că „imitație” e un termen mai cuprinzător decât ceilalți trei folosiți pentru a exprima natura poeziei: versificație, ficțiune, entuziasm. Dar dezvoltarea argumentării sale pare a demonstra că ideea lui preferată e că arta ar trebui să fie naturală în sensul că n-ar fi de dorit ca ea să violenteze sentimentul omenesc comun.

Dacă vrem să ne facem o idee despre teoria frumosului la SDiderot (1713 — 1784) după lungul articol intitulat *Beau*^{is} scris de către el pentru *Enciclopedia* al cărei redactor șef era, vedem la început o prea redusă legătură cu caracteristica și convingerea crescândă din Franța că principala menire a artei e să emoționeze și să miște, făcând aceasta prin apropierea de „natură”. Deoarece el definește frumosul, în mod criptic și vag, ca „raporturi”. Dar o investigație prin tratatele critice ale lui Diderot, având ca scop explici-tarea acestei discuții estetice abstracte, dovedește că intenția lui nu era alta decât să ofere o solidă fundamentare filosofică unei orientări insuficient elaborate și extinse de către Du Bos și Batteux, și anume că artele trebuie să intre în contact cu sentimentele noastre devenind naturale. Înainte de a face aserțiunea derutantă că frumosul „stă numai în noțiunea de *rapports*”⁴³, Diderot rezumă alte teorii ale frumosului pe care le consideră vrednice de atenție.

Tuturor considerațiilor istorice însă, după părerea lui Diderot, le-a lipsit un lucru: nu s-a făcut nici o încercare de a elucida originea noțiunilor de legătură, ordine și simetrie în care se spunea că ar consta frumosul. Diderot se ocupă deci numaidecât cu problema aceasta a originilor. El spune că experiența noastră estetică începe, ca orice altă experiență, cu percepția senzorială. Aceste impresii senzoriale inițiale, sau stimuli motori, sint ccmbi-

⁴² *Ibid.*, voi. I, p. 16.

⁴³ Diderot, *Oeuvres complètes*, 20 voi.. Paris, 1876, voi. X, pp. 5 — 42.

⁴⁴ *Ibid.*, voi. X, p. 26.

Secolul al XVUI-lea în Italia și în Franța 2S5

nate și puse de noi în legătură uneori cu rezultate satisfăcătoare, alteori cu rezultate nesatisfăcătoare. Apoi, la baza experienței noastre stau anumite necesități primare, iar noi inventăm unelte și mecanisme pentru a împlini aceste necesități. Or, atunci când raporturile pe care le imaginăm și uneltele pe care le proiectăm capătă aprobarea noastră, le numim frumoase. „Iată deci că nevoile noastre și exercitarea cea mai nemijlocită a facultăților noastre conlucrează încă de când ne naștem ca să ne dea idei de ordine, aranjament, simetrie, mecanism, proporție, unitate. ... Aceste noțiuni sînt experimentale la fel ca toate celelalte; ele ne-au venit prin simțuri [ca] acelea de existență, număr, lungime, adîncime.”⁴⁵

Hutcheson și grupul său greșeau, spune Diderot, izolînd un misterios simț interior, ce recepționează cu necesitate impresiile frumosului, de facultatea reflexivă care ne elaborează în chip treptat ideile concrete de armonie și simetrie, deoarece estetica nu aparține nici unui al șaselea simț sacrosanct, ci se trage în mod pragmatic din aceleași seminte simple ca și orice alt talent sau cunoaștere. Și la fel de firesc preia elemente critice și reflexive. Ideile de ordine, unitate, simetrie și proporție „sînt la fel de pozitive, la fel de distincte, la fel de nete, la fel de reale ca și cele de lungime, lărgime, adîncime, cantitate și număr”. Cum ele își au obîrșia în nevoile și în exercitarea facultăților noastre, oricît de sublime sau de variabile ar fi, ele nu sînt altceva decît „abstracții ale spiritului nostru”, construcții mentale⁴⁶.

Așa cum știința și gustul încep în conformitate cu un model identic, tot așa și mai departe ele urmează drumuri paralele. Poetul trebuie să fie filosof, spune Diderot. El trebuie să fie un profund cunoscător al căilor spiritului, precum și al luminilor și umbrelor, al părților bune și rele ale societății omenești⁴⁷. Trebuie să fie nu numai profund instruit în filosofie morală individuală și socială, ci să fie logic. „Poetul care simulează și filosoful care raționează sînt în egală măsură și în același sens logici sau ilogici, căci a fi logic și a fi conștient de înlănțuirea necesară a fenomenelor este același lucru. Aceasta e de ajuns, după cît mi se pare, pentru a arăta analogia dintre ficțiune și adevăr și a caracteriza pe poet și pe filosof.”⁴⁸ Diderot, ca mai toți filosofii din vremea sa și mai vechi, nu face prea mare diferență între bine și frumos. Dar Diderot aduce frumosul și adevărul foarte aproape unul de altul. Filosoful, angajat în reprezentarea adevărului, urmărește conexiunile pe care le găsește realmente în lucruri; poetul începe de la natură, iar apoi urmărește, printr-un act de imaginație științifică, o conexiune ce ar putea fi găsită în lucruri.

⁴⁵ *Ibid.*, voi. X, pp. 24, 25. ⁴⁶ *Ibid.*, voi. VII, p. 309.

⁴⁶ *Ibid.*, voi. X, p. 25. « *Ibid.*, voi. VII, p. 334.

SIMȚUL INTERIOR ȘI SPIRITUL.

GUSTUL, CA ȘI CUNOAȘTEREA, E VERIDIC.

Două întrebări se pun cu privire la teoria estetică a lui Diderot: (1) Cum putem aplica acest model universal al originii și dezvoltării experienței la cazul special al artelor? (2) De vreme ce similitudinea dintre dezvoltarea gustului și dezvoltarea cunoașterii științifice sau filosofice e atât de mare, unde găsim semnul distinctiv al gustului, care să stabilească locul speciei estetice în genul global? Ambele întrebări duc în aceeași direcție. Ele necesită o definiție a frumosului mai concretă decât termenul autotcuprinzător de „raport”. Diderot pare a fi ales acest termen elastic în parte ca o reacție împotriva esteticienilor mai vechi care, intuia el, omiseseră un anumit factor. El dorea să aleagă un termen suficient de larg ca să includă, întâi, raportul de plăcere și admirație care se ivește între observator și obiect; în al doilea rând, diverse tipuri de relații, ca acelea dintre mijloc și scop, de raport și proporție matematică, dintre semn și lucrul semnificat din cadrul obiectului; iar în al treilea rând, acele relații care nu sînt strict estetice, dar exprimă valori umane înrudite, de exemplu raporturile morale. Oare unde s-ar putea găsi, așadar, un termen suficient de larg pentru toate aceste stări și condiții în afara simplului cuvînt „raport”? Dar Diderot pare a-și fi ales termenul autotcuprinzător și pentru a sublinia caracterul infinit condițional al experienței estetice. Un raport e definit de Diderot ca o operație mentală prin care o ființă sau o calitate implică o altă ființă sau calitate⁴⁹. Sînt treisprezece posibilități diferite de implicare. Exemple ar fi variația interesului, pasiunii, ignoranței, prejudecății, uzanței, moravurilor, climatului. De pildă, o culoare poate deveni neplăcută din cauză că experiența a asociat-o în cazul unui anumit observator cu straietele țăranului. Pe lîngă diversitatea raporturilor pe latura subiectului, există o complicație și pe latura „reală” sau obiectivă. De pildă, mărimea ca factor al frumuseții trebuie luată în raport cu tipul natural sau vîrsta. Un copil frumos trebuie să fie mic, un bărbat frumos, înalt, o femeie, mai puțin înaltă.

Dar cum se aplică definiția și cum operează modelul general în cazul esteticii rezultă în modul cel mai limpede din două exemple. Într-un tratat elementar despre muzică⁵⁰, Diderot își ilustrează teoria după care gustul constă în perceperea și complicarea raporturilor.

Gustul național în muzică variază în limite foarte largi ca, de pildă, între Franța și Italia. În ciuda acestei diversități, în fenomenul aprecierii muzicale există o uniformitate controlabilă. În muzică, raporturile cele mai simple sînt cele mai universal apreciate, iar dintre toate raporturile, cel mai simplu e egalitatea, care dă octava. Dar cvinta și terța o urmează îndeaproape din punctul de vedere al agrementului. Vibrațiile notelor înalte sînt mai rapide

*> *Ibid.*, voi. X, p. 31.

⁶⁰ *Ibid.*, voi., IX, pp. 83-131.

CUM E VERIDICĂ ARTA ȘI CUM DIFERĂ GUSTUL DE CUNOAȘTERE?
UNIFORMITATEA ȘI DIVERSITATEA ÎN GUSTUL MUZICAL.

decît ale celor joase și raporturile dintre ele sînt mai ușor sesizabile. Muzicienii au fost călăuziți în secret de adevărul acesta și, ca atare, au admis o succesiune rapidă între notele înalte, pe cele joase susținîndu-le.

Pitagora a întemeiat știința universală de care depinde muzica extrăgînd prin analizarea naturii înseși uniformitățile matematice abstracte ce stau la baza preferinței noastre primare pentru corzile simple. Dar Pitagora a studiat numai frumosul muzical „real”, neglijînd „frumosul relativ” ce se referă la modul în care urechea primește impulsurile emise de lira în vibrație. Pentru a studia reacțiile organismului uman la muzică, Diderot presupune un ascultător ideal, bine instruit și cu organe de percepție sănătoase. Căci frumosul muzical e condiționat din punctul de vedere al observatorului de starea organului de simț, a imaginii reținute și a transmiterii ei către spirit, a spiritului însuși în momentul cînd primește această imagine și de cea a judecății. Ascultătorul ideal va avea o capacitate maximă de a sesiza și combina într-o perioadă scurtă de timp raporturi complicate de înălțime, intensitate și timbru, rezultînd din întinderea, numărul și forma vibrațiilor eterice care-i parvin. Un țaran, chiar înzestrat din fire cu o ureche bună, nu poate percepe și ordona mental ansamblul unui duo de flaut, ale cărui părți separate, fiind îndeajuns de simple pentru aprehensiunea lui, s-ar putea să-l fi încîntat. Pentru a judeca raporturile reciproce ale sunetelor sînt necesare experiența și instrucția, din cauză că forma unui ton variază după cum e ținut și astfel creează perplexitate în ceea ce privește relația lui cu tonurile înconjurătoare.

În felul acesta, Diderot sugerează ce înțelege el prin frumos muzical constituit din „raporturi”. În *Discurs despre poezia dramatică*, tema revine în legătură cu sculptura. Diderot imaginează un studios doritor să afle definițiile exacte ale adevărului, binelui și frumosului. Ca și cercetătorul frumosului muzical, e și el izbit dintru început de varietatea derutantă de opinii și sentimente. Cum să descopere oare un criteriu comun cînd oamenii diferă în alcătuirea lor fizică, în spirit, în imaginație, în deprinderi, educație și mediu, și cînd chiar în ei înșiși are loc o necurmată dezvoltare și decădere? I se spune să urmeze exemplul pictorilor și sculptorilor, care nu fac un om ideal himeric — reflexul palid al unui concept general —, ci își modifică idealul în funcție de circumstanțe și fac un om potrivit stării și condiției sale. „Studiul îl gîrbovește pe omul de litere. Exercițiul îl întărește pe hamal și înalță fruntea soldatului. Omul încovoiat își ține membrele altfel decît un om drept. Iată observațiile care, multiplicare la infinit, îl educă pe sculptor și-l învață să transforme, să întărească, să slăbească, să desfigureze, pornind de la o stare naturală și ajutînd la altă stare, după cum îi place.

SCULPTURA, IDEALĂ ÎN FORMĂ, INDIVIDUALĂ ÎN CONȚINUT.

COMPONENTA **EMOȚIONALĂ A GUSTULUI IL SEPARĂ DE CUNOAȘTERE.**
ARTISTUL ÎNVAȚĂ MAI DEGRABĂ DE LA NATURĂ DECIT DIN REGULI.

Studiul pasiunilor, obiceiurilor, caracterelor, uzanțelor îl va învăța pe pictorul de oameni să-și transforme modelul și să-l reducă de la condiția de om la aceea de om bun sau rău, liniștit sau mînios.

Iată cum dintr-un simplu simulacru ftipar] va emana o infinită varietate de reprezentări diferite."⁵¹

Din aceste două exemplificări reiese cu toată claritatea ce înțelege Diderot prin frumos ca raport și prin gust ca percepere a raporturilor. Dar am mai dori să izolăm și elementul care diferențiază relativitatea estetică de relativitatea științifică. Diderot indică acest semn distinctiv cînd spune că „Frumosul nu e altceva decît adevărul pus în relief de împrejurări posibile, dar totodată deosebite și miraculoase”⁵². Căci frumosul, oricît de apropiat ar fi de ordinea și conexiunea intimă a evenimentelor reale, trebuie să emoționeze și să miște. „A păstra calea de mijloc — iată calea fericirii; a se arunca la extreme — iată regula poetului. N-ar trebui să facem poezie din propria noastră viață. Eroii, îndrăgostiții romantici, marii patrioți, magistrații inflexibili, apostolii religiei, filosofii inveterați — toți acești nebuni rari și divini fac poezie din viețile lor cu prețul fericirii. După moarte, ei furnizează materialul pentru tablourile mărețe.”⁵³ Diderot își dă în mod constant aprobarea critică scriitorilor și pictorilor care emoționează și mișcă. Richardson „înalță spiritul și emoționează sufletul”⁵⁴. Deshays, „primul pictor al națiunii ... te captivează și te emoționează prin scena sa: e măreață, patetică și violentă”⁵⁵. Pînzele patetice ale lui Greuze au puterea de a modela moralitatea prin pictură⁵⁶. Nici natura, nici arta care o imită, afirmă Diderot, nu au nimic de spus unei inimi reci. Regulile compoziției sînt destul de bune, dar prima condiție e o inspirație, o idee eficientă. Cea dintîi întrebare e: „Știi cum să născoci acele cîntece teribile și voluptuoase care, uimindu-mi sau fermecîndu-mi urechea, fac să-mi pătrundă pînă-n adîncul inimii dragostea sau groaza, îmi dizolvă conștiința sau îmi încrîncenează rărunchii?”⁵⁷

Diderot îi îndemna pe tinerii studenți în arte din Paris să-și părăsească profesorii pisălogi și mărginiți de la Academie ca și modelele insipide de-acolo și să urmeze școala pieții, a grădinii și a hanului. Dacă vor să învețe adevărata expresie exterioară a pietății și căinței, să zăbovească atunci pe la Chartres; dacă vor să învețe forma și mișcările mîniei, să observe o ceartă pe stradă. Dacă vor să dobîndească o înțelegere vitală a legii varietății și contrastului — ceva cu totul diferit de o regulă în această privință —, studentul să ia seama

⁵¹ *Ibid.*, voi. VII, pp. 393, 394.

⁵² *Ibid.*, voi. XII, p. 125. M *Ibid.*, voi. XI, p. 124. M *Ibid.*, voi. V, p. 212.

⁵⁵ *Ibid.*, voi. X, p. 122. ⁶⁶ *Ibid.*, voi. X, p. 207. ⁵⁹ *Ibid.*, voi. XI, p. 312.

atunci la individualitatea vie a călugărilor din lungile șiruri de strane din catedrale și care, în ciuda veșmîntului lor identic, a funcției identice, a cadrului arhitectural identic, nu arată niciodată la fel⁵⁸. Opoziția lui față de reguli a fost pozitivă și totală. În teoria sa despre dramă, independența față de regulile tradiționale și apelul direct la natură însemnau apărarea dramei de moravuri care tocmai își făcea apariția, comedia serioasă. El credea că drama trebuie să înfățișeze nu tipuri de caractere, nici fabule binecunoscute, ci oameni în situațiile și condițiile lor particulare; nu eroi și sublime răsturnări ale sorții, ci virtuți private și viața de familie.

Diderot a recurs la formula „imitația naturii” întocmai ca și Batteux. Ba chiar a spus, „Natura nu face niciodată nimic rău”⁵⁹. Sînt, desigur, proporții acceptabile pentru operele de artă, dar ceea ce trebuie subliniat e că atare proporții nu pot rezista nici o clipă la despotismul naturii și că împrejurări specifice impun sacrificarea acestor proporții într-o sută de feluri diferite. „N-am auzit nicicînd spunîndu-se despre o figură că e prost desenată dacă dezvăluie limpede în organizarea ei exterioară vîrsta, obiceiurile sau înzestrarea necesară împlinirii funcțiilor zilnice. E vorba de acele funcții care hotărăsc întreaga măreție a figurii, cît și proporția adevărată a fiecărui membru și-a ansamblului lor: tocmai din acest izvor (revelarea vîrstei, obiceiurilor și funcției) văd eu apărînd copilul, adultul, bătrînul, sălbaticul, polițistul, magistratul, soldatul și hamalul.”⁶⁰

Și din observarea minuțioasă a momentului zilei, a anotimpului, climei, așezării, stării vremii, poziției luminii, pictorul are să învețe cum să dea lucrării sale tonul luminos convingător — sfaturi pe care trebuie să le fi desprins din conversațiile cu Constable. Astfel, atît natura frumosului cît și gustul observatorului trebuiau construite amîndouă după Diderot pe baza unor infinite explorări senzoriale ale desfășurărilor naturii înseși, exact după cum metoda critică profesată de el trebuia dedusă din ascultarea amănunțită și sîrguincioasă a faptelor. „Am lăsat timp ca impresia să sosească și să intre, Mi-am deschis sufletul efectelor. M-am lăsat pătruns de ele. Am adunat cuvîntul bătrînului și gîndul copilului, judecata omului de litere, cuvîntul omului de lume și vorbele poporului, și dacă s-a întîmplat să rănesc vreun artist, am făcut-o adeseori cu armele ascuțite de el însuși. E-am interogat și-am învățat ce se înțelege prin finețea desenului și adevărul față de natură.”⁶¹

Dacă la Diderot sinonimul criptic al frumosului — „raportul” — trebuie interpretat cu ajutorul declarațiilor lui în favoarea imitării naturii în muzică, dramă și pictură, la Jean-Jacques Rousseau (1712 — 1778) e prezent același

⁵⁸ *Ibid.*, voi. X, pp. 465, 466. ⁵⁹ *Ibid.*, voi. X, p. 461. ⁶⁰ *Ibid.*, voi. X, p. 463. ei *Ibid.*, voi. X, p. 233.

PENTRU ROUSSEAU NATURA E SENTIMENT, NU CUNOAȘTERE.

îndemn către sentimentul natural în arta, clar însă și intens și neînvăluit în nici un fel de definiții criptice și abstracte. Rousseau n-a construit nici un sistem al frumosului. Singurul său interes pentru estetică stă în ponderea extremă pe care a dat-o noului înțeles al „naturii” ca model al artei. A luptat fără încetare împotriva a ceea ce el considera artificialitate și corupție în gustul francez, fie în vestimentație, fie pe scenă sau în muzică. Dar ideile lui erau în primul rând strigătul unui reformator și numai în subsidiar o teorie. Ele pot fi cel mai bine ilustrate prin disputa lui cu Rameau în legătură cu muzica franceză în opoziție cu cea italiană. Rousseau, totdeauna partizan al „inimii”, lauda muzica italiană ca pe o expresie directă a pasiunilor simple ale unui popor care, în chip de comunitate națională, își lasă simțămintele să răzbată prin modulațiile vocilor, transpunând apoi muzica naturală a vocilor în opera lirică⁶². Și făgăduia posibilitatea unei muzici franceze autentice⁶³ — considerând chiar și poezia satisfăcătoare greu de obținut în limba franceză — din cauză că franceza vorbită, care, după el, constituia baza necesară a melodiilor lor, e prea monotună și intelectuală. Armonia muzicală, susținea el, e independentă de accentul și ritmul unei limbi naționale, dar efectul armoniei e doar fizic și efectul unui coral lent pur senzual: el acționează asupra organului de simț asemenea unei scheme coloristice abstracte și nu stârnește emoțiile. Ceea ce contează în ultimă instanță e aria. Ea e analogă acțiunii sau subiectului unei piese, conferind unitate și semnificație întregului. De fapt, el susține că armonia intră în subiect și stă la baza scării după care se formează melodia, dar toate acestea erau concesii ilogice. Tot el și-a retractat întregul atac împotriva muzicii franceze la douăzeci de ani după ce își redactase *Scrisoarea despre muzica franceză* (1753).

BIBLIOGRAFIE SUPLIMENTARĂ

H. P. Adams, *The Life and Writings of Giambattista Vico*, Londra, 1935.

Irving Babbitt, *Rousseau and Romanticism*, Boston and New York, 1919. (Valoros pentru bibliografie.)

Croce, *Estetica*, partea a II-a, cap. V.

Francesco De Sanctis, *History of Italian Literature*, New York, 1931. (Ud. românească, *Istoria literaturii italiene*, traducere, studiu introductiv și note de Nina Pagon, E.P.U., 1965.)

Havelock EHis, *The New Spirit*, Modern Library, cap. Diderot.

Robert Plint, *Vico*, Edinburgh, 1884.

John Morley, *Diderot and the Encyclopaedists*, Londra, 1886.

J. G. Robertson, *The Genesis of Romantic Theory*, Cambridge, 1923, cap. II, III, IV.

Saintsbury, *History of Criticism*, cartea a VI-a, cap. II, III.

Venturi, *Istoria criticii de artă*, cap. VI.

⁶² J.-J. Rousseau, *Oeuvres*, Paris, 1839, voi. VI, p. 150. *Lettre sur la musique francaise*. •3 Ibid., voi. VI, p. 153.

X

RAȚIONALISMUL GERMAN ȘI NOUA CRITICĂ DE ARTĂ

Onoarea acordată lui Alexander Gottlieb Baumgarten (1714 — 1762), întemeietorul esteticii germane, a fost îndeobște supusă contestațiilor. El a dat numele științei esteticii și, de la Adam încoace, atribuirii de nume sînt celebrați ca un fel de înțelepți. Dar numele nu sînt lucruri. Herder, e drept, a ridicat în slăvi definiția dată de Baumgarten poemului, ca fiind cea mai bună formulată vreodată¹. Dar majoritatea autorilor au apreciat contribuția lui Baumgarten ca mai degrabă nominală decît substanțială. După părerea lor, în discursurile lui raționaliste și seci s-a irosit și s-a încheiat un efort reflexiv, fără ca Baumgarten să fi dat la iveală obiectul propriu-zis al esteticii. Iar în ce-l privește pe Herder, s-ar putea face observația că i-a fost foarte ușor să proiecteze una din strălucitele culori ale imaginației sale asupra celor cinci cuvinte latinești pe care le admira: *Oratio sensitiva perfecta est poema* (Poemul este o exprimare senzorială perfectă)². Studii recente au aruncat însă o lumină nouă asupra lucrărilor lui Baumgarten³. Contribuția lui la estetică e văzută azi nu ca o ceremonie de botez, nici chiar ca o definiție inspirată, ci ca identificarea problematicii intelectuale implicate într-o sferă distinctă a esteticii. Strămoșul lui filosof ic, Deibniz, marele raționalist german, avea o minte cu mult mai puternică și mai comprehensivă, și lui i se datorează definirea unor concepte, ca *individualitate* și *petites perceptions* (intuiții semiconștiente), indispensabile pentru opera pe care avea s-o înfăptuiască Baumgarten. Dar Deibniz n-a putut sau n-a vrut ca, în virtutea conceptelor estetice importante, să izoleze o regiune estetică. Părintele filosofic al lui Baumgarten, profesorul Wolff, i-a transmis succesorului său ceva mai mult decît metoda și grija unui dascăl pedant. Ceea ce a făcut Baumgarten a fost să reclame drepturile unei științe independente pentru teoria imaginației,

¹ *Herders Sämtliche Werke*, ed. Bernard Suphan, 33 voi., Berlin, 1877—1889. Voi. IV, p. 132.

² *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, § 9.

³ Alfred Baeumler, *Kants Krilik der Urteilskraft*, voi. I, Halle, 1923. — Hans Georg Peters, *Die Ästhetik Alexander Gottlieb Baumgartens und ihre Beziehungen zum Ethischen*, Berlin, 1934. — Albert Rietnann, *Die Ästhetik Alexander Gottlieb Baumgartens*, Halle, 1948.

BAUMGARTEN A BOTEZAT ESTETICA, I-A STABILIT PRINCIPALA PROBLEMĂ PSIHOLOGICĂ.

pentru acea categorie de lucruri reprezentată de titlul tezei sale din tinerețe, *Unele chestiuni referitoare la poeme* (1735) și, în al doilea rând, să sugereze că identificarea de către el a științei estetice constituia un eveniment de prima însemnătate pentru spiritul uman.

Evenimentul din opera lui Baumgarten important pentru spiritul uman era revendicarea demnității pentru ceva considerat până atunci ca un fenomen de rând. Răspunzând celei de-a patra obiecții la noua sa știință, el a folosit cuvinte mulate exact după vorbele faimoase folosite de Terențiu în apărarea noii comedii de moravuri: „Nimic din ce e omenesc nu socotesc a-mi fi străin”. „Științei noastre i se poate obiecta”, scrie Baumgarten, „că e sub demnitatea filosofilor și că produsele simțurilor, fanteziile, fabulele și agitațiile pasiunilor sînt sub orizontul filosofic. Răspund: Filosoful e un om printre oameni. Într-adevăr, el nu consideră a-i fi străină o parte atît de întinsă a cunoașterii omenești.”⁴ În această frumoasă afirmare a umanismului liber și cuprinzător al filosofului, Baumgarten a furnizat un text nu numai pentru filosofie, ci și pentru critica de artă și cultura ce aveau să se dezvolte în următorii cincizeci de ani în Germania. Momentul istoric impunea și un element de scuză și atenuare în tonul lui Baumgarten, datorită noutății poziției sale. „Opoziția pretinde”, scria el în răspunsul la cea de-a cincea obiecție la tezele din *Aesthetica* sa, „că confuzia experienței estetice este mama erorii; răspund însă că nu se poate sări dintr-o dată din întuneric în lumina amiezii. La fel trebuie să treci de la întunericul necunoașterii la gîndirea distinctă prin bunele oficii ale imaginilor confuze dar vii ale poezilor.”⁵ Baumgarten nu avea nimic de romantic sau de profet cînd îi atribuia poetului intuiția veșniciei. Era un adept al proceselor lente ale rațiunii. Rațiunea îi arăta că există un tip de ordine și perfecțiune specific și vrednic de respect și de asemenea un cîmp separat, în poezie și cele de aceeași factură; că această ordine și perfecțiune sînt poate mai puțin strălucite decît virtuțile rațiunii, dar că sînt *sui generis*, că ele impun a fi interpretate de către o disciplină independentă, că ele pot fi legate metodic într-un tot logic care e îndreptățit să aibă un domeniu independent în cadrul comunității generale a filosofiei. Unii filosofi din celelalte țări, la începutul secolului al XVIII-lea, Vico și Burke, Du Bos și Hutcheson, observau și afirmau imaginația și simțul frumosului. Dar i-a revenit unui german să întreprindă opera specific germană. Baumgarten a organizat acele constatări nedezvoltate într-un sistem elaborat cu multă grijă, care a putut susține intelectualicește observațiile filosofilor mai puțin exhaustivi și ale criticilor și a putut indica de-a lungul întregului veac drumul către *Critica puterii de judecată* a lui Kant, care avea să reprezinte încununarea

⁴ *Aesthetica*, Frankfurt pe Oder, voi. I, 1750, § 6. « *Ibid.*, § 7.

finală. Sistemul lui nu numai că a stat la baza construcției intelectuale ulterioare cu privire la frumos. Se poate spune, și s-a și spus, că estetica germană a netezit drumul marii epoci a poeziei și dramei germane: înflorirea unei literaturi naționale germane.

Baumgarten avea o conștiință precisă a dublei naturi a sarcinii sale. El a văzut că (a) artele au un material unic, și anume non-intelectual; și (b) că artele au valori sau, cum spunea el, o „perfecțiune” ireductibilă la orice alt tip de perfecțiune și care nu este intelectuală, deși paralelă cu perfecțiunea rațională. Trebuia mai întâi să-și delimiteze teritoriul. Spiritul are un nivel superior și unul inferior. „Cunoașterea superioară” e facultatea gândirii distincte și adecvate. E tocmai sursa științei și filosofiei. Ideile logic precise proprii științei nu convin poeziei. Substanța poeziei trebuie în mod evident extrasă de dedesubt. Baumgarten ilustrează necesitatea separării sferelor printr-un experiment asupra poeziei greșit orientate⁶. Un om cu educație filosofică și nu cu totul străin de semnificația poeziei nu va putea lăsa să treacă drept poezie cele de mai jos, oricâtă atenție s-ar fi acordat formei versificate

Cei demonstrând că alții greșesc, îi și resping; Dar nimeni nu respinge decât probând eroarea De celălalt comisă. Dar ca să o probeze, De logică-4 nevoie; și, deci, cel ce respinge Pe logică nesigur, respinge rău, desigur.

Aici veșmîntul prozodic contrazice în mod absurd conținutul, e o amestecătură de genuri. Produsele poeziei nu sînt dovezi matematice sau cvasimate-matice, definiții, quiddități, entități sau tabele.

Baumgarten declară că artele frumoase țin de cunoașterea inferioară, tărîmul imagisticii adeseori vii, dar totdeauna confuze, adică neanalizate. El enumera punct cu punct materialele poeziei disponibile în rezervorul jumătății inferioare a spiritului: lucrurile individuale, deoarece ele sînt cu totul unice și determinate, ca și clasele de lucruri cele mai apropiate de exemplul unic constituie materia primă indicată. Pe de altă parte, știința și logica, organe ale spiritului superior, operează cu universalii. Listele de obiecte particulare, ca de pildă catalogul corăbiilor din *Iliada* lui Homer, cîntul al II-lea, înfăptuiesc însuși principiul poeziei, iar acei poetaștri de nimic care strîmbă din nas la așa ceva sînt foarte departe de adevăr⁷. Baumgarten aduce exemple din Horațiu, din Tibullus și Persius ca să arate din ce e alcătuită poezia veritabilă. Horațiu a folosit „țărîna olimpică” în loc de „cîmp de întreceri”, „ra-

⁶ *Meditații filosofice*, § 14. Citat de Riemann, *op. cit.*, p. 19.

⁷ *Ibid.*, §20. Trad. Riemann, *op. cit.*, p. 111,

**ESTETICA NU TREBUIE SA CONFUNDE GUSTUL CU ALTE JUDECAȚI.
CUNOAȘTEREA „INFERIOARĂ” E IMAGINATIVĂ.**

NATURA, CEL MAI BOGAT MODEL; CONȚINE IDEALUL.

„mură de palmier” în loc de „răsplată pentru biruință”, concretul în loc de abstract⁸. Exemplele sînt mai poetice decît adevărurile generale.; Campanella, de pildă, a numit febra bătălia dintre spiritul omenesc și boală.

Schimbările care se petrec în suflet și sînt percepute ca senzații particulare sau ca emoții de plăcere și durere slujesc scopurilor poetului. O imagine scăldată în pasiune e mai poetică decît o imagine simplă. Pe măsură ce cobori în profunzimile sufletului, găsești prevestiri și vise, presimțiri obscure ale viitorului și fantasmе ale somnului. Aceste moduri de simțire vagi și întunecate amenință să dispară în bezna cimeriană. Baumgarten atrage atenția asupra incomunicabilității șoaptelor și mișcărilor obscure. „Imaginile obscure nu conțin tot aștepta imaginii de caractere cîte sînt necesare pentru o nouă recunoaștere a lucrului și pentru deosebirea lui de celelalte.... Sînt prin urmare mai multe părți care pot fi comunicate în limbaj sensibil atunci cînd există claritate decît atunci cînd există obscuritate. Prin urmare mai desăvîrșit e un poem ale cărui imagini sînt clare decît unul ale cărui imagini sînt obscure.”⁹

Și ficțiunile constituie material poetic. Artistul își poate desface reprezentările lumii date în elemente, le poate recompune în forme proaspete, folosindu-le în mod util în poezie, cu condiția de a se feri să combine elemente care se contrazic unul pe altul. Acest principiu deschide zări largi fanteziei poetului, îngrădindu-i libertatea doar în mică măsură. Totuși Baumgarten susține că artistul cel mai înțelept e acela care imită natura, fără a-și îngădui în chip nesăbuit complexe edificări după tiparul unei lumi diferite, „în mod heterocosmic”. Deviza familiară epocii: arta e imitația naturii, se potrivește aici perfect în logica argumentării lui Baumgarten. În lumea existentă se află cea mai mare varietate posibilă de forme ce pot coexista fără contradicție. Ca și Leibniz, dar dintr-o altă rațiune, Baumgarten declara lumea aceasta drept cea mai bună dintre toate lumile posibile. Artistul să imite deci natura acestei lumi reale, căci procedînd astfel intră în emulație și cu idealul.

Dar de ce idealul? De ce trebuie oare ca artistul să-și ia drept model ceea ce conține varietatea maximă lipsită de contradicție? Cu această întrebare pătrundem spre conceptul lui Baumgarten de perfecțiune sau valoare intrinsecă a poeziei. Deși poetul trebuie să evite acel tip de claritate care provine din discriminarea și definirea intelectuală, el e dator pe de altă parte să caute ceea ce Baumgarten numește „claritatea extensivă”. Claritatea extensivă este bogăția cantitativă de imagini. „Un discurs sensibil este perfect în proporția în care părțile lui componente suscită numeroase idei sensibile.”¹⁰

„CLARITATEA EXTENSIVĂ.”

⁸ *Ibid.*, § 20. Trad. Riemann, *loc. cit.* ⁹ *Ibid.*, § 13. Trad. Riemann, *op. cit.*, p. 108. W *Ibid.*, § 8. Tra.d. Riemann, *op. cit.*, p. 106.

NECESITATEA CLARITĂȚII ȘI EXACTITĂȚII RAȚIONALE.

Atîta timp cît plinătatea precipitată a detaliului nu derutează puterea de sesizare a minții, cu cît mai multe elemente individuale comprimate într-un moment dat, cu atît mai bine. „Strălucirea și splendoarea”, „*nitor et splendor*”, ale unui poem depind de claritatea lui extensivă. Aglomerarea și precipitarea nu trebuie să alcătuiască o simplă ceață vibrantă; vivacitatea și bogăția necesită un maximum de semne și note.

Pe lîngă bogăție, Baumgarten indică și diferite tipuri de ordine care contribuie la perfecțiunea poeziei. Căci conținutul extrem de individual al poeziei trebuie să fie făcut apt de a fi absorbit de cunoașterea inferioară. Și acum ajungem la punctul crucial al interpretării lui Baumgarten: să decidem pe baza utilizării pe care o dă noțiunii de ordine dacă are sau nu de spus în mod vital ceva nou. Tipurile lui de ordine sînt analoge celor descoperite de rațiune, dar nu reprezintă ele înseși conexiuni intelectuale. Baumgarten încearcă astfel să-și mențină domeniul confuziilor clare și impetuoase tot separat de domeniul inferențelor logice și-al definițiilor matematic distincte. El spune că poetul înțelege adevărurile morale într-un fel deosebit de filosof, iar un păstor privește o eclipsă cu alți ochi decît un astronom¹¹. Atunci care sînt echivalentele în domeniul cunoașterii estetice pentru tipurile de ordine pe care le descoperă rațiunea? Perfecțiunea, abstract definită, e unitatea în varietate. Or, dacă Baumgarten a înțeles că frumosul nu e la urma urmelor nimic altceva decît un mod vag de cunoaștere a acestei unități în varietate care e mai bine cunoscută de intelectul clar, atunci el nu-și delimitează realmente cîmpul propriu și nici nu conchide lămurit asupra perfecțiunii estetice independente. Există mai multe tipuri de ordine poetică, spune el: cel paralel cu deducția concluziilor dintr-o premisă; cel care unește similarul cu similarul; și celfurnizat de istorie. Ca aranjamente poetice ale conținutului, ele sînt imitații neclare a ceea ce stabilește ordinea rațiunii. Dacă un lanț de raționamente e mai degrabă simțit decît înțeles, atunci iată valoarea artei; dacă relația asemănătorului cu asemănătorul e prinsă printr-o inspirație fericită și cristalizată într-o metaforă, mai degrabă decît e susținută prin analiză, atunci ingeniozitatea își exercită lucrarea; dacă legăturile istorice așa cum le oferă memoria sînt sesizate ca întreguri, iar nu examinate atent verigă cu verigă, atunci e implicată mai degrabă imaginația poetică decît cea istorică.

Ce a izbutit, așadar, să realizeze Baumgarten? Aceste cadre structurale sînt oare specific estetice ori nu sînt decît rămășițele azvîrlite de rațiune, care are altceva mai bun de făcut? Răspunsul pare a fi acela că Baumgarten încearcă să mențină ca domeniu caracteristic artei tipul de ordine despre care vorbește. Unitatea necesară nu e o unitate intelectuală falsă, ci o funcție

U *Ibid.*, §§425, 429. Citat de Croce, *Estetic?*, ed. cit., p. 281,

a solidarității elementelor emoționale și figurative. Părțile confuze cad de acord și alcătuiesc o unitate atunci când predomină „raportul care determină perfecțiunea”; iar raportul necesar nu e o corespondență exactă cu lucrurile ca în adevărul intelectual, ci un raport care produce cantitatea corectă de „bogăție, măreție, viață, claritate, certitudine și adevăr poetic”¹². Interpretarea lui Baumgarten ajunge în perioada sa târzie la recunoașterea legăturilor și atributelor estetice ale conceptelor confuze înseși. Frumosul e „perfecțiunea fenomenală”, susținea el. Și el admite într-adevăr un gen de corespondență între conceptele poetice și lucrurile la care ele se referă: un raport de probabilitate. Poezia nu trebuie să evadeze în lumea viselor utopice inconsistente. Dar principala regulă a metodei lucide în compunerea poemelor e de a face ca imaginile și elementele pasionale să-și suc cea dă unul altuia a stfel încât bogăția, claritatea extensivă, să sporească neconținut¹³. Tema — acordul mutual al cuvintelor, exprimării și ideilor — admite în mod ideal un efect comportînd un număr maxim de impresii.

Esteticianul elvețian J. G. Sulzer (1720—1779), în scrierea sa concisă și influentă *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (Teoria generală a artelor frumoase, 1771 —1774) a descris ideea estetică așa cum făcuse și Baumgarten, ca fiind mai puțin distinctă decît cea cognitivă. Dar la el, deosebirea aceasta se întemeiază nu pe natura obiectului contemplat, ci pe actul contemplării. Același obiect poate fi perceput fie ca o idee distinctă, fie ca o „senzație” (*Empfindung*) după efectul pe care-l are asupra sensibilității noastre. Vederea unei bijuterii, de exemplu, îi afectează în mod diferit pe negustor și pe amator. Primul se va concentra asupra detaliilor distincte care îi alcătuiesc valoarea comercială. Al doilea, mulțumindu-se cu o impresie globală a obiectului, va insista asupra plăcerii suscitată de simetria formei și de luciul catifelat. Ideea acestuia din urmă e mai puțin bogată în semne distinctive, dar mai bogată în „idei parțiale” transmise în mod vag de obiect în întregimea-lui. Savurînd această bogăție senzorială, el nu poate decît să-și savureze simultan și propriile-i senzații și simțăminte corelate. Sufletul îi e astfel răscolit pînă în adîncurile sale. În actul cunoașterii, atenția ne este în întregime absorbită de obiect; în experiența estetică sîntem conștienți **atît** de obiect cît și de starea noastră sufletească și de jocul energiilor noastre psihice. Astfel, perceperea frumosului unește percepția și ideția cu emoția și volițiunea.

Sulzer expune cu toată limpezimea factorii emoționali din arte. El a văzut că artele, reprezentînd obiecte vizibile și palpabile, reflectă și stări

¹² *Ibid.*, § 22. „Abundența este noblețea și lumina sigură a adevărului emoționant.”

¹³ *Meditații filosofice*, § 13. Trad. Riemann, p. 108.

SULZER DESPRE ATITUDINEA ȘI EMOȚIA ESTETICA.

sufletești. Muzica, de pildă, dă expresie pasiunilor¹⁴. În plus, viața estetică i-a apărut ca un mijloc de salvagardare a unității naturii umane. „Omul necultivat e senzualitate grosolană pură râvnind la viața animală; omul pe care stoicii au dorit, dar n-au reușit să-l formeze, ar fi rațiune pură, exclusiv cunoscător, niciodată agent. Dar caracterul pe care l-au modelat artele frumoase realizează o medie între cei doi; senzualitatea lui constă într-o sensibilitate rafinată care-l face pe om apt de viață morală.”¹⁵ Pasajul acesta anticipează clar doctrina „educației estetice” susținută de Schiller.

Opiniile despre estetică ale lui Moses Mendelssohn (1729—1786) tindeau în aceeași direcție. Adoptând un punct de vedere mai puțin raționalist asupra faptelor psihice decât psihologii anteriori, el a indicat o „triplă sursă a plăcerii”: (a) uniformitatea în varietate (sau frumusețea), (b) armonia în varietate (sau perfecțiunea rațională) și (c) ameliorarea stării corpului nostru (sau senzualitatea). Cunoașterea primei perfecțiuni era atribuită de el unei „facultăți aprobative” speciale¹⁶. Ca și Sulzer, Mendelssohn anticipează ideile lui Schiller. După el, arta, exersând facultatea intermediară a sufletului, înlesnește convertirea principiilor morale într-o înclinare naturală și stabilește o cooperare armonioasă a energiilor sufletului¹⁷. Triada psihologică, implicată în teoria lui Sulzer și propusă de Mendelssohn, a fost atent elaborată și introdusă cu toată claritatea în psihologie de către J. N. Tetens (1736 — 1807). El a distins trei facultăți: rațiunea, sensibilitatea și voința — diviziune adoptată de Kant și a cărei influență avea să se facă încă simțită în sistemele post-kantiene. Oricât de îndoielnică prin sine, ea a rezistat când a fost propusă prima oară în vederea recunoașterii frumuseții ca fenomen ireductibil.

Filosoful olandez Frans Hemsterhuis (1720 — 1790) nu poate fi socotit printre urmașii lui Baumgarten, cu toate că teoria lui se îndreaptă în aceeași direcție. Și pentru el frumosul e un mediator. Dar medierea între extreme se petrece într-un mod foarte diferit. În teoria cunoașterii, el se dovedește partizan al lui Grotius și al empiriștilor englezi. Întreaga noastră cunoaștere, crede el, izvorăște din percepția sensibilă. Dar el îl înzestrează pe om cu un „simț interior” care ne dirijează efortul către Unul total și indivizibil. Omul e așezat între fluxul senzorial și entitatea platonice imuabilă și, prin savurarea frumosului, el devine conștient atât de privilegiul cât și de mărginirea acestei poziții particulare. Frumosul se adresează simțurilor noastre, neputând prin urmare vehicula lumina spirituală ce se revarsă din sursa supr a sensibilă a

¹⁴ R. Sommer, *Grundzuge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Ästhetik*, 1892, pp. 201 urm.

¹⁵ Sulzer, *Allgemeine Theorie der schonen Kiinste*, II, 252. Artă, urmărind un scop moral, își asumă și un rol în viața socială și politică. Acest aspect e subliniat de un alt autor din școala lui Baumgarten, Karl Heinrich Heydenreich, *System der Ästhetik*, voi. I, 1790.

¹⁸ *Briefe über die Empfindungen*, 1755, scris. 4. « R. Sommer, *op. cit.*, p. 120.

HEMSTERHUIS: „SIMȚUL INTERIOR”.

MENDELSSOHN; ARTA CA INTEGRATOARE A SUFLETULUI.

existenței. Reușește să tălmăcească însă mesajul de sus în limbajul discontinuu al simțurilor. Prin bogăția cantitativă, el compensează eterna carență de substanță și substituie o acumulare de impresii intuiției care ne este pe veci refuzată. Astfel, Hemsterhuis ajunge la faimoasa lui definiție. Frumosul, sună ea, este „acel element dintr-un obiect care prilejuiește cel mai mare număr de idei în cel mai scurt timp”¹⁸.

O vastă literatură a apărut pe urmele esteticii lui Baumgarten. J. Elias Schlegel¹⁹, Johann August Eberhard²⁰ și Johann Joachim Eschenburg²¹ pot fi menționați ca unii dintre cei mai populari scriitori ai acestui grup. Alături însă de această mișcare filosofică fundamentală, în Germania se dezvoltă și o altă mișcare, mai bine cunoscută cercetătorului istoriei generale a culturii. Era vorba de o nouă orientare a gustului și de un nou canon critic. Măreția naivă a artei și poeziei grecești, operele lui Milton și Shakespeare începeau a fi simțite ca respingeri vii ale regulilor severe edictate de Boileau și Racine. Arta era pe cale de a dobîndi o demnitate proprie, neîndatorată filosofiei. Controversa dintre J. C. L. Gottsched (1700—1776), partizan absolut al regulilor clasice, și criticii elvețieni J. C. Bodmer (1698—1783) și J. C. Breitinger (1701—1776) s-a axat în jurul ideii de invenție poetică. Elvețienii apărau drepturile imaginației. Poetul, pretindeau ei, e îndreptățit să transforme simpla realitate printr-un act numit de Breitinger *abstractio imaginationis*. Acest act, deosebit de *abstractio rationis*, discerne „lumile posibile” ascunse în lumea reală a experienței noastre. Aici se manifestă influența lui Leibniz asupra criticii, așa cum se manifestase deja în gîndirea lui Baumgarten. Realitatea brută e înălțată astfel la supranatural și miraculos²². Scopul imediat al acestei doctrine era fără îndoială confirmarea lui Milton ca poet suprem al protestantismului. Dar întreaga amploare a noii mișcări se vedește pentru prima oară în scrierile a doi mari critici, Winckelmann și Eessing.

Deși cea mai faimoasă lucrare a lui Eessing, *Laocoon* (1766), a fost prilejuită în mod direct de dorința de a combate afirmația lui Winckelmann prin care acesta subestima metoda lui Virgiliu în comparație cu cea folosită de sculptorul grupului Laocoon, spiritele celor doi mari critici de artă germani din secolul al XVIII-lea prezintă mai multe asemănări decît deosebiri. Amîndoi au dorit cu ferveare să reformeze gustul național prin reorientarea atenției înapoi la sorgintea greacă. Deși în contactul nemijlocit cu originalele clasice — studierea atentă a lui Aristotel sau investigarea minuțioasă a vestigiilor

îs *Oenvres*, ed. Meyboom, 1846-1850, 3 voi., voi. I, pp. 14 — 18, 24, 66 (*Lettre sur la sculpture; Lettre sur les de'sirs*). Cf. Max Schiessler, *Kritische Geschichte der Ästhetik*, 1872, I, 329 urm.

¹⁹ *Von der Nachahmung*, 1742.

²⁰ *Theorie der schonen Künste und Wissenschaften*, 1783.

²¹ *Entwurf einer Theorie und Literatur der schonen Wissenschaften*, 1783,

²² Cf. Bodmer, *Abhandlung vom tyunderbaren*, 1740,

NOU INTERES FAȚĂ DE GRECIA.

sculpturii clasice din Roma — căutau un mijloc de salvare estetică națională, ceea ce așteptau ei de pe de urma acestui contact era o împropățare a sensibilității și o purificare a gustului asemănătoare celor pe care, în Franța, Diderot și Rousseau voiau să le provoace cu chemarea lor: „înapoi la natură”. Nu numai osîndeau ca falsă abordarea indirectă a stilului clasic prin intermediul scoliaștilor sau al gravurilor, dar se simțeau dezgustați în genere de moda învechită a perucilor și cozilor, de violența și exagerarea unilaterală a clădirilor baroce, ca și de sofisticarea, lipsa de naturalețe și afectarea minoră a gustului de curte francez în pictură și amenajarea peisagistică. În ce măsură întoarcerea la natură însemna pentru Winckelmann o întoarcere la originalele clasice se poate vedea prin modul lui, similar cu cel al lui Rousseau, de a reacționa la maniera lui Pigalle. Winckelmann e uluit că un sculptor care a studiat la Roma poate coborî pînă la o senzualitate atît de impură: „O *Venus* de la Potsdam de Pigalle e reprezentată într-o atitudine care silește lichidul să curgă de cele două părți ale gurii ei, pîrînd a respira convulsiv, căci în intenția lui, ea trebuia să gîfîie de poftă, și e vorba, să te cuprindă deznădejdea, nu alta! de însuși Pigalle acela ținut la Roma cîțiva ani ca să studieze Antichitatea”²³. Rousseau e ofensat în cel mai înalt grad de prostituarea capacităților lui Pigalle: „Și tu, rival al lui Praxiteles și-al lui Fidias, tu, a cărui daltă ar fi putut fi întrebuințată de antici ca să facă zei ce ne-ar fi împins să le trecem cu vederea idolatria; inimitabil Pigalle, mîna ta trebuie să fi fost convinsă fie să vîndă groțești maimuțărîte, fie să zacă trîndavă”²⁴. Acest ideal grec al frumuseții întemeiat pe atributele maiestății și calmului și opus de către Winckelmann pasiunii curente pentru exagerare și complicație, el l-a extras din cercetarea riguroasă a relicvelor sculpturale din Roma. A ajuns la Roma, tînjind după priveliștea ei ca pelerinul credincios după cetatea sfîntă, în același an cînd au fost inițiate cercetările arheologice de la Pompei (1755), el însuși scriind rapoarte științifice despre descoperirile de la Herculanum. Prima *Istorie a artei Antichității* sistematică i se datorează lui (1764). Dar în zelul lui de-a pipăi și de-a vedea cu ochii lui statuile clasice în loc de a se încrede în relatări de la a doua mînă, Winckelmann reprezintă mai degrabă culminația unei îndelungi gestații a interesului pentru arheologia clasică decît un pionier. Încă din veacul al XV-lea, doi italieni, Poggio Bracciolini și Ciriaco d'Ancona, începuseră să colecționeze obiecte și să copieze inscripții. Totuși, un interes larg și persistent nu și-a făcut apariția decît cu un veac înaintea lui Winckelmann. Doi englezi, Thomas Howard of Arundel și George Villiers, duce de Buckingham, rivalizau în colecționarea monumente-

²³ *Reflections on the Painting and Sculpture of the Greeks: with Instructions for the Con-noisseur; and an Essay on Grace in Works of Art*, trad. Fuseli, Londra, 1765, pp. 278, 279. ■*> *Ibid.*, p. 278, notă.

WINCKELMANN: PERFECȚIUNEA SENINĂ A FRUMUSEȚII GRECEȘTI.

lor artei grecești din regiunile ocupate de turci (pe la 1620—1630). Curînd după aceea a devenit o adevărată modă printre nobilii englezi să aducă din Grecia și din insulele grecești cit mai multe fragmente arhitecturale și sculpturale puteau lua, ca să-și orneze cu ele reședințele de la țară. Apoi, cu francezul Jacques Carrey, a început desenarea atentă la fața locului a sculpturii și arhitecturii monumentelor existente. Opera lui James Stewart, un biet pictor de evantaie, entuziasmat de vestigiile clasice, și a lui Nicholas Revett despre *Antichitățile Atenei*, a fost făcută posibilă din punct de vedere financiar și promovată multilateral de *Dilettanti Society*, societate engleză fondată în 1734, în scopul de a încuraja studiul artei antice. Această societate a echipat o expediție care să preia munca lui Stewart și Revett în același an în care Winckelmann își publica *Istoria artei Antichității*. Din punctul de vedere al studiului arheologic, așadar, opera lui Winckelmann reprezintă înflorirea și generalizarea unui viu interes care se dezvoltase vreme de cîțiva ani în Anglia, Franța și Germania²⁵. Organizînd într-o nouă unitate materialele furnizate de filologi, anticari, autori de *Vieți* și moraliști cu interes pentru forme mai timpurii de civilizație, Winckelmann a pus temeliile unei istorii a artei științifice moderne. Avea să mai treacă aproape încă un secol pînă ce studierea artei post-grecești, în operele lui Karl Schnaase și Jacob Burckhardt, avea să atingă nivelul operei lui Winckelmann.

Care era deci noul ideal estetic extras de Winckelmann din statuile antice și propus admirației? Suprema frumusețe, spune el, e întrupată în figura umană. Artistul analizează corpul omului așa cum filosoful analizează modurile spiritului. Frumusețea figurii umane constă în armonia diferitelor ei părți și în desenarea raporturilor ei printr-o linie eliptică funcțională. Această linie eliptică e uniformă și, în același timp, variabilă, căci „nu-i stă în putere algebrei să determine care linie, mai mult sau mai puțin eliptică, formează, din felurile părți ale sistemului, frumusețea, dar anticii au cunoscut-o; mi-o atestă operele, lor, de la zeii pînă la vasele lor”²⁶. Anticii au cunoscut, așadar, „linia frumuseții” și au aranjat drapajele, au sculptat trăsăturile, au dispus limitele într-un fel ce încarna forma frumoasă. Impresia totală, după cum Winckelmann nu ostenea niciodată s-o spună, e de o nobilă simplitate și plină de o măreție calmă. „Ca apa, care cu cît împărtășește mai puțin principii străine, cu atît e mai bună, așa și Grația este perfectă atunci cînd e cea mai simplă, lipsită cît mai mult de înzorzonare, constrîngere și ingeniozitate afectată.”²⁷ „Atitudinea și gesturile figurilor antice sînt ca ale unor oameni, care, conștienți de meritul lor, cer să li se dea atenția cuvenită cînd își fac apariția printre

²⁵ I. Ionel Cust, *History of the Society of Dilettanti*, Londra, 1914, cap. IV; K. Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, ed. a 2-a, 1898.

²⁶ Winckelmann, *op. cit.*, p. 259. w *Ibid.*, p. 273.

oameni inteligenți."²⁸ Sîngele lor e limpede și pur, sufletele liniștite. „în expresia figurilor antice, veselie nu izbucnește în rîs... Sub chipul unui bacanal se întrevăd doar zorii voluptății. I-a mîhnire și chin, ei seamănă cu marea, al cărui adînc e liniștit, în timp ce suprafața îi e agitată."²⁹ Sau: „Gesturile mîinilor figurilor antice și atitudinile lor în general sînt cele ale unor oameni care se cred singuri și neobservați"³⁰. Drapajul statuilor antice e ușor și cade în falduri potolite, deoarece „zeii sînt reprezentați ca locuitori ai tărîmu-rilor sacre, lăcașuri ale unor venerații redutabile și tăcute". Ar fi nepotrivit ca veșmintele lor să fie „joaca vîntului" sau să semene cu niște steaguri fluturînde³¹. Acest ideal de rezervă și liniște armonioasă, Winckelmann îl opune întru totul turbulenței și pasionalității clocotitoare a artei care se bucura de atîta popularitate în jurul său. El spunea că gustul modern găsește că o atitudine calmă e insipidă și astfel e silit să torsioneze capetele statuilor ca și cînd personajele reprezentate ar fi fost orbite de un fulger. Gesturile în vogă erau cele ale „unui tînăr predicator, proaspăt ieșit din colegiu"³², iar grațiile erau gătite parcă numai cu rochițe de aniversare. „Grația" nu l-a vizitat pe Bernini niciodată, nici măcar în vis, spunea Winckelmann, iar Michelangelo, care a împins stilul pur al lui Rafael pe panta descendentă, era atît de fermecat de „învățătura întortocheată", încît a abandonat grația și decența³³. Astfel, din studiul său pasionat și de-o viață întreagă închinat statuilor și picturilor din Roma, Winckelmann a dezvoltat idealul de seninătate și stăpînire care a constituit pînă de curînd pentru noi semnificația cuvîntului „grec".

Winckelmann a tratat desfășurarea artei antice ca pe un fenomen biologic care ajunge treptat la maturitate, trece prin mai multe faze și apoi decade. Cu toate că multe din datele incluse de Winckelmann în istoria sa nu mai sînt valabile, din cauză că materialul lui nu cuprindea nici un exemplu autentic din perioadele mai timpurii ale artei grecești, el își păstrează încă întreaga importanță, deoarece el a introdus conceptul de evoluție a stilurilor și de asemenea pentru că el și-a împărțit idealul, cunoștințele și entuziasmul spiritelor superioare lui care i-au urmat: Goethe și Schiller, Schelling și Hegel. „Istoria artei are ca scop", spunea el, „expunerea obîrșiei, creșterii, schimbării și prăbușirii ei, împreună cu diversele stiluri ale popoarelor, epocilor și artiștilor, ca și ilustrarea acestui fapt, în măsura posibilului, pe baza operelor rămase din Antichitate."³⁴ În urmărirea acestei dezvoltări vii, Winckelmann a ținut

²⁸ *Ibid.*, p. 276.

²⁹ *Ibid.*, pp. 277, 278.

³⁰ *Ibid.*, p. 280.

³¹ *Ibid.*, pp. 281, 282.

³² *Ibid.*, p. 280.

³³ *Ibid.*, pp. 284, 285.

³⁴ *Geschichte der Kunst des Altertums*, Viena, 1934, p. 9.

m

Istoria esteticii

seama de efectele climei și de condițiile politice și sociale. În Anglia începuse încă mai de mult a se stabili o legătură între ideile estetice de sublimitate și grandoare și idealul politic al libertății. Astfel, când Winckelmann scrie că libertatea, mama înfăptuirilor mărețe, a răsădit în greci porniri nobile, întocmai după cum privește suprafeți de nemăsurat a mării ne dezmărginește privirea, s-ar putea să se fi inspirat din afirmația lui Addison: „Un orizont larg e o imagine a libertății” sau din legătura făcută de Sliafesbury între gustul ascendent din Anglia și devotarea ei generoasă pentru cauza libertății. Ideea relației dintre climă și geniu plutea de asemenea în atmosferă. Du Bos dăduse tonul, iar scriitorii francezi au dus mai departe această idee până ce ea a atins apogeul la Taine.

Winckelmann a identificat patru stadii în arta greacă după primele începuturi amorfe. Primul, arta greacă arhaică până în vremea lui Fidias, a fost rigidă și puternică în desen, adesea plină de detalii precise și mărunte, și lipsită de grație³⁵. A doua perioadă îi includea, pentru Winckelmann, pe Fidias și pe Scopas, fiind denumită de el „stilul sublim sau măreț”. O privea ca pe cea mai înaltă manifestare a geniului plastic grec, neatribuindu-i însă epitetul de „frumos”. Caracteristicile ei erau simplitatea măreață și unitatea³⁸. Perioada corespunzătoare din pictura italiană era pentru el cea a lui Rafael. A treia perioadă era reprezentată pentru el de către Praxiteles și se caracteriza prin calități mai suave de frumusețe și grație³⁷. Pictorul italian analog era Guido Reni. A patra perioadă era cea a imitatorilor, fiind eclectică și ușuratică³⁸. Cel care vine, spunea Winckelmann, trebuie să fie întotdeauna în urmă.

Concepția despre frumos oferită de Winckelmann în unele eseuri separate și în afirmații particularizante din istoria sa contravine oarecum idealului mai bogat și mai tolerant care se degajă din desfășurarea istoriei sale în întregul ei. Inconsecvențele de care se face vinovat în utilizarea termenilor îi învederează nu numai disprețul față de colportările de sisteme și de maniera scribului, ci și fermentul din propriul său spirit, lucrând cu grade precise de măiestrie și epitete adecvate de aplicat la diferite tipuri de producții clasice. Asemenea tensiuni constituiau, desigur, un indiciu al pionieratului și al calității vii a operelor sale. Deși a numit cea de-a treia perioadă „frumoasă”, simpatia lui se îndreaptă în chip evident către a doua perioadă, numită de el „sublimă”, dar descrisă printr-o contradicție verbală ca năzuind la „adevărata frumusețe”. În operele celei de-a doua perioade, cea sublimă, epoca lui Fidias, se constata, după el, un minimum de exprimare a pasiunii cerebrale.

IDEALUL ȘI CARACTERISTICUL.

FORȚĂ, MĂREȚIE, FRUMUSEȚE, GRAȚIE.

³⁵ *Ibid.*, p. 215. ³⁷ *Ibid.*, p. 219.

³⁶ *Ibid.*, p. 217. ³⁸ *Ibid.*, pp. 225, 226.

Și totuși, Winckelmann șovăie între ideea că aceste statui sînt lipsite de expresie — lipsite de gust ca apa curată — și concepția după care ele exprimă cele mai mari emoții dintre toate, calmul și forța, dar cu multă reținere. Uneori el pare a propune admirației noastre o placiditate aproape neinteresantă, o simfonie de linii și volume neînsuflețite, pentru ca alții să susțină insistent că frumusețea fără expresie e lipsită de caracter. Simțea că excesul de expresie duce creația la diformitate. Pe de altă parte, lipsa ei răpește frumusețea. Era un drog estetic foarte puternic, necesitînd o administrare scrupuloasă³⁹. Deci prin fața ochilor lui Winckelmann s-au perindat două idealuri fără a fi fost puse vreodată într-un raport consecvent unul cu altul. În măsura în care artistul caută frumusețea, el trebuie să subordoneze trăsăturile caracteristice și individuale, detaliile corpului și expresia bine definită a simțirii. Pe de altă parte, idealul artistic înglobează starea ideală a sufletului — măreția și calmul —, iar o stare sufletească e în chip firesc imitată și exprimată în mișcările feței și postura corpului.

Tocmai cu această problemă iritantă a exigențelor antagonice ale frumuseții formale netulburate de suprapunerea cu exigențele vreunui ideal spiritual și cu cele ale exprimării emoției s-a ocupat Pessing (1729—1781) în *Laocoon*, celebrul său eseu despre limitele poeziei și picturii, „organonul cultivării estetice”. Ca și Winckelmann, el a vrut să limpezească unele chestiuni estetice concrete prin eliminarea tuturor obstrucțiilor dintre spiritul său și mărturia Antichității. Opiniile estetice circulau pe anumite făgașuri — făgașuri franceze, care limitau și deformau gândirea antică. Pessing dorea să urce la izvoarele originare neîncătușate și să reexamineze cu toată rigoarea, în acele ape străvezii anumite fraze-cheie ca: „Precum pictura, așa și poezia”. Ocazia specifică ce a determinat scrierea lui *Laocoon* a fost o declarație dintr-o scriere timpurie a lui Winckelmann, și anume că motivul pentru care grupul statuar Paocoon își înăbușă strigătul, în timp ce Paocoon al lui Virgiliu urlă, e nobila reținere superioară și simplitatea geniului grec față de cel latin. Pessing admitea că faptele corespundeau celor relatate de Winckelmann. Ceea ce ulterior s-a dovedit că nu e cazul, după ce sculptura autentică a devenit accesibilă. Dar Pessing a insistat asupra unei explicații diferite a presupusului fapt. El pretindea că grecii și latinii, urmînd îndemnurile mamei naturi înseși, au rezervat expresia vehementă a emoției caracterului divin. Ca dovadă în sprijinul afirmației sale aducea constatarea că eroii răniți ai lui Homer cad adesea strigînd; că Venus, doar ușor zgîriată, țipa tare, plătind tribut suferinței; că însuși „graniticul Marte, cînd simte sabia lui Diomede, urlă cît zece mii de luptători furioși laolaltă, urlă așa' de înfiorător, încît ostile amîndouă se înfricoșează”⁴⁰.

³⁸ Bosanquet, *op. cit.*, pp. 247—250.

⁴⁰ *Lessings Sämtliche Schriften*, 16 voi., Stuttgart, 1893, voi. IX, p. 8: *Laocoon*. (Traducere românească de Lucian Blaga, ed. Univers, 1971, p. 13.)

LESSING: DOMENIILE POEZIEI ȘI ARTEI VIZUALE.

M

Istoria esteticii

MEDIILE NU TREBUIE SA SE IN-CALCE.

CI SA SE CONSIDERE "RECIPROC; MOMENTUL PREGNANT ȘI DESCRIEREA DINAMICA.

De vreme ce, așadar, geniul grec nu se opune exprimării violente a emoției, trebuie să găsim un alt temei al atenuării pasiunii în grupul Laocoon. Lessing a găsit acest temei în legile frumosului plastic⁴¹. El susținea că în Laocoon, „maestrul voia să înfățișeze frumusețea supremă în condițiile date ale durerii fizice”⁴² și ca atare a atenuat strigătul până la un suspin. Un artist de tipul acesta poate reprezenta numai un singur moment al acțiunii, iar acest unic moment dăinuie pururi prin impresia produsă de el asupra spectatorului⁴³. Prin urmare, faza extremă și dezvoltarea situațiilor emoționale nu trebuie întruchipate în marmură. Pe de altă parte, poetul, care nu e silit să-și concentreze tabloul în limitele unui singur moment, „ia orice acțiune a eroului său, dacă vrea, de la obârșie, și o duce prin toate modificările posibile, până la capăt”⁴⁴.

În cele din urmă, Lessing trece de la discutarea deosebirii dintre poezie și sculptură în acest caz particular la ceea ce constituie după el demonstrarea irecuzabilă a deosebirii dintre ele bazată pe principii ultime. Aș vrea, spunea el, să-mi întemeiez demonstrația pe fundamentul ei logic ultim. Un semn trebuie să se adapteze întotdeauna la ceea ce el înseamnă. Pictura întrebuințează o categorie de semne, poezia alta. Pictura întrebuințează forme și culori în spațiu; poezia întrebuințează sunete care se articulează în timp. Seninele picturale sînt deci potrivite exclusiv pentru elemente care coexistă în spațiu, cu alte cuvinte, pentru corpuri; semnele poetice, pe de altă parte, sînt adaptabile unor situații obiective ce presupun o mișcare în timp, cu alte cuvinte acțiunilor⁴⁵.

Totuși și semnele picturale pot sugera indirect acțiuni, iar semnele poetice pot reprezenta indirect corpuri. Căci corpurile, obiect propriu picturii, durează și se modifică în timp. Un pictor poate dori să înfățișeze un corp în calitatea lui de centru al unei acțiuni, adică în măsura în care el pare a rezuma propria-i istorie anterioară și a prefigura ceea ce urmează să se întâmple. Ivegia picturii deductibilă din aceste adevăruri e că un pictor trebuie să zugrăvească momentul pregnant al unei acțiuni, așa cum răzbate el prin iorma fizică. Un adevăr analog e aplicabil în cazul poeziei. Corpurile constituie materialul propriu poeziei în măsura în care ele vehiculează acțiunea care progresează în timp. Prin urmare, poetul va descrie corpuri numai în măsura în care se aplică acțiunii și în mod cît mai economic, în cel mai viu chip cu putință. Va fi util un epitet unic⁴⁶.

⁴¹ *Ibid.*, voi. IX, p. 14; trad. cit., pp. 19, 20.

⁴² *Ibid.*, voi. IX, p. 17; trad. cit., p. 22. « *Ibid.*, voi. IX, p. 19; trad. cit., p. 25.

⁴⁴ *Ibid.*, voi. IX, p. 22; trad. cit., p. 29.

⁴⁵ *Ibid.*, voi. IX, pp. 94, 95; trad. cit., pp. 107, 108.

⁴⁶ *Ibid.*, *lut. cit.*,; trad. cit., p. 109.

Lessing oferă numeroase ilustrații eficiente ale principiilor astfel stabilite⁴⁷. El arată în chip convingător că descrierea laborioasă și amănunțită a unei gențiane alpine nu exercită o atracție asupra sensibilității noastre, iar apoi, făcând apel la Homer, arată modul în care un mare poet își poate lărgi și îmbogăți relatarea despre un obiect nu prin întrebuințarea unor epitete picturale inadecvate, ci a unor mijloace dinamice. Homer face ca frumusețea Elenei să capete viață pentru noi nu prin enumerarea farmecelor pe care le au ochii, fruntea și părul ei, ci amintindu-ne copleșitorul efect de ansamblu al nurilor ei asupra bătrânilor troieni. Și mai există o posibilitate la dispoziția poetului, în afara sugerării efectului. Un mare poet se poate lua la întrecere cu Homer în prezentarea unui obiect, ca de pildă o corabie sau un scut, prin istorisirea confecționării lui. E mult mai eficient să duci înapoi la atelierul zeilor sceptrul lui Agamemnon și să asiești la făurirea lui treptată decât să-i înșiri suma frumuseților o dată isprăvit. Homer prefăce zăgăzirea fastidioasă a unui corp într-un tablou viu al unei acțiuni, spune Lessing. După ce separă atât de strict arta cuvintelor de artele formative și plastice, Lessing atenuază ușor distincția. Pictura și poezia, spune el, nu se exclud în mod absolut una pe cealaltă, ci își sînt ca doi vecini prietenoși. Artă drapăriei la Rafael, deși e un exemplu din domeniul artei spațiale, revelă influența ultimului act al persoanei, cauza eficientă aflată în mișcările membrului care determină efectul aparent al umflării și formării cutelor veșmîntului. Astfel, conceptul de „moment pregnant” oferă poeziei și picturii o mică arie de coincidență.

În conceptul său de moment pregnant, Lessing fusese anticipat de Shaftesbury, care făcuse din el o problemă precisă în cazul reprezentării *Alegerii lui Hercule*. Hercule fiind acostat la o răspîntie de drumuri de Virtute și Viciu, fiecare înfățișîndu-i foleasele propriului său fel de viață, care este oare momentul perfect din această întîlnire, pe care pictorul să-l poată alege? Să fie oare acela cînd Hercule e întîmpinat la început, cînd Virtutea prinde a dobîndi autoritate asupra lui Hercule sau după lupta lui? Să-l arate oare pe Hercule surprins, interesat, chinuit sau plecînd? Shaftesbury spune că momentul chibzuinței chinuitoare, dar triumfătoare, înclinînd să ia o hotărîre, dar trădînd încă urmele celor petrecute pînă atunci, ca o prevestire a vieții pline de trudă și greutăți care-l așteaptă, reprezintă o secțiune transversală prin întreaga acțiune și, ca atare, e potrivit pentru penelul pictorului⁴⁸. Lessing era un mare admirator al lui Diderot și în scrisoarea timpurie a lui Diderot despre surdomuți (1751) găsim o altă anticipare aproape exactă a unuia dintre pasaje însemnate ale lui Lessing. De ce oare un subiect adecvat

« *Ibid.*, voi. IX, pp. 95-108; trad. cit., pp. 109-122.

⁴⁸ Shaftesbury, *Characteristics*, ed. Robertson, 2 voi., Londra, 1900, voi. I, pp. 34 —

unei arte devine absurd în alta, se întreabă el. E adus un exemplu din Virgiliu. Poetul îl înfățișează pe Neptun în timp ce-și înalță capul deasupra unei furtuni în largul mării. Un pictor ar putea face oare același lucru? Nu, din cauză că un corp parțial scufundat în apă e urîțit de refracția razelor luminoase. Problema e verificată cu ajutorul unui alt exemplu din Ariosto. Enumerarea vicleșugurilor Alcinei nu-i comunică cititorului și frumusețea ei. Dar ia să meargăm Să-i urmez pașii și caleașca în timp ce ea se mișcă și să împlinesc cu ajutorul imaginației tot ce vreau să aflu despre vicleșugurile ei. A face mai mult decât asta în poezie înseamnă a confunda rosturile poeziei și picturii, spune Diderot. Un alt exemplu e povestea uriașului Polifem zdrobind în dinți oasele unuia din soții lui Ulise — suportabilă în poezie, dar *inimaginabilă* ca subiect în pictură.

Dar primul impuls de a scrie *Laocoon* i-a fost dat lui Iyessing nu atât de desfășurarea unor sugestii fragmentare cât de combaterea unei tendințe contemporane în scriitura poetică. Atât în Franța cât și în Anglia era o adevărată modă în veacul lui Iyessing de a-i explica pe poeții clasici prin intermediul relicvelor artistice: de exemplu *Dialogues on the Usefulness of Ancient Medals especially in relation to the Greek and Latin Poets* (1702) de Addison și *Polymetis* (1747) de Spence. Lessing era înclinat mai degrabă să facă o distincție decât să încurajeze această asimilare. Și urmarea nu numai să deosebească artele unele de altele pornind de la un principiu filosofic fundamental, ci pleda în același timp și împotriva opiniei larg răspândite că pictura e o artă superioară poeziei din cauză că are un registru mai vast. Poezia, spunea el, poate include printre materialele ei nu numai împrejurările bune și frumoase ci și pe cele hidoase și îngrozitoare, din cauză că poezia își derulează sulul în mod lent. Putem suporta senzațiile neplăcute ca termeni de comparație sau ca impresii trecătoare, respingându-le însă într-o operă de artă statică și fixă. Lessing a extins posibilitățile poeziei încă și mai mult. A susținut că până și elementele dezgustătoare și scârboase pot fi cu bune efecte introduse de către o mână precaută ca accente în poezie. A invocat semnalarea singelui și sudorii de pe cadavrul lui Hector în vreme ce era tîrît în jurul zidurilor Troiei.

Eseul lui Lessing *Despre modul în care anticii au reprezentat moartea*, de mică întindere, dar desăvîrșit, dezvoltă tema din *Laocoon*, fiind virtualmente o elaborare a unei note de subsol la capitolul XI al acestei cărți, și totodată pune în evidență precizia erudită a lui Iyessing, încrederea lui în adevărul faptului antic, ca fundament al teoriilor sale. În *Tablouri scoase din Iliada și Odiseea lui Homer și Eneida lui Virgiliu* (Paris, 1757), contele Caylus a ridicat problema modului în care ar trebui reprezentat „somnul” pentru a ilustra pasajul homeric unde cadavrul lui Sarpedon e purtat de „somn” și de

„moarte”. Caylus credea că există o contradicție între emblema adecvată a somnului, cununa de maci, și aspectul respingător al unui cadavru. Lessing a replicat, dovedind-o cu exemple, că modul antic de reprezentare a morții nu era sub forma unui schelet sau într-un fel respingător, ci sub forma unui geniu tânăr, uneori înaripat, ducând o torță întoarsă în jos — fratele geamăn al somnului. „Această înfățișare nu îi pare nimănui tristă.”⁴⁹

Importanta lucrare a lui Lessing despre teoria dramatică, *Dramaturgia hamburgheză*, ne interesează din pricină că tratează două probleme: (1) pe ce bază se poate dezvolta drama națională modernă? (2) câtă autoritate are poetica lui Aristotel pentru dirijarea unei atare mișcări și ce a înțeles exact Aristotel prin diferitele lui generalizări privitoare la cauzele, efectele și natura unei bune tragedii? În afara admirației pentru greci, teoria dramatică a lui Lessing era dominată și de un al doilea motiv: galofobia lui. „Ținea cu tot dinadinsul să demonstreze că Shakespeare, și nu Racine, respectă principiile lui Sofocle și Aristotel.”⁵⁰ Era, într-adevăr, unul din paradoxurile doctrinei sale estetice complexe, dorința de a face ca marea dramă engleză, pe care o admira și care era contrară regulilor și chiar într-un anumit sens a cuvântului romantică, să coincidă cu dictioanele clasice ale lui Aristotel, în timp ce nu scăpa nici o ocazie de a-l acuza pe Corneille, care își fundamenta hotărât și conștient ideile și piesele pe Aristotel, de răstălmăcire a adevăratului spirit al autorității grecești.

Corneille insistase asupra respectării stricte a celor așa-zise trei unități aristotelice: de loc, de timp și de cauză. Lessing susținea că în Aristotel și prin urmare în orice piesă bună, nu exista decât o singură unitate importantă — cea de acțiune — și că sugestiile referitoare la îngrădirile de loc și timp erau legate de condițiile particulare ale scenei și compoziției grecești. Corneille spunea că eroul aristotelic trebuie să fie ori un om foarte bun, ori unul foarte rău. Lessing susținea că a face ca un personaj bun dintr-o operă dramatică să sufere fără a avea nici o vină e un lucru barbar și antiaristotelic. Corneille interpretase „probabilitatea și necesitatea” în acțiune, asupra căreia insista Aristotel, ca având semnificația unei atare înlănțuiri de evenimente a cărei probabilitate să poată fi acceptată de către noi datorită familiarizării noastre cu istoria și tradiția. De pildă, uciderea lui Agamemnon de către Clitemnestra nu e probabilă, dar o acceptăm ca atare datorită obișnuinței create în mintea noastră de binecunoscuta legendă. Lessing, pe de altă parte, interpretează probabilitatea aristotelică drept manifestare a unui nex cauzal strict. Nu trebuie să existe morți accidentale sau să aibă loc morți, spune el cu umor, „de actul cinci”, ci numai acelea care sînt în mod evident rezul-

⁴⁹ Lessing, *op. cit.*, voi. XI (1895), p. 1. Citat după Bellori. ^M Bosanquet, *op. cit.*, p. 231.

TEORIA DRAMATICĂ: ARISTOTEL. SHAKESPEARE, FRANCEZII.
ADEVĂRUL ȘI UNITATEA DE
ACȚIUNE ȘI CHARACTER.

tate ale unor circumstanțe anterioare⁵¹. Dezvoltarea pasiunii trebuie să ia amploare și să crească limpede și plauzibil sub ochii noștri, nu doar să fie descrisă. Caracterul atribuit personajelor trebuie susținut⁵² de ceea ce le vedem făcând, iar nu de ceea ce ni se spune că sînt⁶². Probabilitatea aristotelică, credea Lessing, presupune imposibilitatea unei veritabile tragedii creștine. „Blîndețea invariabilă a unui adevărat creștin e total nedramatică.”⁵³ Corneille cerea în mod explicit ca tragedia să aibă o semnificație morală. El susținea că în lipsa unei morale bune, majoritatea publicului nu e satisfăcută și că prin urmare învățătura lui Horațiu, după care poemul trebuie să fie util, reprezintă o emendație justă a lui Aristotel. Lessing credea în efectul înălțător al dramei, dar accentul pus pe morală de către Corneille și Gottsched îl găsea ridicol. Una dintre cele mai interesante divergențe de interpretare între Lessing și Corneille e cu privire la faimoasa doctrină a catharsisului. Corneille susținea că, după Aristotel, o tragedie trebuie să-i provoace spectatorului fie emoția milei, fie emoția fricii și că a fi purificat înseamnă a fi abătut de la înfăptuirea unui act similar cu cel la care ai asistat. Lessing credea că emoțiile pe care le avea în vedere Aristotel nu erau mila sau groaza, ci o îmbinare de milă și frică, ceea ce pentru el însemna că adevărata frică aristotelică e conștiința înfricoșată a unui lucru îngrozitor ce s-ar putea să ni se întîmple și care, din pricina iminenței sale presimțite chiar în cazul nostru, stîrnește compasiunea cînd îi lovește pe alții. Lessing a lărgit înțelesul fricii pînă la o semnificație apropiată de „fiorul cosmic”, adică pînă la intuiția vitală a acelei alcătuiți terifiante a lucrurilor care suspendă sabia destinului deasupra noastră a tuturor⁵⁴.

Am văzut cum Winckelmann și Lessing au provocat o profundă revoluție în critică. Dar această revoluție estetică era totuși conservatoare: canonul clasicist a fost răsturnat în favoarea unui clasicism primenit prin contactul cu originalele grecești. Această supunere voluntară față de autoritățile antice era un act jubilant de autoeliberare. Era însă firesc ca impulsul lăuntric al revoluției estetice să nu-i îngăduie a se opri la clasicismul revitalizat al lui Winckelmann și Lessing. Pentru spiritele radicale, acesta nu însemna încă sfărîmarea cătușelor dogmei împotriva căreia generația de la jumătatea secolului inițiasă mișcarea cunoscută sub numele de „Furtună și avînt” (*Sturm und Drang*). Această mișcare pretindea originalitate mai degrabă decît corectitudine și eleganță, bogăție și intensitate de simțire mai degrabă decît respect față de reguli. Transgresînd regulile, geniul împlinește

⁵¹ Lessing, *op. cit.*, voi. IX, p. 190.

⁵³ *Ibid.*, voi. IX, p. 219. *Idem*, voi. IX, p. 189

⁵⁴ *Ibid.*, voi. X, p. 123.

o lege superioară și se face purtătorul de cuvânt al naturii înseși. Acest curent de idei avea să circule subteran în timpul clasicismului lui Goethe și Schiller, pînă ce avea să reapară o dată cu Schlegel, Novalis și cercul lor.

La Wilhelm Heinse (1746 — 1804) a reînviat naturalismul păgîn al Renașterii italiene. Pentru el, frumusețea însemna perfecțiune naturală. De vreme ce făgăduia orice altă realitate în afara sau deasupra naturii, această valoare era absolută și supremă. Unul din fragmentele sale de curînd publicate sună astfel: „Binele și utilul și avantajosul înseamnă același lucru; binele este un concept perfect relativ și nimic nu e bun în sine și prin sine. Frumos e însă orice în natură dacă este ceea ce ar trebui să fie în conformitate cu tipul și finalitatea sa. I>ul e frumos, deși nu e util omului”⁵⁵. Heinse nu s-a dat în lături să admire chiar și crimele lui Nero sau Cesare Borgia, întrucît trădau vigoarea sălbatică a naturii nestîmjenite. Rațiunea e tratată disprețuitor. Doritor mai presus de orice să înțeleagă unitatea esențială a ființei umane, Heinse a conceput-o ca pe un instrument al vieții care atinge perfecțiunea în frumusețe. „Orice frumusețe izvorăște din viață.”⁵⁶ Obiectele frumoase ni le reprezentăm cu ajutorul simțurilor. Nici un simț nu e însă o funcție izolată: în plăcerile ochiului și urechii e implicat întregul nostru organism. În chip asemănător, forma frumoasă e aparența concretă a unui lucru în întreaga lui bogăție, nicidecum palidă realizare a realității comparată de Winckelmann cu apa limpede și incoloră. „Orice formă e individuală și nu există formă abstractă; e cu neputință de conceput o figură umană pur ideală, fie ea de bărbat, de femeie sau de copil.”⁵⁷ Negarea formei estetice abstracte implică aprecierea factorilor variabili de ordin geografic și istoric care condiționează creația estetică: „Orice rasă, orice climat își are frumusețea sa caracteristică, propria sa mîncare și băutură”⁵⁸. În consecință, n-are nici un rost întoarcerea la greci. Viața lor a trecut și o dată cu ea și arta lor. De vreme ce numai viața produce viață, trebuie să ne întoarcem la natură. Astfel se ivește proiectul unei arte naționale: „Fiecare artist să lucreze pentru poporul în mijlocul căruia l-a aruncat soarta și cu care și-a petrecut tinerețea; să se străduiască a le mișca inimile și a le umple de plăcere și desfătare, a le păstra, intensifica și înnobila bucuria și bunăstarea, a-i ajuta să plîngă atunci cînd plîng. Ce reprezintă pentru noi Antichitatea sau posteritatea? Prima a dispărut, iar acești băiețași vor trebui mai întîi să ne ia locul înainte de a fi în stare să ne judece”⁵⁹.

⁶⁵ W. Brecht, *Heinse und der ästhetische Immoralismus. Zur Geschichte der italienischen Renaissance in Deutschland*, 1911, p. 39.

⁵⁸ *Gesammelte Werke*, herausgegeben v. Leitzmatm, VII, 115.

⁵¹ *Ibid.*, p. 493.

⁵⁸ *Briefe aus der Dusseldorfer Gemildegalerie* (1776—1777), *Kritisc'a lierausgebea und eingeleitet v. A. Wiakler*, 2. Aufl. 1914, p. 123.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 123.

NATURALISMUL LUI HEINSE; ARTA AUTOHTONA

FRUMUSEȚEA IZVORĂȘTE DIN SIMȚ ȘI SEX.

HAMANN: SIMȚUL CA EPIFA-NIE.

POEZIA ADEVĂRATA E „SĂLBATICUL NOBIL" AL DISCURSULUI.

Cînd trecem de la Baumgarten și adepții lui la Heinse, părăsim o sală de conferințe ca să asistăm la o bacanală. Admiterea precaută a unei perfecțiuni sensibile în idei a făcut loc unei proclamări a senzualității ca valoare estetică supremă. Prin savurarea plăcerii trupesti, viața, obîrșie a oricărei frumuseți, se reafirmă și se propagă. Astfel, după Heinse, plăcerea estetică se datorează în mare măsură sexualității. „Pictura și sculptura", spunea el deschis, „slujesc înainte de orice voluptății". Dacă poeziei și muzicii le atribuie un caracter mai intelectual, artele frumoase le numește „niște Fryne ale ochiului"⁶⁰. La el, interpretarea sexuală a artei nu era deloc cinică și nici nu avea izul unei obsesii a aspectelor fiziologice ale sexului, ci se întemeia pe o zeificare păgînă a naturii. Sensibilitatea sa păgînă l-a ajutat pe Heinse să infiltreze esteticii germane o simțire proaspătă și deschisă calităților estetice elementare. Descrierile sale de tablouri și statui învederează acea priză fermă la aparența vizibilă și palpabilă, atît de rară printre contemporanii săi. Misiunea lui era de-a lua apărarea acelor forțe primitive care nutresc întotdeauna plăcerea estetică și de a-i aduce aminte epocii sale sofisticate și raționaliste de farmecul animal al unei creaturi sănătoase. Poezia și critica lui împărtășesc o viziune genuină: o scenă în culori incandescente, sub soarele Italiei, unde trupurile își desfășoară întreaga splendoare a goliciunii lor într-un dans dionisiac, iar nimfele se hîrjonesc cu fauni prin livezile de măslini.

Idealul estetic opus a fost îmbrățișat de J. G. Hamann (1730 — 1788), „Magul Nordului", după cum îi ziceau contemporanii săi. Comun amîndurora era accentul pus pe simțuri. Hamann însă nu îndrăgea simțurile în sine, ca Heinse. Pentru el, simțurile sînt purtători ai adevărului divin, iar aceasta într-un mod chiar mai miraculos, mai direct decît cugetarea abstractă. Religia lui e un crez estetic: „Tot creștinismul meu", sună confesiunea lui, „este un gust pentru semne" — ceea ce vrea să însemne pentru simboluri estetice⁶¹. E însă deopotrivă adevărat să spunem că estetica a fost redusă de către Hamann la un comentariu asupra tainelor teofaniei și întrupării. Stăruind asupra cuvintelor Sf. Pavel: „Căci vedem acum ca prin oglindă, în ghicitură, iar atunci, față către față"⁶², el a considerat că ochiul sufletului din viața aceasta e reprezentat mai puțin de rațiunea pură, cît de „simțuri și pasiuni". Acestea nu înțeleg nimic altceva decît imaginile, iar „în imagini rezidă întreaga bogăție a cunoașterii și fericirii omenești"⁶³.

După propria-i mărturisire, Hamann nu avea o înclinație naturală pentru operele de artă și era absolut privat într-un anumit sens de formă și proporție. Înseși producțiile lui literare sînt aglomerări haotice de digresiuni

⁶⁰ *Werke*, VIII, 487; o altă încercare de a deduce valorizarea estetică din plăcerea sexuală a fost făcută de Bmst Platner, *Neue Anthropologie*, 1790, § 814.

⁶¹ *Schriften*, herausgegeben von F. Rothund G. A. Wiener, 8Theile, 1841-1843, V, 278.

⁶² *I Cor.*, 13, 12.

⁶³ *Schriften*, II, 258 (Aesthetica in Nuce).

savante, de aluzii forțate, de comparații ciudate și pitorești, de⁶⁴ exclamații emfatice amestecate ' cu scăpărări de geniu — o mixtură fără savoare din mijlocul căreia strălucesc câteva observații dispersate, de neuitat în puritatea și măreția lor simplă. De fapt, limbajul era singurul mediu estetic care trezea în el o reacție autentică și profund resimțită. Din această sensibilitate față de limbaj, Hamann și-a derivat interpretarea pe jumătate religioasă, pe jumătate estetică a lumii. După el, întreaga creație este un Cuvânt, comunicare a unui înțeles prin imagini. E răspunsul creaturii la îndemnul Creatorului: „Vorbește ca să te pot vedea!”⁶⁴ Dar acest limbaj necesită o traducere ca să devină inteligibil. Nu erudiții și deșteptii sînt cei mai apti să redea „vorbirea îngerilor”, ci neprihănii, cei ce vorbesc asemenea copiilor, cu o simplitate primordială, ignorînd artificiiile ritmului rafinat și ale imaginilor delicate. Straiul cel mai umil e și cel mai potrivit să îmbrace adevărul divin care binevoiește să ia o formă muritoare. Iată de ce Hamann prefera simplitatea arhaică a Pentateucului și greaca vulgară a Noului Testament maiestății iambului tragic și elocvenței oratorilor clasici. Tcate aceste idei și preocupări sînt cuprinse în afirmația că „Poezia este limba maternă a seminției omenești”⁶⁵.

Doctrina estetică a lui Hamann e, în ansamblu, o reinterpretare creștină și protestantă în spiritul epocii lui Rousseau a conceptului neoplatonic de inspirație poetică. El a reînsuflețit unele idei din *Scienza Nuova* a lui Vico, pe care n-a citit-o niciodată, și-a anticipat anumite doctrine ale romanticilor care nu au catadicsit să-l ia în seamă. În desfășurarea gândirii estetice, moștenitorul și succesorul său a devenit un bărbat cu mult superior lui în abilitate literară, disciplină intelectuală și sensibilitate estetică, J. G. Herder (1744 — 1803).

E ceva în natura lui Herder care l-a împins pe un critic modern să-l ia drept modelul viu al Faust-ului lui Goethe⁶⁶. Lui îi aparține setea faustică de adevăr și lupta tragică a forțelor opuse din sinea lui. Ca estetician și critic, și-a început cariera susținînd cele mai moderne și mai radicale idei. Atacul lui împotriva „artelor și științelor frumoase” a eliminat hătărît o confuzie care stînjea progresul esteticii și zădărnicea pînă la un punct cele mai bune intenții ale școlii lui Baumgarten. Studiarea obiectelor frumoase, susținea Herder, nu e mai îndreptățită să revendice titlul de „frumoasă” decît ar fi studiarea figurilor pătrate și dreptunghiulare să fie numită pătrată sau dreptunghiulară. Trebuie făcută o distincție netă între „faptul 'estetic'” și „discernămîntul estetic”. Estetica, „cea mai riguroasă filosof are despic un

M *Ibid.*, p. 216 urm.

⁶⁵ *Ibid.*, II, p. 258, Cf. Rudolf Tager, *Hamann und die Aufklärung. Studien zur Vorgeschichte des romantischen Geistes im 18. Jahrhundert*, 1911.

⁶⁶ Guenther Jacoby, *Herder als Faust. Eine Untersuchung*, 1911.

HERDER: NICI FRUMOSUL, NICI ARTA NU SINT CLAR LOGICE.

subiect respectabil și foarte dificil", nu poate accepta întrebuințarea unor „idei confuze". Dar tot atât de puțin „dorește să rectifice și să risipească această confuzie, așa încât, în viitor, să trebuiască să simțim frumusețea în chip distinct și nu confuz"⁶⁷. ^

Astfel a fost formulat cu o siguranță infailibilă programul disciplinării științifice a esteticii. Herder a continuat prin a-i atribui noii științe un loc în cuprinsul domeniului antropologiei. Antropologia își concepe subiectul ca esențial-mente unul, unitatea indestructibilă a corpului și spiritului, a simțurilor și intelectului. Ea însăși o totalitate vie, e zămislită și menținută în viață de o totalitate și mai mare, natura. În conformitate cu aceste ipoteze metafizice, dezvoltarea ulterioară a noțiunilor estetice ale lui Herder a luat o direcție senzualistă și fiziologică. El considera că cele trei simțuri principale: văzul, auzul și pipăitul sînt instrumentele cu care percepem frumusețea. Fiecare dintre aceste simțuri își are propriul său domeniu în artă, ca și exigențele și regulile sale specifice. De aici, incertitudinea în judecarea celor trei tipuri corespunzătoare de artă, pictura, muzica și sculptura, se datorează în primul rînd confundării criteriilor respective. Sculptura, de pildă, e judecată în genere de ochi în loc de pipăit.

Aceste investigații empirice ținteau să formeze laolaltă o „fenomenologie estetică", dar Herder însuși n-a furnizat decît contururile teoriei sale. La o parte din ea a renunțat chiar cu desăvîrșire. Ideea că frumusețea sculpturală trebuie percepută prin pipăit a dispărut din scrierile sale. Dar pe lîngă valoarea lor intrinsecă, ideile lui Herder exprimă o nouă practică estetică. În rîndul criticilor germani, Herder a fost primul mare maestru al sensibilității estetice complete. În calitatea lui de critic al lui Shakespeare, de descoperitor al poeziei folclorice, de traducător și interpret al poeziei străine, el a inaugurat o nouă epocă în viața intelectuală germană. Un etalon de apreciere bazat, prin intermediul unei fenomenologii estetice, pe studiul naturii umane poate pe drept cuvînt reclama validitatea universală. El ne dă puțința „să apre"ciem frumusețea liberă de orice gusturi naționale sau personale, oriunde ar fi ea găsită, în orice perioadă, la toate națiunile, și în toate artele, și în toate varietățile de gust; separată de orice ingrediente străine, să vibrăm oriunde la ivirea ei și să-i simțim puritatea necontaminată. Fericit omul care vibrează la frumusețe în felul acesta! El este cel inițiat în misterele Muzelor, în toate epocile, în toate memoriile și în toate operele: sfera gustului său e infinită ca și istoria omenirii, circumferința ei îmbrățișează toate veacurile și producțiile, iar El și Frumusețea stau în centru"⁶⁸.

⁸⁷ *Viertes kritisches Wäldchen, Sämtliche Werke*, ed. B. Suphan, IV, 25. «s.jbid.», p. 41.

Fenomenologia estetică a lui Herder se întoarce în final la punctul ei de plecare: cunoașterea omului. Herder nu se mulțumea numai să admire belșugul frumuseții din poezia și arta tuturor veacurilor și vîrstelor. El privea acest prinos bogat ca pe un fel de document măreț al omenirii. Ascultînd cîntecele populare diutr-o sumedenie de limbi, el deslușea „glasurile popoarelor”. Gustul artistic, nelimitat în capacitatea sa de a savura și simpatiza, îi revela semnificația istoriei. Cel mai desăvîrșit produs al acestor reflecții n-a fost făgăduita analiză a simțurilor particulare, ci *Idei cu privire la o filosofie a istoriei omenirii*TM. Cultivarea gustului pretinsă de fenomenologia lui nu era concepută ca o înzestrare specială a filosofului sau a filologului, ci se întemeia pe cea mai adîncă natură a omului, pe „umanitatea” acestuia. Sensibilitatea estetică desăvîrșită e „inflorescența” sufletului simpatetic și bine echilibrat. Oare această concluzie idealistă mai e în acord cu fundamentul senzualist al doctrinei lui Herder?

Senzualismul lui Herder nu trebuie judecat după valoarea lui de fațadă. E mai apropiat de ideile lui Hamann decît de cele ale lui Heinse. Nu apare sensibilă ca atare îl atrăgea pe Herder, ci valoarea ei simbolică. Doctrina lui, în ciuda filonului senzualist, s-a axat în jurul problemei expresiei. În adîncul inimii sale, Herder credea în spirit. Era totodată plin de venerație față de natură — cosmos natural mișcîndu-se de sine stătător în propria-i sferă și înzestrat cu o perfecțiune întru totul proprie. Pentru a reconcilia aceste tendințe opuse, Herder a implantat în însuși miezul naturii o năzuință către unirea cu Spiritul. Problema acestei uniri a fost abordată de el într-un mod dublu. Întîi a propus o soluție dinamică, interpretînd natura ca un proces evolutiv care se ridică prin diverse stadii pînă la limpezimea și perfecțiunea Spiritului pur. Expunerea acestei idei a rămas la Herder în faza de schiță nefinisată, ca viziunea unui visător. Cea de-a doua, soluția „statică”, l-a condus la conceptele fundamentale ale esteticii lui.

Spiritul, argumenta el, nu e numai țelul naturii, el e prezent în natură, vizibil, audibil și tangibil în cadrul experienței estetice. Herder contempla natura cu ochii unui îndrăgostit extaziat și în același timp ai unui fiziogno-mist. Capta cu pasiune fiecare trăsătură oferită simțurilor sale. Era însă deopotrivă dornic să descopere înțelesul ascuns înăuntru și să coordoneze o semnificație spirituală cu fiecare caracteristică observată. Prima iui publicație se preocupă de întrebarea dacă „frumusețea corpului este mesagerul frumuseții sufletului”⁷⁰. În aproape toate lucrările sale apare problema relației dintre gîndire și expresie, dintre viața interioară și reprezentarea exterioară. Aceeași

⁸⁹ *Ideen zu einer Philosophie der Geschichte der Menschheit*, 1784—1791. ⁷⁰ *Ist die Schönheit des Körpers ein Bote von der Schönheit der Seele?*, 1766, *Werke*, I, 43 urm.

UNITATEA OMULUI ȘI A OPERELOR LUI.

DOUĂ SOLUȚII ALE DUALITĂȚII NATURĂ — SPIRIT.

NATURA CA AVATAR.

întrebare dă naștere doctrinei sale despre *Originea limbii*⁷¹. Geamătul animalului suferind și elocvența patetică a lui Filoctet ilustrează același fenomen în stadii diferite. Pentru filosofia polară a lui Herder, expresia e un mister impenetrabil și totodată suprema îndreptățire a concepției lui. Ea atrage atenția asupra disparității semnificației și semnului, atestând în același timp raportul lor inteligibil, fără de care comunicarea umană ar fi imposibilă. Herder găsește apoi că forma de expresie cea mai pregnantă e opera de artă. Aici ideea și reprezentarea sînt inseparabile, indisolubil unite. „Cînd nu sînt nevoit să-mi aștern pur și simplu în scris ideile, ci să vorbesc sufletului celui alt, așa încît să le simtă și să se dovedească sensibil la ele — atunci expresia adevărată e inseparabilă de gîndire.”⁷² în această „expresie liberă”, ideea e legată de formă nu ca trupul de veșmînt, ci ca sufletul de trup⁷³.

Tocmai în lumina teoriei sale despre expresie trebuie să înțelegem fenomenologia herderiană a simțurilor. Punctul său de vedere poate fi descris ca un „senzualism extatic”. E analog cu teoria misticului care îl „gustă” pe Dumnezeu. Admițînd simțurile într-o măsură mai mare decît mai toți gînditorii dinaintea lui, Herder s-a bucurat în același timp la gîndul că Dumnezeu se revelează chiar și în sfera cea mai depărtată de esența sa spirituală. Operele de artă îi vorbeau o îndoită limbă, li revelau gîndul cel mai profund al artistului și, prin el, cel al erelor și popoarelor. Totodată, ele îi arătau, deși în chip vag și prin semne enigmatice, urmele „pășirii lui Dumnezeu prin istorie”⁷⁴.

Herder a mai găsit și un alt mijloc de-a arunca o punte peste abisul dintre Dumnezeu care e spirit și natura de sine stătătoare. El a îmbrățișat un „platonism estetic”, complinire a senzualismului său extatic. În sculptura greacă, după opinia lui, există o întrupare vizibilă și palpabilă a unei revelații absolute, atemporale, a umanității. Astfel, urmașul lui Hamann, admiratorul vechii poezii orientale și avocatul întrepid al simțurilor, trece de partea dogmatismului rigid al lui Winckelmann⁷⁵. Acest conflict de idei corespunde unei tensiuni similare în cadrul conceptului său de umanitate. Înțelegerea lui simpatetică pentru tot ce e omenesc, pe de o parte, și ideea unei perfecțiuni armonioase a spiritualului și fizicului pe de alta sînt mai degrabă confundate decît sintetizate de idealul umanității nutrit de el.

Herder a fost lipsit de puterea analitică de a-și depăși antinomia ideilor sau de a-și concepe în chip adecvat propriul său rol istoric. A fost profetul care a întrezărit pămîntul făgăduinței, dar n-a izbutit să-l identifice.

⁷¹ *Vber den Ursprung der Sprache*, 1772, *Werke*, V, 1 urm.

⁷² *Vber die neuere deutsche Literatur*, 1767, **Werke*, I, 395. '3 *Ibid.*, p. 394

« *Werke*, XIII, 9.

TM *Plastik*, 1778, *Werke*, VIII, 1 urm.

HERDER, STRĂLUCIT PRECURSOR, DAR INCOMPLET.

Pionierul cutezător s-a preschimbat într-un amar *laudator temporis acti*. A îmbinat în chip nefericit expunerea finală a ideilor sale estetice (în *Kalli-gone. Despre plăcut și frumos*⁷⁶) cu o nedreaptă și aspră critică îndreptată împotriva *Criticii puterii de judecată* a lui Kant. Pivotalul controversei e problema „plăcutului”. Herder nu nega că cei doi termeni, „plăcutul” și „frumosul”, se referă efectiv la obiecte diferite. Era însă îngrozit — și nu o putea admite — de rigiditatea cu care Kant stabilea această distincție. Se temea ca o demarcație atât de netă să nu scindeze fenomenul expresiei artistice. Pentru el, a cărui filosofie gravita în jurul conceptului de expresie, era în joc un interes vital. Se afirma o diversitate absolută când în realitate are loc o tranziție treptată. Din nefericire, el nu și-a dat seama că disecția făcută de Kant ținea la realizarea unei noi sinteze. Astfel, Herder n-a izbutit să înțeleagă semnificația doctrinei criticate. În ansamblu, estetica lui Herder suferă de pe urma unei abundente de vederi numai parțial reconciliabile și-a absenței de stringență logică. A fost mare ca deschizător de drumuri, dar nu îndeajuns de mare în tăcere ca să tolereze desăvârșirea de către alții a celor începute de el însuși.

Atenția acordată activității creatoare a artistului a sporit o dată cu eliberarea treptată de raționalismul wolffian. Această dezvoltare a fost favorizată de înrîurirea criticilor englezi, lucrarea lui Edward Young, *Conjectures on Original Composition* (1774) îndeosebi fiind frecvent reluată de către scriitorii germani. Doctrina „geniului” a devenit o temă invariabilă în lucrările despre estetică. Un pas înainte decisiv a fost făcut într-un mic volum intitulat *Despre imitația formativă a frumosului*⁷⁷, de Karl Philipp Moritz (1757 — 1793), prieten de-al lui Goethe și însoțitorul acestuia în călătoria lui prin Italia. Pentru prima oară un scriitor german adopta punctul de vedere al artistului care dorește să înțeleagă lucrarea energiilor creatoare din sinea lui. Omul, după Moritz, e un microcosm — universul la o scară redusă. Această congruență a omului cu universul capătă eficiență prin intermediul a două facultăți complementare: puterea „formativă” și cea „senzitivă” (*Bil-dungskraft, Empfindungskraft*), prima fiind legată de cea de-a doua ca activitatea de pasivitate sau masculinul de feminin. Ambele puteri, care sînt de fapt numai două modalități diferite ale unei activități fundamentale, au o bază biologică în „cel mai fin țesut al organismului nostru”⁷⁸. Amîndouă sînt îndreptate către organizarea armonioasă a universului. „Puterea senzitivă” îi primește pecetea, „puterea formativă” îi reproduce structura. În imaginația artistului

⁷⁶ *Kalligone. Von Angenehmen und Schönen*, 1800, *Werke*, XXII, 1 urm. " *Ober die bildende Nachahmung des Schdnen*, 1788, reeditată de S. Auerbach, *Deutsche Literaturdenkmale*, voi. 31, 1888.

⁷⁸ *Op. cit.*, p. 21.

MORITZ: ANALOGIE INTRE CREAȚIA ARTISTICA ȘI CEA BIOLOGICĂ.

există un echilibru desăvârșit al acestor energii. Datorită acestei dispoziții armonioase, artistul, deși imită obiecte frumoase izolate, imprimă creației sale imaginea universului. Astfel, fiecare operă de artă reprezintă oarecum certificatul de cetățenie al omului în Univers.

Eseul lui Moritz, deși extrem de concis, e plin de surprize: concentrarea asupra problemei creației artistice; metafizica imaginativă care combină vederi fiziologice cu o cosmologie pitagoreică; și atribuirea capacității de cunoaștere a universului nu rațiunii, ci unei facultăți estetice. La metafizica aceasta, el a ajuns aparent prin generalizarea concepțiilor estetice. Ce impuls proaspăt a inspirat oare aceste idei? Moritz se întorsese acasă cu manuscrisul din Italia. Acolo învățase să vadă arta și natura cu ochii lui Goethe. Eseul său e un portret al lui Goethe, conceput de către o minte speculativă și tradus într-o terminologie abstractă. Vestea o epocă în estetica germană dominată nu atât de ideile, cât de personalitatea lui Goethe. Pornindu-se de la Goethe, cel mai mare spirit creator din istoria germană, avea să fie plăsmuită o teorie a creației artistice.

BIBLIOGRAFIE SUPLIMENTARĂ

Bosanquet, *History of Aesthetic*, pp. 182-188, 210-248. Croce, *Estetica*, partea a 11-a, cap. VI.

Saintsbury, *History of Criticism*, voi. III, cartea a VII-a, cap. V. Venturi, *Istoria criticii de artă*, cap. VI.

INFLUENȚA LUI GOETHE.

XI

ESTETICA GERMANĂ CLASICĂ: KANT, GOETHE, HUMBOLDT, SCHILLER

Kant a rostit „primul cuvînt cuminte despre frumusețe”¹. Această opinie exprimată de Hegel cu privire la însemnătatea lui Immanuel Kant (1724— 1804) nu reprezintă decît o formulare mai concisă a opiniei lui Schelling, care își exprima speranța că „vreame, mama oricărei dezvoltări”, va maturiza pînă la urmă „acele semințe de mari dezvoltări... pe care Kant le-a semănat în opera sa nemuritoare”². Dar în ultimul timp s-a răspîndit moda de a pune sub semnul întrebării atît primatul cît și raționalitatea proeminentă a descoperirilor lui Kant. N-a fost greu de relevat un mare număr de anticipări atît ale expresiilor kantiene propriu-zise cît și ale unora dintre ideile sale. Cum asemenea dovezi ale lipsei de originalitate absolută din partea lui Kant s-au acumulat, scriitorii au început să împingă îndărăt „primul cuvînt cuminte” către Hutcheson, Addison, Baumgarten, Vico sau Muratori. „Dacă unii cusurii au crezut”, spune un scriitor recent, „că ceea ce a făcut Kant cu epistemologia lui Hume a fost mai degrabă s-o sistematizeze decît s-o anihileze, ar fi și mai mult adevăr în a susține că filosofia kantiană a frumosului datorează aproape totul, cu excepția formei sale sistematice, scriitorilor englezi.”³ „Sînt puține idei estetice originale în estetica lui Kant”, mai spune el. „El a sistematizat și a întărit distincții și opoziții curente în engleză în decursul celor optzeci de ani precedenți, iar această exagerare duce la o *reductio ad absurdum*.” Putem într-adevăr desface bucată cu bucată cele mai multe dintre temele tratate de Kant și confrunta enunțurile lui cu altele anterioare provenind de la alți gînditori. De pildă, Kant a făcut din imaginație un mediator între celelalte două facultăți principale ale spiritului, percepția sensibilă și rațiunea. Lord Kames spusese că știința criticii, adică

¹ *Sämtliche Werke*, 25 voi., Stuttgart, 1927 urm., voi. 19, p. 601. *Geschichte der Philosophie*, III, 3 B, 3, a. (V. *Istoria filozofiei*, trad. de D. D. Roșea, 2 voi., Rd. Academiei, 1964, voi. II, p. 624.)

² *Dogmatism și criticism*, citat după traducerea în manuscris pusă cu amabilitate la dispoziția noastră de Prof. Fritz Marti.

³ *The Monist*, 1925, voi. XXXV, The Open Court Publishing Company, Chicago, E. F. Carritt, *The Sources and Effects in England of Kant's Philosophy of Beauty*, pp. 315, 323.

CÎT DE ORIGINALĂ E ESTETICA LUI KANT?

teoria artelor, e o verigă mediană între simțire și rațiune. Addison spusese că plăcerile imaginației sînt mai puțin rafinate decît cele ale intelectului și mai puțin grosolane decît cele ale simțului⁴. Muratori, criticul baroc italian, își concentrase atenția asupra funcției imaginației estetice în aptitudinea ei de a realiza o unire armonioasă între intelect și imaginație în general⁵. Kant, iarăși, punea un deosebit accent pe caracterul dezinteresat al plăcerii estetice, ceea ce era un loc comun la Shaftesbury, Hutcheson și Lordul Kames. Loc comun de asemenea era și doctrina kantiană a caracterului non-intelectual și nemijlocit al judecăților de gust. Lordul Kames spune că există o regulă pentru gust, una subiectivă, astfel că, deși nu există dispută, există gust bun și gust prost. Kant a folosit aproape aceleași cuvinte. Distincția lui Kant dintre frumusețea pură și relativă, sau frumusețea intrinsecă și extrinsecă, e una dintre cele care ar fi putut lesne pătrunde în opera sa de la aproape oricare din scriitorii britanici contemporani — Hutcheson, Burke, Kames, Hume sau Addison. Un izbitor ecou din Addison găsim în tratarea sublimului de către Kant. Addison spune că nimic nu e mai plăcut imaginației noastre decît să se amplifice treptat și compară succesiv corpul unui om cu pămîntul, cu soarele, cu sistemul solar, cu spațiul.⁶ Kant face aceeași observație, folosind aceeași progresie. Kant întrebuintează ca ilustrări ale sublimului tocmai pe acelea care fuseseră menționate de Lordul Kames — Sf. Petru din Roma și piramidele —, cu toate că a menționa opere de artă ca exemple de sublimitate contrazicea teza pe care Kant tocmai o postulasese, că numai natura e sublimă. Întreaga teorie despre sublim a lui Kant a fost influențată de Burke, care vorbește de „acea stare sufletească, în care toate mișcările sufletului sînt suspendate, cu un anumit grad de groază”, cînd descrie experiența sublimului⁷. Această idee apare la Kant ca o blocare momentană a forțelor noastre vitale. Pe lângă sugestiile izolate pe care Kant le datorează școlii psihologice de estetică, mai cu seamă scriitorilor britanici, lui Baumgarten, a cărui metafizică o folosea ca manual în predare, îi datorăm familiarizarea cu metoda de abordare rațională. Conceptele de cunoaștere și perfecțiune confuză, în jurul cărora gravitează estetica lui Baumgarten, sînt discutate de către Kant cu multă rîvnă.

Dacă luăm în considerare aceste datorii ale lui Kant față de scriitorii anteriori, o facem mai degrabă de dragul sistematizării decît în scopul elucidării propriei lui teorii. Importante la Kant nu sînt datorii, ci originalitatea lui. Am citat opinia recentă după care Kant n-a adăugat prea mult la scrierile anterioare cu excepția „formei sistematice”. Dar ce formă sistematică! într-o

⁴ Addison, *The Spectator*, 8 voi., Londra 1898, voi. VI, p. 57, No. 411. ⁶ Carritt, *Philosophies of Beauty*, p. 63.

⁶ *Spectator*, 420.

⁷ *Philosophical Inquiry*, partea a II-a, secțiunea I.

exprimare ceva mai dramatică, s-ar putea spune că ideea de sistem și Kant sînt termeni interschimbabili: astfel încît a-i recunoaște originalitatea în această privință înseamnă a i-o recunoaște global. Însuși sistemul lui Kant era în germene în acest lucru revoluționar: dovada că satisfacția estetică, deși păstrîndu-și calitatea caracteristică și unică (amorală, alogică, areală), e mai serioasă și mai filosofică decît știința fizică. Mai mult încă, întrucît dacă primul efort al lui Kant fusese făcut pentru a demonstra postulatele necesare ale științei fizice, efortul său de a demonstra postulatele filosofice ale gustului, deși urmînd aceeași metodă, a inclus toată opera care-l precedase, năzuind să-i încununeze totalitatea construcției intelectuale.

Atît putem spune anticipînd asupra semnificației realizării sale în domeniul esteticii. A marca însă treptele acestei realizări e un lucru foarte dificil, pentru că raționamentul se desfășoară în cea mai rarefiată atmosferă intelectuală, în cel mai fragil mediu de implicații abstracte. Cheltuindu-și întreaga viață în încercarea de a stabili mai bine decît orice predecesor locul exact al matematicii și fizicii, al eticii și religiei în corpusul total al cunoașterii noastre, ultimii ani și i-a consacrat încercării de a face același lucru și pentru sensibilitatea noastră față de frumos, constatînd că această facultate e cea mai delicată, cea mai derutantă și cea mai puțin înțeleasă. În prima sa introducere la *Critica puterii de judecată*, el pune în evidență rațiunile pentru care scriitorii anteriori care se ocupaseră de gust îi par nesatisfăcători. Cu deosebire critică atît metoda esteticienilor psihologizanți, ca Burke și Addison, cît și cea a lui Baumgarten. Nici una nu face dreptate fizionomiei individuale a experienței estetice, i se părea lui. Nici una nu fundamentează gustul pe o bază filosofică în stare să reziste atacurilor.

Cei care, ca Baumgarten, fac din gust o cunoaștere confuză a perfecțiunii, nu se mențin în cadrul obiectivelor esteticii. Căci simplul fapt al confuziei din cunoașterea noastră nu are nimic de-a face cu raportarea lui la forma plăcută. „Puțini oameni, într-adevăr, inclusiv filosofii, au o concepție clară despre ceea ce e drept.”⁸ Claritatea cunoașterii diferă de confuzie numai cantitativ și e rezultatul unei mai mari concentrări a atenției noastre. O poziție întemeiată pe această scară cantitativă nu poate constitui atributul distinctiv al unui tip de judecată. Apoi, perfecțiunea nu are nimic de-a face cu estetica, pentru că perfecțiunea poate însemna (a) unitatea unei multitudini, totalitatea, iar faptul că un lucru e complet nu înseamnă că e frumos; sau (b) că un lucru îndeplinește un scop. Și nici împlinirea unui scop nu are în mod necesar legătură cu frumusețea. Toate elementele din considerațiile lui Baumgarten despre estetică sînt, așadar, în afara subiectului⁸.

⁸ *Immanuel Kant's Werke*, ed. Cassirer, 11 voi., Berlin, 1922, voi. V, p. 207.

⁹ *Ibid.*, V. 296—298, *Critica puterii de judecată*, Partea I, secțiunea I, par. 15. (Cf. *Critica puterii de judecare*, trad. de Traian Brăileanu, 1940.)

Nici școala psihologică nu se află într-o situație mai avantajoasă. O judecată de gust se pretinde universal valabilă, spune Kant. Nici o explicație psihologică genetică nu poate explica sau justifica această pretenție. „Judecățile estetice reflectante ... judecățile de gust ... nu spun: iată cum judecă oamenii, ci mai degrabă: iată cum ar trebui să judece oamenii. Primul caz ar fi făcut din ele o problemă a cărei explicare i-ar fi incumbat psihologiei empirice, dar ultimul arată că ele dispun de un principiu *a priori*.”¹⁰ E o „absurditate evidentă”, spune Kant, „a deduce din faptul că fiecare om judecă într-un anumit fel ... că așa ar trebui să judece”. Psihologia poate fi utilă esteticii în anumite privințe. Ea poate cerceta „de ce judecata frumosului s-a dezvoltat în mai mică măsură, în anumite condiții de loc și de societate”, și „datorită căror cauze a fost capabilă să se dezvolte luxuriant”. El se referă la sutele de falși psihologi care multiplică după plac cauzele și explicațiile, „care pretind că știu cum să specifice cauza fiecărui afect sau fiecărei mișcări a spiritului, ocazionate de jocuri, reprezentări poetice și obiecte naturale. Ei numesc filosofie acest joc al ingeniozității lor”¹¹. În legătură cu *Eseul despre frumos și sublim* al lui Burke, Kant spune că scopul evident e simpla observație și acumulare de date, fără pretenție de cunoaștere, adică tot ceea ce o asemenea psihologie poate nădăjdui să obțină. Fiindcă „psihologia empirică cu greu va putea fi vreodată în stare să revindică rangul de știință filosofică”¹². E o contradicție după opinia sa între indicarea originii empirice și finalizarea experienței estetice. Adică, dacă poți indica originea empirică, prin însăși această evidență excluzi necesitatea judecății. „Judecățile reflectante necesită o cercetare laborioasă în scopul de a preveni limitarea lor integrală la empiric în raport cu principiile lor și deci distrugerea dreptului lor la valabilitatea universală.”¹³ Kant nu a găsit niciodată o necesitate mulțumitoare în caracterul nemijlocit al operațiilor organelor de simț, exterioare și interioare, în cadrul biologic, așa cum găsiseră Hutcheson și Kames. Acest tip de necesitate i se părea că nu are o forță de coeziune reală. Kant avea nevoie de o condiție apriorică. Iar condiția apriorică era tocmai ceea ce Hutcheson și Kames nu doreau.

Pentru a înțelege ideea sistemului pe care Kant și-a fundamentat estetica filosofică, trebuie să-l abordăm din două direcții. În primul rând trebuie să vedem ce reprezenta pentru el un sistem indiferent de momentul aplicării lui, deoarece Kant ambiționa să-și susțină teoria despre gust cu ajutorul aceluiași tip de logică irefragabilă pe care socotea că-l utilizase în cazul științei și al eticii. În al doilea rând, trebuie să notăm că necesitatea unui

io *Ibid.*, V, 219. ii *Ibid.*, V, 218. 1³ *Ibid.*, V, 221.

sistem impunea în estetică exigențe mai mari ca oriunde, pentru că, așa cum a constatat cînd problema esteticii s-a maturizat pe deplin în mintea sa, în ultimii ani ai vieții, soluționarea ei avea să constituie sistemul sistemelor.

În 1769, pe cînd își compunea *Critica rațiunii pure*, el se îndoia că ar fi fost posibil să facă din estetică o structură sistematică solidă așa cum făcea în acea vreme din teoria cunoașterii. El scrie că încercarea lui Baumgarten de a supune judecata critică a frumosului unor principii raționale e o speranță deșartă din pricină că gustul e totdeauna empiric¹⁴. În această perioadă a dezvoltării sale, Kant ar fi căzut bucuros de acord cu Burke că în măsura în care avem un etalon al gustului, acel etalon nu e altceva decît consensul real al multor oameni în chestiuni de poezie și pictură. Într-un astfel de consens nu există un sistem în accepția kantiană riguroasă a acestui termen, în cea de-a doua ediției a *Criticii rațiunii pure* (1787), Kant a modificat referirea la încercarea lui Baumgarten, afirmînd că regulile gustului sînt empirice numai „în ce privește izvoarele lor principale”¹⁵. În același an, Kant îi scria prietenului său Reinhold că schema generală a Criticilor sale ajunsese să fie confirmată în mintea lui prin descoperirea unui nou sector al cunoașterii care are principii *a priori*. Acest nou sector al cunoașterii, spunea el, e sectorul esteticii, pe care acum era gata să-l fundamenteze nu pe rațiune în sensul lui Baumgarten, ci pe principii apriorice în propriul său sens original¹⁶. I-a trei ani după această scrisoare către Reinhold, el își publica *Critica puterii de judecată* (1790). Aici se găsește într-adevăr un sistem, o schemă de argumentare ce i-a dus punctul de vedere caracteristic nespus de departe de acele eseuri estetice care urmau metoda istorică evidentă a lui Bocke și care-i furnizaseră un model pentru scrierea sa timpurie și lipsită de importanță *Beobachtungen uber das Gefuhl des Schonen und Erhabenen* (*Observații asupra sentimentului de frumos și de sublim*, 1764).

Care era metoda de care Kant s-a convins pînă la urmă că poate s-o aplice cu deplină îndreptățire la gust așa cum o aplicase și în celelalte domenii? În anumite privințe, așa-numita metodă transcendentă a lui Kant, pecetea particulară a sistemelor sale, seamănă cu o metodă eclectică. Anume, Kant a încercat să cuprindă pe de o parte elementele valabile din școala lockiană, care subliniau importanța percepției senzoriale și a experienței lumii reale, afirmînd că la început mintea nu e decît o foaie de hîrtie albă pe care scriu impresiile pătrunse în ea pe calea diferitelor simțuri; iar pe de altă parte, principalul obiectiv al raționaliștilor, că, oricum ar debuta, cunoașterea

¹⁴ *Ibid.*, III, 56; (V. *Critica rațiunii pure*, trad. de N. Bagdasar și E. Moisuc, Ed. Științifică, 1969, p. 66 n.)

¹⁵ *Loc. cit.*

¹⁶ *Werke*, IX, 345; cf. Caird, *The Criticai Philosophy of Immanuel Kant*, 2 voi., Glasgow, 1909, voi. II, pp. 376, 377.

E OARE POSIBIL UN SISTEM ESTETIC?

METODA TRANSCENDENTALĂ ȘI PRIMELE DOUA CRITICI KANTIENE.

trebuie să fie sigură și demonstrabilă pentru a merita numele de cunoaștere. Dar metoda lui Kant era nu atât eclectică, în realitate, cât pacificatoare. El nu s-a mulțumit să recunoască un element de adevăr de ambele părți și să le lege la exterior într-o țesătură doctrinală puțin consistentă, ci a încercat să găsească temeiul comun care, neidentificat, se ascunde sub deosebirile dintre cele două școli și, astfel, să netezească drumul către o pace intelectuală durabilă. El spune într-adevăr că experiența sensibilă dă conținutul cunoașterii (aceasta era contribuția lui Eocke) și rațiunea dă forma cunoașterii, categoriile sau principiile organizatoare (preluată de la Iyeibniz). Dar soluția dată de el problemei a mers mai în adânc. În efortul său de conciliere, el a pus un nou tip de întrebare, a făurit o nouă unealtă de abordare, astfel încât ar fi potrivit să spunem că nu a concedes întru nimic părților adverse, ci a făcut totul de unul singur. Kant a întrebat nu atât care fracțiune din întregul cunoașterii provine din simțuri și care din rațiune, cât ce e implicat sau postulat în simpla prezență a cunoștințelor noastre reale. Avem geometria și avem fizica; nimeni nu se îndoiește că ele sînt sisteme existente de cunoaștere. Kant întreabă: Ce e implicat în general despre natura lumii și a spiritului nostru în existența acestor ansambluri cognitive? Sau altfel spus, întrebarea sună așa: Ceva fiind dat (științele sau ordinea morală sau lumea frumosului), care sînt postulatele necesare pe care însăși posibilitatea existenței sale ne silește să le admitem?

Într-o complexă analiză retrospectivă îndreptată către găsirea postulatelor ultime ale cunoașterii, Kant demonstrează caracterul *a priori* întâi al spațiului și timpului ca condiții necesare ale observației noastre sensibile metodice; apoi al cauzalității ca postulat necesar al întregii noastre organizări științifice la care supunem faptele de experiență; apoi al unei unități funcționale a conștiinței, un „eu gîndesc” care im reprezintă o substanță sufletească, ci o ipoteză necesară a oricărei cunoașteri. Josiali Royce a numit aceste principii formale izolate astfel de Kant „sănătatea” cugetului în relațiile lui cu lumea¹⁷. Dacă aceste activități sintetice sau aceste aspecte ale sănătății spirituale a omului constituie postulate necesare ale cunoașterii noastre indubitabile, Kant va pretinde că are dreptul să le numească apriorice și necesare, iar nu pur și simpli: habitudinare și naturale, cum ar fi făcut-o Hume.

Kant utilizează aceeași metodă transcendențială și în trasarea condițiilor necesare ale vieții morale. Simțul datoriei la om, *datum-vd* de explicat, presupune, crede Kant, libertatea de a înfăptui porunca formulată în chip categoric de simțul datoriei. Altminteri acest sentiment de obligație ar fi irațional — nebunesc. Dar o ființă liberă să facă ceea ce-i poruncește conștiința nu e o verigă într-un lanț cauzal, ci e ceva care poate fi ea însăși o cauză. E o

¹⁷ Royce, *The Spirit of Modern Philosophy*, Boston, 1928, p. 128.

ființă autolegislativă. Or, din pricină că ideea de cauză s-a dovedit a fi cel mai important principiu formal din câmpul cunoașterii științifice pentru Kant, și din pricină că, pe de altă parte, negarea unei atare cauzalități în interesul libertății umane e cea mai importantă idee din lumea morală, aceste două sfere, cea a cunoașterii și cea a moralității, apar, la capătul primelor analize kantiene, ca părți strict separate ale universului filosofic.

Dînd astfel o idee despre caracterul metodei lui Kant din primele sale două *Critici*, am atins două scopuri. Am găsit modelul pe care Kant a dorit să-l urmeze în analiza lui estetică și, în același timp, problema presantă a cărei rezolvare a rămas, după isprăvirea analizelor sale anterioare, în seama analizei gustului. În a doua și ultima sa introducere la *Critica puterii de judecată*, Kant își exprimă în mod impresionant sentimentul necesității unei concilierii a celor două sisteme anterioare. Natura și libertatea, scrie el, sînt despărțite de o prăpastie căreia nu i se pot zări malurile¹⁸. Ele sînt ca două sfere impenetrabile. După ce absolutizase în asemenea măsură separația, Kant începe treptat să scruteze prăpastia, să azvîrle o punte peste abisul de netrecut și să stabilească o comuniune între cele două sfere suverane. Legătura o menține foarte fragilă. Ea este valabilă numai în domeniul cugetării. Iată ce spune el: Moralitatea *trebuie* să aibă o influență asupra lumii reale. Libertatea *nu trebuie* să fie un ideal gol. Ea trebuie să fie un fapt. Prin urmare, dacă nu vrem să ne pierdem orice nădejde în comandamentele sănătății noastre spirituale, sîntem siliți să admitem o armonie generală între ceea ce pretinde lumea morală și ceea ce poate produce lumea sensibilă. „Trebuie să existe, prin urinare, un temei al *unității* suprasensi-bilului, care se află la baza naturii, cu conținutul practic al conceptului libertății.”¹⁹ Acest temei al unității, spune el, e pur și simplu ceva pe care nu putem să nu-l gîndim cînd investigăm relațiile dintre moralitate și lumea comună. Nu e ceva care să poată fi considerat cu precizie sau expus științific. *Trebuie* să fie — asta e totul. Altminteri am înnebuni.

Dar pentru noi se pune întrebarea dacă lui Kant îi era îngăduit să unească două lumi ale căror baze științifice le-a cîștigat cu atîta dificultate în virtutea unui act de separare radicală. Forța coercitivă, validitatea și certitudinea apriorică ale principiilor spațiului, timpului și cauzalității puteau fi invocate de către Kant pentru lumile simțului comun și științei, din cauză că el concepea aceste lumi exclusiv ca fenomene. Facultățile organizatoare ale omului, schemele și termenii științelor lui fizice sînt aplicabile, cu alte cuvinte, numai la ceea ce îi *apare*, lăsînd în afara discuției problema lucrurilor în sine. Pe de altă parte, postulatele legii morale nu se aplică *niciodată* lumii factuale

¹⁸ Kant, *op. cit.*, V, 244. Introducere, § 2. l» *Loc. cit.*

din cauză că referința lor e ideală, nu reală. Moraliștii vorbesc despre imperative, nu despre ceea ce este. Succesul argumentării lui Kant pare deci a depinde de măsura în care menține într-o reciprocă izolare lumea naturii și lumea libertății. Și totuși, când își începe *Critica puterii de judecată*, Kant pare a recunoaște, în chip inconsecvent, o obligație logică de a reuni logic târîntuile pe care logica îi impusese a le separa. Să fim nevoiți oare a spune că, o dată cu dezvoltarea teoriei sale estetice, doctrinele lui anterioare s-au prăbușit? E limpede că, între afirmațiile noii sale *Critici* și descoperirile sale anterioare, Kant nu crede să existe vreo contradicție esențială. Dimpotrivă, el spune: „Examinarea critică a temeiului acestei clădiri [edificiul est etic] trebuie întreprinsă mai întâi pînă la adîncimea unde se află temelia facultății principiilor independente de experiență, pentru ca nu cumva să cedeze și să se scufunde într-o parte oarecare, ceea ce ar provoca în mod inevitabil prăbușirea întregii clădiri”²⁰.

E drept, Kant a accentuat delimitarea moralității și a științei ca să preîntîmpine interferarea lor reciprocă și să le asigure pacea finală, E la fel de adevărat că între ele pare a se căsca o prăpastie, dar noua sa *Critică* menită a funcționa ca mediator și punte, e mai puțin inconsecventă cu punctul de vedere mai vechi decît ar părea la prima vedere. Chiar și în prima *Critică*, ce se ocupa de rațiunea pură, erau întinse unele antene pe care Kant a găsit acum cu puțință să le reia și să le anexeze unor concluzii mai temeinice. Deși prin intermediul scrierilor sale despre estetică are loc o reinterpretare a întregului sistem, nu e vorba însă de nici o retractare. Unele teme minore, dar fine și sugestive, devin motive majore; se descoperă analogii și ecuații unde înainte era o lacună, iar o atitudine pozitivă și constructivă pare a lua locul celei negative și restrictive.

Ea o considerare atentă, unele dintre temele minore ale operei anterioare par a pregăti calea către o nouă *Critică*. Principalul motiv minor este tratarea utilizării regulative a ideilor rațiunii în ultima parte a *Criticii rațiunii pure*. Kant dovedise că intelectul nu are o justificare pentru a afirma în mod dogmatic vreunul dintre conceptele absolute tradiționale: Dumnezeu, sufletul și universul ca tot unic. Nu există nici o modalitate, susținuse el, cu ajutorul căreia să se poată demonstra logic atare concepte ultime în sensul în care pot fi demonstrate conexiunile cauzale din lumea fizică și succesiunile matematice. Dar astfel de „Idei, deși transcendente pentru facultatea noastră de cunoaștere teoretică, nu sînt nefolositoare... P,le conduc intelectul în cercetarea naturii după un principiu de totalitate... înlesnind astfel împlinirea intenției finale a oricărei cunoașteri”²¹. „Se poate să am suficiente temeiuri

30 *Ibid.*, V, 236, 237, *Prefață*. « *Ibid.*, 235, 236.

de a postula dintr-un punct de vedere relativ ceea ce nu am dreptul să postulez în mod absolut."²² Această înlănțuire de idei ar putea fi parafrazată după cum urmează: Deși nu pot postula dogmatic că există un Dumnezeu sau un suflet sau un univers, de vreme ce intelectul meu cu capacitatea lui limitată e nevoit să se târască dintr-un punct într-altul și de la o parte la alta, pot găsi un sprijin în funcțiile mele legitime și naturale, recurgînd la ipoteza unei Ființe inteligente dindărătul lumii și al unei totalități armonioase atît în natură cît și în mine însumi. Cu alte cuvinte, pot folosi ideile rațiunii „euristic” chiar dacă nu „deictic”; ca experimente, dar nu ca dogme. Adică, aceste ipoteze, adoptate pentru moment, nu ne învață nimic pozitiv despre lume, dar creează condiții favorabile în care putem progresa în investigarea lumii de către noi. Putem admite, de pildă, că obiectele „în detaliul lor nu sînt infinit variate, dar au o anumită similaritate și continuitate în toată diferența lor, care îi dau intelectului posibilitatea de a le sesiza”. Dialectica ne arată „că rațiunea în utilizarea ei regulativă dă naștere anumitor principii de cercetare — omogenitatea, specificația și continuitatea”²³. Subordonarea speciilor față de gen, ipoteza unui continuum de forme infinit nuanțat și a unui oarecare grad de asemănare al tuturor lucrurilor care coabitează aceeași lume, ne ajută să facem natura inteligibilă. „Legile empirice particulare nu sînt izolate și dispartate, ci conexe și în relație.”²⁴ A folosi principiile de conexiune dincolo de punctul în care ne deslușim clar drumul înseamnă, fără îndoială, a ne asuma un risc intelectual, dar sîntem îndreptățiți din punct de vedere pragmatic să urmărim asemenea fire călăuzitoare în lumina crepusculară sub care se desfășoară încercarea noastră de-a institui ordine în experiență. Numai prin folosirea lor mai putem face vreun progres dincolo de un anumit punct în utilizarea intelectului nostru. Pe lîngă faptul că admite utilitatea unui uz pragmatic al totalităților pentru rațiune, Kant afirmă dreptul nostru de a folosi „imperiul absolut al scopurilor”, în care locuim ca ființe morale, ca model sau analog al „imperiului naturii”.

Aceste nuanțări provizorii ale conturului rigid al structurii metafizice inițiale devin părți componente ale noului cadru. Ipoteza totalităților armonios ordonate și concepute în vederea unui scop și a unui raport sau analogii coezive între lumea noumenală și cea fenomenală, îmbracă pe nesimțite noi forme și include o nouă terminologie în *Critica puterii de judecată*, dar în esență reprezintă vechile idei reînviolate și lărgite. Kant căuta acum principiile formale ale unei sfere definite, estetica, în locul unei riscante proiecții a facultății noastre intelectuale. El a dorit din motive independente să descopere, dacă

³² *Jbid.*, III, 461; citat de Caird, *op. cit.*, II, 127. *Critica rațiunii pure*. w Caird, *op. cit.*, II, 381; Werke, V, 248-255. Introducere 4, 5. ³⁴ Kant, *op. cit.*, V, 252. Introducere, § 5,

ar fi fost cu putință, principiile *a priori* ale gustului. Principiul *a priori* căutat s-a dovedit a fi planul sau sistemul, tocmai cel utilizat cu atîta circumspecție de către intelect. Coincidența a părut să fie de bun augur pentru validitatea principiului gustului. Ceea ce se constatare că are o funcție regulativă devine acum constitutiv în anumite limite stabilite. De bun augur e și apropierea celor două sfere. De vreme ce sfera estetică reiese a fi o sferă mediană, aplicarea principiilor morale la lumea naturii — înainte vreme doar o dorință pioasă — are acum la dispoziție o punte trainică pe care să pășească. Tot o șansă fericită e și descoperirea că sfera estetică se intercalează perfect într-o breșă a sistemului filosofic. Toate elementele tabloului capătă dintr-o dată o semnificație mai vie prin fixarea la locul lor a pieselor pierdute.

Trebuie să ne întrebăm apoi ce se înțelege prin afirmația că *Critica puterii de judecată* ocupă o poziție mijlocie între celelalte două *Critici* deja existente, în parte, acest lucru are pentru Kant o semnificație foarte pedantă. În psihologia tradițională utilizată de Kant, erau date trei facultăți: intelectul, judecata și rațiunea, corespunzătoare funcțiilor cunoașterii, sentimentului de plăcere și neplăcere și a dorinței sau voinței. Apoi, gîndea Kant, aceste trei facultăți sau funcții corespund celor trei propoziții ale unui silogism: intelectul furnizează premisa majoră, judecata premisa minoră, iar rațiunea concluzia. Obişnuințele de schematizare ale lui Kant erau încurajate de coincidența prezenței persistente a termenului mediu în toate aceste scheme. Termenul mediu, reprezentativ pentru triadele dialectice, părea a cere să i se consacre propria sa *Critică*.

„Judecata” e deci o verigă de conexiune în spirit, un soi de ofițer de legătură intelectual. Kant distinge două moduri în care judecata își îndeplinește misiunea unificatoare. Poate porni fie de la cele mai generale legi instituite de rațiune, pentru ca apoi să coboare pînă la detaliu, fie se poate deplasa în direcția opusă, începînd cu cazurile particulare și progresînd ascendent către o lege a lor. Pe prima Kant o numește judecata determinantă, iar pe-a doua reflectantă. Aceasta din urmă cu alte cuvinte se repliază în căutarea unei forme generale. „Judecata în general e facultatea de a gîndi particularul ca fiind cuprins în general.”²⁶ Judecata de tip reflectant e cea cu care are legătură gustul. Problema e următoarea: Cum și unde poate gustul — o înclinație a cuiva pentru altceva — găsi o lege generală? Nu în experiență, pentru că experiența nu cunoaște verbul „a trebui”.

Răspunsul lui Kant este că ceea ce ne trebuie e principiul adaptării sau intenției. Planul sau, cum îl numește el, intenționalitatea sau finalitatea subiectivă, e acea legătură fragilă și aeriană care implică acordul naturii cu noi, faptul că spiritul omului și natura în conținutul ei detaliat par a fi

²⁵ Kant, *op. cit.*, V, 248. Introducere, § 4.

JUDECATĂ, DETERMINANTĂ ȘI REFLECTANTĂ.
PLANUL.

fost făcuți unul pentru celălalt, că piesele mozaicului epic se potrivesc una cu cealaltă. Dar în această idee de adaptare nu e implicată presupunerea că un arhitect a prestabilit armonia. Ideea implică mai degrabă experimentul gândirii, ca și cum ar fi existat un prearanjament meditativ, refuzînd în același timp orice credință în așa ceva. Semnificativitatea e conferită pentru a se realiza inteligibilitatea. Întrebarea: Care e semnificația unificatoare sau finalitatea acestei situații pe care o am în față? e considerată a fi o întrebare de ordin sensibil. Kant spune că se ivesc neconținut felurite maxime care dovedesc cât de inevitabil e atrasă mintea noastră să opereze după acest tipar. Spunem de pildă: „Natura ia calea cea mai scurtă”²⁶. Sună rezonabil și deseori ne hazardăm în a-i acorda credit ca și cînd ar fi o anumită lege a lucrurilor, ceea ce însă nu este. E doar o ilustrare expresivă a deprinderii de a căuta un plan și a aspirației către un tipar, proprii judecății reflectante.

Dar toate acestea au aerul unei repetări a analizei funcției regulative a rațiunii. Și așa și este. Întocmai după cum rațiunea care crede într-o armonie ultimă a naturii lucrurilor și nu o poate demonstra își edifică sisteme speculative, chiar teologice, așa și judecata reflectantă, crezînd într-o armonie pe care n-o poate dovedi, raportează ceea ce vede și aude la un binevenit sentiment de adaptare izbutită a părților datului percepției.

Cu toate că în noi, cu ocazia contemplării unei flori sau unei păsări frumoase, acționează un principiu estetic al planului, principiul nu se aplică direct la floarea sau pasărea aflate în lumea exterioară nouă. Armonia dintr-o asemenea împrejurare e în realitate în noi, deși sîntem înclinați s-o atribuim obiectului. Așa cum îl formulează Kant, principiul *a priori* al judecății reflectante e întotdeauna subiectiv. Toate celelalte principii *a priori* — spațiul, timpul, cauza — intră în substanța naturii. Dar principiul finalității e o denumire a plăcerii pe care o simțim noi. El nu denuște nimic exterior nouă. Pentru a-l analiza mai departe, așadar, trebuie să revenim asupra propriei noastre experiențe a plăcerii și să identificăm în mod mai specific trăsăturile unei plăceri care să justifice numele de judecată reflectantă. Uneori simțim o plăcere dezinteresată, necoruptă de nici o preocupare egoistă. De obicei, plăcerea presupune o dorință, un apetit, o necesitate. Dar omul își împarte apetiturile cu lumea animală, iar impulsurile vitale din lumea animală se explică prin reacțiile organismului animal la mediul înconjurător. Necesitățile omului, în măsura în care este animal, sînt cauze naturale și produc efecte naturale inevitabile. Satisfacția în acest caz nu e o plăcere liberă. Plăcerea ce decurge din mîncare cînd sîntem f lămînzi e o parte dintr-o înlănțuire de cauze și efecte. Plăcerea rezultată din simțul formei — în ritualul plăcut al uimi prînz — ar putea fi interpretată ca o plăcere dezinteresată ori o des-

²⁶ *Ibid.*, V, 251. Introducere, § V\ ' 1

tătare liberă datorate formei. Plăcerea legată de pofta trupească e animalică și, prin urmare, interesată. Plăcerea dată de contemplarea ritmurilor și alcătuirii unui corp frumos e, dimpotrivă, liberă. Kant spune că plăcerea dezinteresată, „aprobarea liberă”²⁷, e indiferentă față de existența reală a unui lucru, în timp ce dorința interesată aspiră la posesiune și consum. Kant își ilustrează distincția prin referire la concepțiile sociale ale lui Rousseau. Putea fi de acord cu Rousseau că este imoral ca lumea să se complacă în luxul oferit de clădiri, picturi și statui frumoase și totuși putea simți o plăcere estetică în aceleași obiecte, pentru că atitudinea lui estetică nu are nimic comun cu existența în timp și spațiu. Ea nu se raportează decât la modul în care un anumit tipar concordă cu sensibilitățile noastre²⁸. „Judecata de gust e pur contemplativă.”²⁹ Plăcerea pe care o simțim la vederea formei unui vas grecesc, de pildă, nu e neapărat cauzată de o dorință de a poseda vasul, ci de activitatea mentală, de jocul stimulat și îmbucurător al facultăților noastre mentale în prezența vasului. „Cineva posedat de dorință sau apetit e incapabil să judece frumusețea.”³⁰

Implicațiile gândirii kantiene arată în afirmația de față că judecata despre un obiect al desfătării noastre poate fi dezinteresată, dar în același timp foarte interesantă; altfel spus, gustul nu se bizuie pe nici un interes, dar produce unul. Kant vrea să spună că în savurarea frumuseții nu sîntem determinați exterior de presiuni și impulsuri ale propriei noastre naturi corporale. El dorește să prevină însă concluzia că dezinteresul, libertatea, contemplarea ar fi niște termeni care presupun răceală sau o atitudine pur intelectuală față de frumusețe. Nutrim un interes, dar nu sîntem minăți de interese. Simțim un interes atunci cînd condițiile satisfacției estetice fiind împlinite, încercăm să prelungim această satisfacție și să intensificăm activitatea armonizatoare.

Caracterul dezinteresat al plăcerii estetice aduce după sine o a doua proprietate. Excluderea oricărei referințe la avantajul privat sau la legătura personală cu ceea ce produce plăcere ne justifică aserțiunea că plăcerea se aplică oricui în mod egal. Ceea ce nu se aplică nimănui în particular se poate spune că se aplică oricui în general. Iată cel puțin una din căile pe care Kant ajunge de la prima la cea de-a doua proprietate a judecății estetice. Prima elimină toate punctele de vedere private. Cea de-a doua afirmă referința

²⁷ Kant, *op. cit.*, V, 279. Partea I, div. I, § 5.

²⁸ Obiecția lui Kant la conexiunea dintre interes și plăcere în experiența estetică ar putea constitui textul de bază al satirei lui Galsworthy îndreptate împotriva lui Soames Forsyte. Satisfacția produsă lui Soames de galeria lui de tablouri e o plăcere de posesor; galeria îi sporea orgoliul de proprietar. Dacă aceleași picturi ar fi aparținut altcuiva, interesul ar fi dispărut.

²⁹ Kant, *op. cit.*, V, 278. Partea I, div. I, § 5. ^{at} *Ibid.*, V, 273. Partea I, div. I, § 2.

publică. Un obiect care îmi place estetic este îmi place în mod impersonal, iar ceea ce îmi place impersonal, îmi place ca unui membru al umanității, nu ca unui individ izolat. Prin urmare, Kant se socotește îndreptățit să descrie judecata estetică sau de gust ca universală și necesară. Când apreciem că ceva e frumos, pretindem ca toți oamenii să fie de acord cu noi. Și totuși nu sîntem în stare să le indicăm celorlalți oameni rațiunea exactă pentru care ar trebui să fie de acord cu noi.

La prima vedere se pare că aici e vorba de a deduce ceva din nimic. Kant pare a spune: neexistînd particularitate și nici o referire la o situație personală, există prin urmare universalitate. Dar la acest argument el adaugă unul mai pozitiv. Deși puritatea stării de spirit estetic impune absența oricărui orgoliu de proprietar sau a oricărui iconoclasism de reformator, aceeași puritate impune prezența unei stări de lucruri bine definite în mecanismul mental al subiectului. Deși pare a formula o judecată despre un lucru exterior lui însuși, în fapt el formulează cu necesitate o judecată despre sine însuși. Autoritatea afirmării validității universale a plăcerii estetice este inerentă unei stări sufletești despre care sîntem îndreptățiți să presupunem că există la toți oamenii în anumite condiții date. Această condiție subiectivă este interacțiunea armonioasă a rațiunii și a percepției sensibile. Sîntem logic constrîși să admitem existența acestei interacțiuni armonioase ori de cîte ori constatăm în noi un sentiment favorabil progresului cunoașterii noastre. Am putea-o denumi o vagă prevestire a unei înțelegeri încă în formare. Astfel, deși nu sîntem obligați de premise logice să declarăm un lucru frumos, sîntem obligați de presimțirile rațiunii să-l judecăm în felul acesta.

Simțul frumuseții e umbra străvezie aruncată de cooperarea pașnică a tuturor factorilor la faptul cunoașterii. Această umbră cade asupra întregii întreprinderi științifice. Știința înaintează. N-ar putea-o face dacă lumea și gîndurile noastre n-ar coopera. Dacă universul ar fi la fel de nesăbuit cum ui-1 imaginăm uneori în speculațiile noastre de coșmar sau cum o afirmăm în clipele de amară deznădejde, atunci gîndurile noastre, încercînd să legăm laolaltă moleculă de moleculă, celulă de celulă, simptom și boală, ar ricoșa în chip derizoriu. Dar cunoașterea sporește din ce în ce mai mult. Și reflexul mental al acestei fericite stări de lucruri e sentimentul de plăcere pe care-l încercăm cînd ne aflăm în prezența unui domeniu al naturii ce ui se înfățișează artificial ordonat. Deci judecata de gust care dirijează această plăcere pură reclamă consimțămîntul universal, face apel la ceilalți să participe nu la cunoașterea unui obiect, ci la un sentiment de plăcere propice cunoașterii raportate la un obiect. Kant numește organul sentimentului estetic simț

INTERACȚIUNEA ARMONIOASĂ A RAȚIUNII ȘI SIMȚULUI.

comun. *Sensus communis* e percepția sau reflexul lăuntric al cooperării simțului și rațiunii din om. E un fel de simpatie³¹, deoarece presupune confluența sentimentului oricărui om cu sentimentul tuturor oamenilor.

A treia proprietate distinctă pe care Kant o formulează prin analiza judecății de gust e „finalitatea fără scop”³². Această proprietate decurge foarte prompt din proprietățile deja expuse. Prin această formulare paradoxală, Kant vrea să spună că acele lucruri care ne plac din punct de vedere estetic par a fi fost destinate satisfacerii nevoilor și dorințelor noastre, cu toate că nu există nici o bază rațională pentru a presupune că există realmente o inteligență finalizantă care a produs obiectul în vederea scopului aparent. Nu putem numi frumos un obiect care ne place din cauza adaptării sale la un scop calificabil, fie el practic sau moral. Frumusețea a absolută, nu instrumentală. Kant ar fi aici exact contrarul lui Ruskin când acesta găsește frumusețea unei biserici proporțională cu utilitatea ei ca acoperiș, sau frumusețea unei cupe proporțională cu utilitatea ei ca recipient de băut. Sentimentul de adaptare trebuie să existe, crede Kant, dar exclusiv cel de adaptare la jocul fericit al facultăților noastre. Ce reprezintă pentru Kant valoarea pur estetică a unei biserici sau a unei cupe? Nu faptul că, în primul caz, există o protecție împotriva capriciilor vremii și adecvare la cultul divin, nici, în celălalt caz, că există o posibilitate de băut, ci în ambele cazuri faptul că există o aparență sau o formă fericit construită astfel încât să determine funcționarea ca într-un joc a facultăților noastre — lucrurile ușor de privit ne trezesc dorința de a continua să le privim, din cauză că ele satisfac necesitățile aparatului nostru vizual într-un fel pe care nu-l putem înțelege.

Aceste trei caracteristici ale judecății estetice stau la baza distincției kantiene dintre frumusețea liberă și frumusețea aderentă. Frumusețea liberă, spune Kant, e aceea în legătură cu care nu avem cunoștință de un scop sau de o utilizare anume. Desenele decorative grecești, frunzișurile pentru rame și cele de pe tapetele de hârtie, fanteziile muzicale, pantomimele, dansurile, orice tip de arabescuri din orice material, acea frumusețe naturală întâlnită la flori, scoici, cristale, toate ilustrează tipul de frumusețe liberă³³. În aceste cazuri, reacționăm nemijlocit la configurația agreabilă. Nu e nevoie să fim botaniști, spune Kant, ca să putem aprecia pe deplin frumusețea trandafirului sau a irisului³⁴. De fapt merge mai departe. El e de părere că a cunoaște științific funcțiile părților unei flori se opune sentimentului liber al frumuseții. Omul de știință nu reacționează ca atare la finalitatea fără scop a lucrului

³¹ Kant, *op. cit.*, V, 367. Partea I, div. I, § 40.

³² *Ibid.*, V, 290, 291. Partea I, div. I, § 11.

³³ *Ibid.*, V, 299. Partea I, div. I, § 16. ³⁴* *Loc. cit.*

FINALITATEA FĂRĂ SCOP.

FRUMUSEȚEA LIBERĂ ȘI FRUMUSEȚEA ADERENTĂ.

pe care-l contemplă, ci la concordanța lui cu un scop cunoscut. Kant își dă seama cât de rară e în ultimă instanță frumusețea liberă din această pricină. Și astfel adaugă*o categorie de frumusețe numită de el aderentă. Aici intră obiecte precum casele, palatele, arsenalele, bisericile, chioșcurile, la care aprecierea configurației e însoțită de cunoașterea scopului slujit. Cele două satisfacții, cea a sentimentului liber al formei și cea a inteligenței practice, se aglutinează într-o singură experiență. Deși se produce o pierdere de puritate, e un câștig de bogăție. Kant admite că măreție și importanță superioară au acele experiențe în care devenim conștienți în același timp de formă și de conținut, forma ca o factură armonioasă, iar conținutul ca un instrument apt pentru un bine recunoscut.

Pentru Kant, cazul suprem de frumusețe aderentă e frumusețea ideală. Bărbații și femeile nu pot avea decât frumusețe aderentă, din cauză că, admi-rîndu-le forma, crede Kant, nu-i putem niciodată abstrage de conceptul folosirii și tipului lor³⁵. O femeie frumoasă nu poate fi niciodată simplu ritm liniar; ea ne impresionează întotdeauna ca excelent adaptată funcției unei femei în scopul de a ni se impune ca frumusețe. Cu alte cuvinte, în frumusețea umană e prezent idealul de umanitate. După Kant, ajungem la acest tip printr-un dublu proces: întâi se obține o medie sau o normă a oricărui grup omenesc prin eliminarea particularităților specifice. Astfel, obținem un fel de fotografie compusă. Dar ca să existe frumusețea ideală, peste frumusețea normală a unui tip trebuie să se suprapună impresia de adaptare la destinul moral. Un om arată a om în primul rînd pentru că seamănă cu congenerii săi din punct de vedere biologic; dar în al doilea rînd sau într-un sens mai înalt, pentru că arată ca și cum și-ar putea împlini admirabil datoriile sale caracteristic umane — devotamentul față de umanitate, menținerea bunei-credințe, sporirea cantității de bine din lume. Deși acest tip de frumusețe constă pe jumătate din respinsul concept de „perfecțiune” — aceea perfecțiune pe care o apreciază rațiunea — Kant o readuce în tabloul estetic din considerație pentru totalitatea satisfacerii dorinței de armonie a omului. Frumusețea aderentă, în cel mai înalt punct al ei, include chiar o semnificație morală³⁶.

Analiza frumuseții ideale nu e singurul caz în care Kant înclină judecata estetică spre judecata morală. El divide un chip original judecățile estetice în judecăți ale frumosului și judecăți ale sublimului, iar această diviziune corespunde unei tensiuni din experiența estetică. în măsura în care judecata estetică postulează frumosul, ea e atrasă către cunoașterea intelectuală; în măsura în care postulează sublimul, ea tinde să se îndepărteze de poziția ei

35 *Ibid.*, V, 299, 300. Partea I, div. I, § 16. M *Ibid.*, V, 303. Partea I, div. I, § 17.

centrală în direcția sferei suprasensibile a moralității. În cazul judecății despre sublim, sînt mult mai ușor de înțeles caracterizările kantiene ale experienței estetice ca subiectivă și ca sugerînd, fără a revela cu totul, relația omului cu un tot absolut.

Procesul judecății sublimului are pentru Kant două faze: prima este eșecul sensibilității omenеști în prezența mărimii sau forței naturii³⁷. Stelele din cer sau nisipul de pe țărmurile mării depășesc prin infinitatea lor capacitatea minții omenеști de a-și face o impresie unică și coerentă despre numărul și întinderea lor. Sau o furtună pe mare sau o prăbușire torențială de ape uluiește imaginația umană printr-o forță ce pare incomensurabilă în cel mai înalt grad cu forța corpului omenesc. Astfel, „un obiect sensibil.. prin mărimea sa poate să ne încordeze și suprasolicite imaginația pînă ce ea se simte învinsă”³⁸. Aici intervine cea de-a doua fază a sentimentului sublimului. Imaginația copleșită „în efortul ei de a se lărgi, se retrage în sine”³⁹. Cu alte cuvinte, experiența sublimului duce la un recul de la impresia de măreție naturală la demnitatea morală a omului, care întrece orice număr sau forță din natură. Are loc îutîi o frînare, apoi o revărsare în sensul dorit al demnității și vocației suprasensibile a omului. Mai îutîi e o suspensie, apoi destinderea în expansiunea sufletului către atitudinea morală. „Sentimentul sublimului din natură înseamnă respect pentru propria noastră menire, pe care, printr-o anumită subreptie, o atribuim unui obiect al naturii.”⁴⁰ Tendința spontană a spiritelor noastre e de a numi sublime oceanul sau cerul înstelat, dar adevărata semnificație lăuntrică a instinctului nostru e respectul pentru o făptură spirituală care poate rămîne netulburată, ba chiar să se simtă înălțată de admirație în prezența existențelor naturale care pe plan pur fizic o reduc la insignifianța unui vierme. Vedem astfel iarăși cum Kant alunecă aproape insensibil de la sfera estetică, postulată de el ca absolut unică, îu sfera morală. Experiența sublimului, am putea spune oarecum, e o presimțire a moralității. E moralitatea izgonită din frumusețe și care se întoarce pe ușa-din dos și tinde a-și redobîndi mai vechiul primat.

În comparație cu experiența frumuseții, sentimentul sublimului se orientează mai degrabă către subiect decît către obiect; sugerează mai degrabă mișcarea decît repaosul; mai degrabă cantitatea decît calitatea; și folosește un material inform din care construiește ceva ce place în loc de tipare armonios configurate. După cum, pentru Kant, sublimul se referă la mărime sau la forță, el îl numește sublimul matematic sau sublimul dinamic. Sublimul matematic este experiența unui obiect pe care nu-l putem măsura. Piramidele

3' *Ibid.*, V, 323. Partea I, div. I, §26.

38 Citat de Caird, *op. cit.*, IT, 403; *Werke*, V, 323. Partea I, div. I, § 26.

³⁹ *Loc. cit.*

<< *Ibid* , V, 329. Partea I, div. I, §27.

clin Egipt, Sfântul Petru de la Roma și sistemele Căii Lactee epuizează capacitățile noastre de numărare⁴¹. întrebuițăm instinctiv o unitate sau o măsurătoare antropomorfică. Dar în raport cu aceste extensii enorme, repetiția unității ar fi trebuit împinsă pînă la o limită de-a dreptul inutilă. Mai semnificativ e sublimul dinamic, ce constă în prezentarea forței care iarăși face inutile măsurătorile în termeni antropomorfici. Pentru experiența estetică a sublimului esențială e absența fricii în fața acestor obiecte mărețe și puternice. Frica introduce un interes fizic care pentru Kant e întotdeauna inadecvat în experiența estetică. „Cel care se teme nu poate formula nici o judecată despre sublimul naturii, întocmai după cum nici cel ispitit de înclinație și apetit nu poate formula nici o judecată despre frumos.”⁴²

Discutînd despre definiția kantiană a frumuseții ideale și a sublimului, am remarcat că în ea se strecoară un interes moral. Aproape de sfîrșitul *Criticii judecății estetice*, Kant face un subiect de sine stătător din relația gustului cu morala⁴³. El spune că o idee estetică poate sluji drept simbol moral. Face deosebirea dintre o schemă și un simbol. Schema e o diagramă ce ajută minții să prindă un înțeles care nu poate fi niciodată furnizat literal în percepția sensibilă, dar care poate corespunde punct cu punct unui atare tablou. Simbolul, pe de altă parte, deși un analog, seamănă cu ceea ce el simbolizează numai în planul organizării sale. Un organism simbolizează un guvernămînt constituțional; o mașină, un despotism.

Kant se ocupă nu numai de produsele și aprecierea formei estetice, dar și de puterea care le creează. Geniul, spune el, e natura lucrînd ca rațiune în om⁴⁴. E un talent de a produce ceva pentru care nu se poate da nici o regulă. Producția lui trebuie să semene într-un anumit sens cu o dezvoltare naturală. Nu trebuie să trădeze nici un efort trudnic, nici o formă academică. Geniul artistic se deosebește în mod specific de ceea ce poate fi dobîndit prin străduință sprijinită de imitație. Subliniind astfel aspectul de generație spontană a geniului, Kant cade de acord cu toți artiștii creatori care au considerat cu neputință de dat o descriere conceptuală a modului de a crea frumosul și nu au găsit altă comparație mai nimerită decît cea de gestație. Kant spune că Homer și Wieland n-ar fi putut arăta cum le-au intrat și cum li s-au potrivit ideile în creier, pentru bunul motiv că nu știau nici ei înșiși, neputînd astfel să-i învețe și pe alții. Ne gîndim la fraza lui Lessing, „îșnirea vie a inspirației”, care lui, simplu om de talent, lucrînd după reguli, i-a lipsit. Astfel, arta se deosebește după Kant în mod negativ de știință, pentru care se pot da reguli. Kant a crezut că oricine ar putea reuși în știință muncind suficient.

« *Ibid.*, V, 323, 328. Partea I, div. I, § 26.

⁴² *Ibid.*, V, 332. Partea I, div. § 28.

⁴³ *Ibid.*, V, 428-431. Partea I, div. I, §59.

⁴⁴ *Ibid.*, V. 393. Partea I, div. I, §49.

ARTA CA SIMBOL MORAL.

.SPONTANEITATEA CREATOARE.

Astfel s-ar deosebi Newton de Mozart. Regulile procedării științifice sînt expuse la lumina zilei și la îndemîna oricui. Căile artistului sînt obscure și enigmatice pentru majoritatea oamenilor, adeseori și pentru el însuși.

O condiție pozitivă a geniului creator e prezența sufletului (*Geist*). Prin aceasta Kant înțelege fecunditatea^ înăscută, un soi de bogăție a minții, favorabilă încolțirii și producerii unor mlădițe poate chiar dezordonate și obscure, fără de care însă nimic original nu se poate face în artă. Spontaneitatea capricioasă a lucrării întreprinse de *Geist* e imitată de oamenii inferiori, dar imitația lasă întotdeauna urme compromițătoare. Deși oamenii mai puțin interesați greșesc încercînd să maimuțarească toate idiosincra-ziile geniului, acești veleitari intuiesc în mod corect că din operele geniului se poate extrage o regulă generală a producției. Geniul nu urmează nici un fel de reguli, dar furnizează un model din care se pot scoate reguli. E tocmai misiunea gustului să tundă excentricitățile din producția extraordinar de îmbelșugată a geniului și să alcătuiască un model mai armonios și mai adecvat decît ar fi putut-o face însuși geniul⁴⁵.

Geniul mai e definit de Kant și ca facultate a ideilor estetice⁴⁰. Prin idei estetice el înțelege reprezentări ale imaginației pentru care nici o idee intelectuală nu este adecvată. Există imagini accesibile geniului care se află dincolo de hotarele gîndirii abstracte; astfel sînt miturile lui Platon, în care sufletul apare ca un conducător de care strunind feluriți bidivii, și imaginile din *Divina Comedie* a lui Dante, în care curcubeiele și trandafirii, rîurile de sînge și lacurile de gheață dau impresia cerului și infernului mai bine decît discursul rațional.

Kant a sperat să scape filosofia de nesfîrșitele dezbateri și s-o pună în chip decis pe drumul uniform al progresului. În realitate, a provocat o mișcare revoluționară de gîndire care a depășit curînd limitele trasate de el. Obser-

⁴⁵ Istoria ideii de geniu a constituit subiectul a numeroase studii recente. Inițial, cuvîntul desemna un demon sau o ființă demonică asemeni vocii lăuntrice a lui Socrate. După ce credința în demoni a început să se stingă, probabil pe la mijlocul secolului al XVI-lea, a început să se răspîndească termenul în înțelesul lui modern. (Cf. Edgar Zilsel, *Die Entstehung des Geniebegriffs*, 1926, p. 296.) A devenit acum echivalent cu *ingenium*, fiind asimilat teoriei platonice a inspirației. Această combinație de idei a jucat un rol proeminent în estetica secolului al XVIII-lea. Îndeosebi în Anglia, conceptul de geniu era utilizat ca armă împotriva clasicismului și regulilor estetice. Inspirația divină era opusă legislației raționale. Acest iraționalism preromantic englez, culminînd în *Conjectures on Original Composition*, scrierea lui Young, i-a impresionat profund pe scriitorii germani. (Hermann Wolf, *Versuch einer Geschichte des Geniebegriffs in der deutschen Ästhetik des 18. Jahrhunderts*; voi. I, *Von Gottsched bis Lessing*, 1923; Hans Thurne, *Beiträge zur Geschichte des Geniebegriffs in England*, în: *Studien zur Engli-chen Philologie*, fasc. LXXI.) Dar ideea de geniu creator, dacă e luată ca bază a esteticii, subminează în mod evident orice altă teorie. Astfel a început căutarea disperată a unei sinteze a conceptelor polare de inspirație și reguli. Procesul acesta a fost desăvîrșit de formula kantiană: geniul e talentul „prin care natura dă reguli artei”. În speculația post-kantiană, problema a căpătat un nou aspect: scopul mărturisit era acum de a elabora o teorie estetică ce să reflecte experiența geniului, cu alte cuvinte, de a raționaliza inspirația.

46 *Werke*, V, 398 urm. Partea I, div. I, § 49.

GENIUL E LUCRAREA NATURII CA RATTUNE ÎN OM.

vația e valabilă și în cazul esteticii lui. Armonia dintre rațiune și natura lucrurilor pe care credea că o simțim în plăcerea estetică, nu era pentru el susceptibilă de expunere discursivă, iar filosofia lui n-a sugerat-o decît din depărtare. Urmașii lui au vrut să pătrundă pînă la izvorul ascuns al unei ultime unități metafizice, unde să situeze însuși centrul schemei lor teoretice. Ca urmare a acestei dorințe a urmașilor săi, ideea de finalitate a lui Kant a fost umflată dincolo de adevăratele ei limite. În *Critica puterii de judecată*, Kant tratează natura organică și frumusețea ca fenomene paralele. În loc de a simți o „finalitate fără scop” în perceperea subiectivă a lucrurilor, putem, printr-un artificiu de raționament, atribui un scop obiectiv lucrurilor înseși. Putem concepe natura ca și cum ar fi creată în funcție de anumite destinații. Desemnarea locului unei atare teleologii a naturii și definirea validității ei limitate constituie obiectul părții a doua a celei de-a treia *Critici*. Aici se revelă ideea euristică a unui mare sistem de finalități al naturii. În acest cadru, spune Kant, „și frumusețea naturii... poate fi privită ca un fel de finalitate obiectivă a naturii.... Putem privi ca o favoare acordată nouă [de natură, că a împărțit cu atîta îmbelșugare, pe lîngă ceea ce e util, frumusețea și farmecul; putem, așadar, s-o iubim... și să ne simțim înnobilați în această contemplație; întocmai ca și cînd natura și-ar fi construit și împodobit teatrul ei splendid chiar cu acesta intenție”⁴⁷. Asemenea afirmații i-au smuls acordul înflăcărat al lui Goethe. Dar Goethe, romanticii și Schelling, preluînd ideea strînsei înrudiri dintre natura organică și artă, nu s-au preocupat de restricțiile impuse de Kant tezei sale. Din punctul de vedere al lui Kant, ei erau împinși de legitima admirație pentru finalitatea aparentă a naturii să se lase ridicați „prin greșită înțelegere... pe culmea fanatismului”⁴⁸.

Locul lui Johann Wolfgang Goethe (1749—1832) în dezvoltarea esteticii germane ar putea fi luminat cu ajutorul unei comparații. Să ne imaginăm un ornament geometric cu o figură în centru: această figură mediană e încadrată de o fișie analogă la periferie. Înlăturați centrul — ceea ce rămîne va avea încă echilibru și ordonare. Și totuși noul întreg ne va produce o impresie de gol și neîmplinit. La fel, o linie dreaptă de gîndire ducînd de la Kant la Schiller, romantici, Schelling și Hegel. Ca s-o desenăm cu precizie, nici n-avem nevoie să-l menționăm pe Goethe. Totuși, un atare tablou istoric ne-ar lăsa cu impresia că estetica germană, oricît de admirabilă și profundă, a fost în definitiv o aventură întîmplătoare, un miraj speculativ plin de culoare. Apropiindu-ne de Goethe, simțim sub picioare pămîntul ferm al realității. De la zborul speculativ ne întoarcem la experiență, deși nu la experiența oricui. Rareori s-a

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 286 urm. Partea a II-a, § 67.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 264. Partea a II-a, § 62.

văzut experiența interpretată de un geniu de-o asemenea anvergură. Rareori a mai fost un ochi omenesc mai larg deschis la realitate.

Singularitatea poziției lui Goethe face dificilă aprecierea contribuției sale la adevărata-i valoare. Gînditorii germani din jurul lui au ajuns la frumos, împărăția vizibilului și audibilului, de la transcendent și invizibil. Iyori li s-a părut că atingerea aparenței sensibile a frumuseții cere un efort extraordinar, iar atingerea acestui țel constituia pentru ei suprema încercare a întreprinderii lor speculative. Solger declara că frumusețea e un paradox din cauză că unește viața infinită a Ideii cu existența finită. Și e vorba numai de expresia extremă a unei convingeri subiacente esteticii germane în totalitatea ei. Pentru Goethe, dimpotrivă, frumusețea era cel mai natural lucru din lume. Spiritul lui, imperturbabil de limpede și suveran, se simțea ca la el acasă în lumea aparenței. El era născut în ceea ce pentru compatrioții lui era doar pămîntul făgăduinței. Totuși tărîmul transcendentalului nu-i era necunoscut. Credea în „inscrutabilul” care împresoară sfera experienței noastre; îi învăța pe oameni „să-l venereze în liniște”; îi semnală vestigiile în natura împrejmuitoare și, în poezia sa orfică, ne îngăduie o viziune fugitivă a misterului. Dar încercarea de a-l dezvălui prin speculație i se părea că violează hotarele sacre ale competenței omenești. „Despre Absolut în sens teoretic”, scria el referin-du-se implicit la speculația post-kantiană, „nu cutez a vorbi; susțin totuși că acela care l-a recunoscut în aparență și nu-și mai ia ochii de la el, va trage mari foloase de pe urma lui.”⁴⁹ Accentul, în acest aforisim, cade pe cuvîntul „aparență”⁵⁰.

O caracteristică marcată a filosofiei germane de la Kant încoace e faptul că ea nu acceptă realitatea ca un dat indiscutabil, ci încearcă să-i găsească originea în procesul cognitiv. Perspectiva lui Goethe e și de astă dată în totală opoziție cu această abordare „subiectivă”. Secretul realizărilor sale, explică el, stă în aceea că nu a gîndit niciodată despre gîndire⁶¹. Atitudinea lui față de lume e caracterizată de acceptarea smerită și recunoscătoare, iar mijlocul lui de a pune stăpînire pe ea este intuiția (*Anschauung*). Foarte diferită de „intuiția intelectuală” introspectivă (*intellektuelle Anschauung*) a lui Fichte și Schelling, acea *Anschauung* goetheană e în întregime absorbită în obiect, este o vizualizare fidelă a lumii. Singur Goethe printre gînditorii moderni

⁴⁹ *Maximen und Reflexionen iiber Literatur und Ethik*, în *Werke*, Grossherzogin Sophie Ausgabe, XXXXII. 142.

⁵⁰ Wilhelm Dilthey a caracterizat funcționarea spiritului goethean ca o „gîndire intuitivă” (*anschaulisches Denken*) constant animată de un sentiment al unității universului”. *Goethe und die dichterische Phantasie*, în *Das Erlebnis und die Dichtung*, ed. a 6-a, 1919, p. 249.

⁵¹ *Zahme Xenien*, seria a 7-a:

„Wie hast du's denn so weit gebrachit? Sie sagen, du liabest es gut volibracht ! Mein Kind, ich babe es klug gemacht: Ich habe nie iiber das Denkeu gedacht.”

e capabil să adopte limbajul marilor presocratici, căci asemenea lor, și el ve dea realitatea ca pe un cosmos. Unul din fragmentele sale heraclitiene sună: „Căci zeii ne-au învățat cum să le imităm lucrarea; totuși noi nu știm decât ce facem, continuând să ignorăm ceea ce imităm”⁵². Încă o dată Goethe stăruie asupra limitelor puterii noastre fără să arunce vreo umbră de îndoială asupra realității acelei sfere prototipice pe care o desemnează simbolic prin „zeii”. „Nu știm decât ce facem”, adică limitele cunoașterii noastre sînt hotărîte de limitele activității noastre. Nu există act de pură contemplație dincolo de viața noastră practică, revelînd Existența ca atare. Chiar și pura vizualizare, practică și exaltată de Goethe, e un mod de activitate, asimilarea și apropierea realității de către subiect⁵³.

Unicitatea poziției lui Goethe constă apoi în faptul că el apare în istoria esteticii în două ipostaze: ca subiect și ca agent. El a arătat ce este arta prin opera sa poetică și prin personalitatea sa cu încă și mai mare eficacitate decât prin aserțiunile sale teoretice. Oamenii au simțit că, prin persoana lui, însăși imaginația creatoare sălășluia printre ei și esteticienii i-au privit lucrarea spiritului ca pe un model viu din care ei își puteau extrage teoriile. Dar ei au văzut imaginația creatoare nu ca simplu joc al unei forțe naturale ce poate fi supus analizei ca oricare alt fenomen din natură. Investigarea lor în vederea găsirii unei definiții a frumuseții era legată pentru ei de căutarea unei vieți frumoase. Or, acest ideal părea să se fi întrupat în carne și oase în persoana lui Goethe sau cel puțin într-unui din aspectele ei. Întrebarea crucială, cu implicație estetică și în egală măsură etică, era cum să se unească partea intelectuală și cea senzorială din om într-un tot armonios. Natura însăși părea a fi rezolvat această problemă dînd naștere constituției perfect construite și sănătoase a acestui om. Goethe a exprimat elementul fizic al existenței omenești cu o grație atît de ireproșabilă, încît ne face să uităm îndrăzneala limbajului său. Apoi, chiar cînd vorbește de misterele lumii în calitate de poet și vizionar, el nu-și pierde nimic din omenia lui simplă și modestă. S-a remarcat adeseori că strădania gînditorilor germani de a găsi adevărul în frumusețe implică un țel religios. Goethe era menit să devină obiectul acestui cult intelectual.

Distincția dintre Goethe ca subiect al analizei estetice și Goethe ca doctrinar în materie de estetică, oricît de însemnată, nu presupune temeuri intelectuale divergente. Rațiunea acestui fapt e că teoria lui Goethe constă în mare măsura într-o autoexplicare. El nu și-a formulat niciodată ideile pe marginea unor teme estetice generale sub o formă sistematică, iar numera-

⁵² *Aus Makariens Archiv*, Grossherzogin Sophie Ausgabe, XXXXII, 185.

⁵³ Cînd Novalis l-a caracterizat pe Goethe ca „poet **practic**”, el avea în vedere tocmai această trăsătură pragmatică a naturii lui; *Schriften*, ed. Paul Kluckhohn, 1928, 4 voi, voi. II, p. 404.

GOETHE, ATÎT SUBIECT CÎT ȘI TEORETICIAN AL ESTETICII.

sele și importante reflecții pe care le rostea cu diferite ocazii alcătuiesc o parte din ceea ce el însuși numea o confesiune. Confesiunea însă, la Goethe, nu înseamnă revelarea eului său intim, ci mai degrabă reflectarea procesului în care eul i se lărgește și se transformă într-o lume. Confesiunile lui Goethe exprimă dezvoltarea înțelepciunii sale. Ca atare, gândirea lui estetică nu e nici analiza detașată a obiectului, nici oglindirea introspectivă a eului individual⁵⁴. E o reflecție ce însoțește și promovează creația artistică. Întrucât ținta acestei reflecții e de a ridica actul creator la un mai înalt nivel de valabilitate, ea revelă în primul rând trăsăturile universale ale procesului imaginativ. Astfel, deși prezentînd o cunoaștere adevărată, rămîne cu toate acestea revelare de sine. Ceea ce înseamnă că îl revelă pe Goethe ca individ angajat în procesul de *Bildung*, autoformare. Vechea idee platonice de „a te modela pe tine însuși” — metaforă luată din domeniul sculpturii — reînvie la poetul german⁵⁵. Prin *Bildung*, omul ajunge să locuiască o sferă în care excelența morală, raționalitatea completă și activitatea estetică se combină formînd sfera „universal umanului”. Iar acest „universal uman”, umanitatea din om, nu e un concept transcendent, nici o lege abstractă. Întruparea lui într-o personalitate e deopotrivă un dar și o împlinire. Nici un efort arzător, nici o strădanie susținută nu poate face mai mult decît să degaje „forma plăsmuită” cu care natura ne-a pecetluit pe fiecare dintre noi.

Mai există încă un aspect al unicității lui Goethe. Încă de la începuturile dezvoltării sale la Baumgarten sau, ca să mergem și mai înapoi, de la începuturile sale din filosofia greacă timpurie, gândirea estetică fie a subordonat arta filosofiei, fie le-a grupat pe amîndouă laolaltă. Această analogie conținea germeii unei vechi rivalități care avea să devină tot mai mult forța activă de la baza noilor dezvoltări. Cu cît mai înverșunată e lupta de surprindere a Absolutului în filosofia post-kantiană, cu atît mai pregnantă devine această competiție. Goethe e în afara și deasupra unui asemenea conflict. În el, antagonismul forțelor rivale s-a împăcat și-a fost înlocuit de-o conlucrare rodnică. Ocazional, e drept, el întrebuițează vorbe aspre și disprețuitoare în referirile sale la filosofie. Atunci însă ținta lui e mai degrabă un anumit tip de filosofie, decît școala modernă de gândire care-l învață pe om să se închidă în propriul său spirit și să caute a-i descoperi natura operațiilor lui tainice⁵⁶. Mai mult, aceste izbucniri sînt însoțite de observații nu mai puțin neprietenoase la adresa poeziei, formulate în perioada cînd

⁵⁴ Charles du Bos, în *Aperçus sur Goethe (Approximations*, 5-ieme serie, 1932, pp. 175 urm.) îl caracterizează pe poet ca „geniu antiintrospectiv”. Autorul paginilor de față a găsit date prețioase în acest studiu subtil și profund. Nicăieri altundeva n-a întîlnit o analiză mai la obiect a perspectivei specific goetheene asupra vieții.

55 Platon, *Statul*, 500 d.

⁵⁶ *Der Sammler und die Seinigen*, 2. Brief, *Werke*, Jubiläumsausgabe, XXXIII, 141.

ARMONIA INTELECTULUI ȘI IMAGINAȚIEI LA GOETHE.

interesul lui Goethe pentru științele naturii predomina. În straturile mai adânci ale spiritului goethean există o perfectă armonie, chiar o coincidență a facultății creatoare și a celei cognitive. Într-unul din cele mai importante documente autorevelatoare, vorbind despre sine la persoana a treia, Goethe spunea: „Pururi activul instinct formativ al poetului (*poetischer Bildungs-trieb*), lucrînd progresiv atît lăuntric cît și în exterior, alcătuiește centrul și temelia existenței sale”⁵⁷. Cuvîntului *poetisch* din aforismul lui Goethe trebuie să i se acorde acea semnificație completă care ne duce cu gîndul la sensul original de TOISIV, a face, a crea. Or, acest efort formativ sau creator descoperit de Goethe în însuși miezul existenței sale nu e nici o facultate artistică, nici una teoretică. Ci amîndouă. E chiar mai mult decît atîta, căci el îmbrățișează întreaga sferă a conduitei. El desemnează toată acea activitate umană care scoate ordine din haos, care descoperă sau produce formă, lege, conexiune, semnificație. Dacă o lume este realitatea perfect apropiată de către om, atunci acest efort elementar ar putea fi denumit nîs cosmogonic sau instinct creator de lume.

Caracterizarea îngustă a propoziției de mai sus ca „idealistă” ar fi o greșeală. Goethe asemuie subiectul ce-și plămăuiește lumea cu o flacără devorînd fitilul⁵⁸. Și tot el ne spune că a socotit întotdeauna lumea ca fiind mai ingenioasă decît geniul său⁵⁹. Nu există spontaneitate pură și impuls creator de o parte și pură pasivitate de cealaltă. Ori de cîte ori are loc o producție autentică, ori de cîte ori are loc un salt înainte printr-o înfăptuire omenească, atunci un individ trebuie să fi descoperit ceva înrudit cu sine. Putem dori o atare întîlnire și ne putem pregăti pentru ea. De vreme ce evenimentul însuși nu poate fi hotărît sau calculat dinainte, creația ține de sfera supraumană a demonicului.

Impulsul creator poate fi pus la lucru și în sfera cunoașterii. Astfel Goethe a studiat natura culorilor, a făcut descoperiri importante în domeniul anatomiei și a contribuit la discuțiile despre problemele meteorologice. În toate aceste străduințe, natura era pentru el revelarea unei ordini continue și vizibile. Ținta lui era de-a pune această ordine în lumină, de a o face, ca să zicem așa, mai vizibilă. Totodată, el urmărea să nu încalce hotarele acestei lumi vizibile — lumea la care organele noastre de simț reacționează bucuros și care poate fi reprodusă prin imaginația artistică. Prin urmare, el a respins teoria optică a lui Newton pe motiv că nu izbuteste să ia în considerare efectul imediat al culorilor în percepția noastră. Din același motiv a detestat telescoapele și microscopurile — artificii care deformează perspectiva

⁵⁷ *Fragment*, 1797, Propyläenausgabe, XI, 451.

⁵⁸ Conversație cu Rieme, *Goethes Gespräche*, Gesamtausgabe, ed. Freiherr von Bieder-mann, 5 voi., 1909-1911, I, 255.

⁵⁹ Cf. Charles du Eos, *op. cit.*, p. 289.

IMAGINAȚIA ANTICIPA REALITATEA. ARTISTUL, STĂPIN ȘI SCLAV AL NATURII.

naturală a experienței așa cum e ea condiționată de organismul uman. Și acolo unde alții ar fi postulat un concept sau o lege abstractă pentru a explica o serie de fenomene, Goethe a încercat să surprindă un „fenomen ori ginar” (*Urphänomen*), cristalizarea ordinii logice, într-un lucru vizibil unic. Astfel trecerea, să zicem, de la o investigație meteorologică asupra naturii granitului la poezie era pentru el trecerea de la o extremă la alta, de la studierea celui mai static la studierea celui mai volatil obiect din natură. Dar această schimbare însemna pentru Goethe mai curînd deplasarea de la un obiect la altul (ambele obiecte, în definitiv, fiind reciproc legate ca părți ale aceleiași lumi), decît o schimbare radicală de procedare și perspectivă. Artistul, nu mai puțin ca meteorologul și botanistul, e un cercetător al naturii avid de a revela adevărul ce scapă observatorului superficial. Merck a ghicit de timpuriu natura geniului lui Goethe. Îi adresa chiar lui aceste pătrunzătoare cuvinte: „Tendința dumitale, invincibila dumitale înclinație e de a-i conferi realității o formă poetică; alții caută să realizeze așa-zisul poetic, imaginativul, și asta nu-i duce la altceva decît la nonsens”⁶⁰. Goethe a acceptat acest diagnostic. Aproape o jumătate de veac mai tîrziu el îi spunea lui Eckermann: „Toate poeziile mele sînt poezii ocazionale, inspirate de realitate și avîndu-și rădăcinile în realitate. Nu pun nici un preț pe poeziile plătuite. ... Realitatea oferă motivele, detaliile ce urmează a fi redade, sîmburele propriu-zis; dar ca să facă din aceste elemente un tot viu și frumos e treaba poetului”⁶¹. Pe baza acestor principii, Goethe i-a sfătuit pe Eckermann și pe alții cum să procedeze în încercările lor poetice, lecțiile poetice ale bătrînului maestru, inculcînd invariabil un studiu amănunțit al naturii, trebuie luate în contextul lor, adică în raport cu scopul maestrului și cu caracterul elevului. Ele nu conțin vreun adevăr ultim despre poezie și nici nu reflectă practica lui Goethe însuși. O remarcă privitoare la propria sa experiență*’dezvăluie o cunoaștere mai adîncă. „Am scris pe *Gotz von Berlichingen*”, spunea el, „cînd’ eram un tînar de 22 de ani și, totuși, după trecerea de zece ani am rămas uimit cît de adevărat mi-l reprezentasem. Precum e știut, nu apucasem să trăiesc și nici să văd ceva asemănător; pesemne însă că posedam cu anticipație cunoștința atîtor situații omenești diferite.”⁶² Apoi Goethe adaugă aceste cuvinte încă mai notabile: „Cînd mai tîrziu, cunoscînd realitatea, am găsit că lumea arată totuși așa cum mi-o închipuisem, ea m-a contrariat și mi-a tăiat pofta de a o mai reprezenta. Aș putea spune chiar că, dacă aș fi așteptat să reprezint

⁶⁰ Johann Heinrich Merck, *Schriften und Briefwechsel*, în Auswahl herausgegeben von K. Wolff, 2 voi., 1909, I, 10.

⁶¹ *Gespräche mit Eckermann*, 18 septembrie 1823. (V. *Convorbiri cu Goethe*, trad. de I. Iliescu, E. L. V., 1965, pp. 57-58.)

⁶² *Ibid.*, 26 februarie 1824. Trad. cit., p. 104.

lumea abia după ce am cunoscut-o bine, atunci n-aș fi putut decît să-mi bat joc de ea".

În repetate rînduri s-a ivit ideea că poezia e o anticipare a cunoașterii raționale. Observația citată mai sus și întemeiată pe o experiență mai vastă decît ar putea etala oricare alt cercetător al problemei, atestă adevărul. Totuși pentru Goethe însuși acesta nu e decît un adevăr parțial. Fazele vieții sale sînt marcate de treceri alternative de la poezie la știință și de la știință la poezie. Și de fiecare dată, resurecția creației poetice dezvăluie o nouă sferă de pătrundere, anticipă un tărîm neexplorat al adevărului. Într-o altă conversație cu Eckermann, el discută despre tratarea inconsecventă a luminii într-un peisaj de Rubens: figura aruncă umbra în spate, în profunzimea picturii, iar umbrele copacilor cad în față, spre privitor. Goethe justifică această inconsecvență făcînd apel la legile specifice ale imaginației. „Dacă, datorită imaginației, nu ar lua naștere lucruri care rămîn veșnic problematice pentru rațiunea noastră, atunci imaginația n-ar însemna nimic.”⁶³ Combinînd ideea de anticipare și cea de supremație a imaginației, punctul de vedere al lui Goethe poate fi parafrizat după cum urmează. Poezia, și arta în genere, e anticipație. Ca atare, ea poate fi parțial înlocuită de experiența rațională. Dar în esența ei propriu-zisă, o operă de artă anticipă ceea ce scapă veșnic verificării prin experiență. De aici se poate spune că artistul e sclavul și totodată stăpînul naturii. El nu poate schimba detaliile, de pildă structura anatomică a trupului unui animal, fără a distruge caracterul particular a naturii. Întregul pe care dorește să-l creeze nu se găsește în natură. El izvorăște din spiritul artistului sau mai degrabă se datorează unui „suflu fertilizator” ce bate către el dinspre Divinitate⁶⁴. Astfel, libertatea imaginației nu e arbitraritate. Călăuzită de inspirație, ea anticipă un strat al realității cu care ne e pentru totdeauna interzisă comunicarea în termenii cunoașterii obișnuite.

Procesul creator se desfășoară deci pentru Goethe ca un joc de acțiune și contra-acțiune între natură și artist. În această emulație, ambii competitori ies finalmente victorioși. Artistul depășește natura și ajunge la divin sau, cum îi place lui Goethe să spună, la demonic. Numai dacă arta îi e însă mare și pură i se revelă opera ca o „a doua natură” mai degrabă decît ca o anulare suprasensibilă a naturii⁶⁵. În două rînduri și-a descris Goethe fazele emulației sale ca un progres dialectic. E caracteristic pentru elementul practic din gîndirea estetică a lui Goethe faptul că aceste două analize se referă la pictură, nu la poezie. Într-un domeniu în care geniul lui refuza să-l conducă la

⁶⁸ *Ibid.*, 5 iulie 1827. Trad. cit., p. 253. ⁶⁴ *Ibid.*, 18 aprilie 1827. ⁶⁶ *Ibid.*, 26 februarie 1831.

EMULAȚIA CREATOARE A ARTISTULUI ȘI A NATURII.

o victorie facilă, reflecția auxiliară izvora mai abundent. Prima tratare a acestui subiect poartă titlul de *Simplă imitare a naturii, manieră, stil*⁶⁶. În primul stadiu, artistul se devotază cu toată fidelitatea redării naturii. La acest nivel se poate atinge o înaltă desăvârșire, iar asemenea misiuni umile, dar rodnice, pot fi cel mai bine îndeplinite de o minte calmă și leală, deși oarecum mărginită. Un spirit mai îndrăzneț va găsi că e necesară sacrificarea multor amănunte pentru a face mai vizibile trăsăturile predominante și astfel progresează către o a doua fază. Simplă silabisire a mesajului naturii îl irită. Pentru a-i exprima semnificația, el inventează un limbaj artistic propriu. De vreme ce însă limbajul acesta e făcut să-i reflecteze perspectiva lui personală, vor fi tot atâtea limbaje câți artiști. Această „metodă mai lesnicioasă” de reprezentare expresivă e numită de Goethe „manieră” (*Manier*), luând cuvântul într-un „sens înalt și respectabil”. Dar cu cit mai liber își utilizează artistul abrevierile realității inventate de el însuși, cu atât mai mult se îndepărtează de natură. Până la urmă, limbajul lui poate deveni o rutină golită de semnificație. Numai o întoarcere la natură îl poate salva și ridica în cele din urmă pe culmea perfecțiunii, stilul. Stilul decurge și el din studiul naturii. El nu e însă bazat pe perceperea obiectului înfățișat simțurilor noastre, ci pe înseși principiile cunoașterii, pe „esența lucrurilor în măsura în care ni se îngăduie recunoașterea ei în forme vizibile și palpabile”⁸⁷. Expunerea paralelă, din articolul *Colecționarul și prietenii săi*, analizează în exclusivitate actul creator. Stadiul inițial, modestele reprezentări ale obiectului izolat sau ale ființei individuale, e considerat ca nesatisfăcător. Artistul se hotărăște atunci să cuprindă cu privirea o întreagă serie de fapte înrudite, le studiază atât asemănările cât și disimilaritățile, ajungând în cele din urmă la conceptul de gen. Dar ideea generică îi apare ca lipsită de viață pentru spiritul său. Sculptorul, de pildă, care modelează un vultur nu se va mulțumi să-l reprezinte ca pe „vulturul ca atare”. El trebuie să-i hărăzească acea calitate divină care-l face vrednic de a sta pe sceptrul lui- Zeus. O dată cu dobândirea divinului e atins cel de-al treilea și, se poate spune, supremul stadiu al procesului artistic. Dar de astă dată, Goethe simte că dezvoltarea nu a parcurs încă un ciclu complet. Sesizând idealul, spune el, omul e înălțat deasupra lui însuși, dar e incapabil de-a persista mult timp în starea de adorație. Plin de nostalgie, el privește înapoi și dedesubt, reamintindu-și vechea afecțiune pentru individual. În același timp, e refractar la gândul de a renunța la semnificația superioară și de a se întoarce la îngustimea perspectivei sale anterioare. Pe când șovăie, derutat și neliniștit, îi apare Frumusețea și dezleagă în chip fericit enigma. Ea unește elementele aparent incompatibile. Ea umple

⁶⁶ *Einfache Nachahmung der Natur; Manier; Stil*, Jubiläumsausgabe, XXXIII, 54 urm.
«? *Ibid.*, p. 57.

IUBIREA CREEAZĂ FRUMUSEȚE.

conceptul cu viață și căldură și îmblânzește idealul și semnificativul înzes-trîndu-l cu grație și aducîndu-l astfel mai aproape de noi. „O operă de arta frumoasă a desăvîrșit cercul, ea este iarăși un fel de individual pe care-l îmbrățișăm cu afecțiune, pe care ni-l putem însuși.”⁶⁸

Frumusețea e prezentată aici ca un eveniment, ca o întîmplare la fel de imprevizibilă ca și inspirația. Nu e însă un eveniment izolat de contextul vieții noastre. Căutarea naturii frumuseții culminează și ia sfîrșit printr-o laudă a divinei puteri a iubirii — Iubirea, marele meșteșugar ce înveșnicește imaginea iubitului creînd-o din nou în fiecare clipă. Goethe a exprimat toate aceste idei prin persoana unui tînăr filosof, fără îndoială un portret al lui Schiller. Ajuns aici cu discuția, el își scapă eroul de oponentul lui, un apărător încăpățînat al ideii lui Hirt — caracteristicul ca valoare supremă în artă⁶⁹. Astfel, împletind în chip grațios doctrina și poezia, Goethe îi oferă filosofului său prilejul de a-și declara dragostea fermecătoarei Iulia. Ca și în *Banchetul* lui Platon, dragostea e puterea ce călăuzește ascensiunea sufletului dincolo de împărăția naturii. La Platon, Eros conduce sufletul la incolora și amorfa „frumusețe în sine”. Pentru Goethe, însă, ca și pentru Heraclit, drumul în sus și drumul în jos sînt unul și același. Iubirea ne ridică deasupra vieții; apoi, zămisbind frumusețe, ne leagă cu atît mai strîns de viață. Ne inițiază în misterul îndemnului „Mori și renaște!”

Contururile esteticii goetheene pot fi, așadar, schițate în cîteva fraze rezumative. Înțelepciunea fixează și păzește limite. Iubirea, împrumutînd aripi imaginației, o face întîi să transgreseze aceste limite prin anticipare, apoi să accepte limitarea și să genereze frumusețea. În viața greacă, Goethe a găsit înțelepciunea către care el însuși aspira, în arta greacă a găsit o perfecțiune care l-a învățat cum să-și exprime propria-i viziune a frumuseții. Povestea unei iubiri pătimașe — interludiul *Elena* din *Faust* II — e simbolul poetic adecvat al credinței lui în idealul grec. Dacă o astfel de venerație și o astfel de dragoste formează temelia clasicismului, atunci Goethe a fost cu adevărat un clasic. Goethe însuși, respingînd o concepție îngustă despre clasicism, spunea: „Cine trebuie să ia raportul (măsurabilul) din Antichitate, nu trebuie să ne poarte pică, pentru că noi dorim să luăm din Antichitate nemăsurabilul”⁷⁰.

Scrierile estetice ale lui Wilhelm von Humboldt (1767 — 1835) sînt într-o mare măsură un omagiu adus gemului creator al lui Goethe. Humboldt a propus o definiție a epicului — și această definiție se baza pe un poem al

6S j) *er Sammley und die Seinigen*, 6. Brief. Jubiläumsausgabe, XXXIII, 179.

⁶⁹ Cf. I. Ludwig Hirt, *Über das Kunstsichone*, Horen, 1797. Ulterior, termenul lui Hirt, („caracteristicul”, a fost adoptat de Friedrich Schlegel și utilizat pentru definirea idealului romantic. Cf. mai jos p. 334.

⁷⁰ *Maximen und Reflexionen iiber Kunst*, Jubiläurnsausgabe, XXXV, 328.

**ESTETICA LUI HUMBOLDT, PARTE A UNEI ANTROPOLOGII
UNIVERSALE.**

lui Goethe. Și-a expus opiniile despre legile creației poetice — și iarăși ceea ce a făcut a fost să zugrăvească demersul lui Goethe, așa cum îl învățase din declarațiile maestrului sau cum îl extrăsese din creațiile lui.

Investigațiile estetice ale lui Humboldt constituiau numai o parte, și nu chiar cea mai însemnată, dintr-un plan de o mai mare amploare — o „antropologie” universală. Această antropologie, ca și cea schițată de Herder, trebuia să combine observații empirice vaste cu o normă ordonatoare. Ea țintea la reprezentarea unui „ideal uman”, obținut nu prin raționament abstract, ci prin studiul comparativ al diversității reale a caracterelor, deprinderilor de viață și gândire, instituțiilor și invențiilor omenești. Humboldt presupunea că viața umană tinde în chip firesc spre un ideal uniform. Existența tipurilor și raselor omenești multiple, susținea el, nu e un fapt accidental, ci impus de idealul însuși. Toată această bogăție extraordinară de forme variate, fără excepție, era necesară pentru a exprima complet natura omului. Cea mai bună abordare, după opinia lui Humboldt, a unei antropologii de anvergură universală e studiul sistemelor de semne izvorâte din relațiile umane. Aceste semne sînt cea mai adecvată expresie a celor mai profunde interese ale omului, scoțînd la lumină atît uniformitatea cît și varietatea naturii umane. Astfel, ideea unei antropologii a dus la un „simbolism universal”⁷¹. S-a propus o analiză a variatelor sisteme de semne, toate îndreptîndu-se, în ultimă instanță, „de la un finit dat la un infinit niciodată perfect cunoscut”⁷². Executîndu-și gigantul plan, Humboldt și-a dezvoltat „știința universală a limbajului”. Doctrina lui estetică a izvorît din același context de idei. În cadrul schemei antropologiei sale, arta apărea drept cea mai omenească dintre creațiile omenești, învederînd cu extremă claritate locul omului în univers: „Așa cum în omenire necesitatea naturală e logodită cu libertatea, la fel vedem și în frumusețe materia cuplată cu forma”⁷³. În consecință, „arta nu trebuie trecută la un loc cu activitățile mecanice și subordonate care doar ne pregătesc pentru adevăratul nostru destin, ci alături de activitățile supreme și cele mai sublime cu ajutorul cărora ni-l împlinim în chip nemijlocit”⁷⁴. O semnificație originală s-a adăugat acestor formulări generale datorită legăturii lor cu analiza imaginației creatoare din eseul *Despre Hermann și Dorothea*.

Humboldt definea arta ca „aptitudinea de a face imaginația productivă în conformitate cu anumite legi”⁷⁵. Legile imaginației provin din natura de care e legată intim. O altă definiție sună astfel: „Arta este reprezentarea

⁷¹ Eduard Spranger, *W. von Humboldt und die Humanitätsidee*, 1909, p. 327.

⁷² *Briefwechsel W. von Humboldt und F. H. Jacobi*, ed. A. Leitzmann, 1892, pp. 77 urm.

⁷³ *Gesammelte Werke herausgegeben von der Preussischen Akademie*; 1. Abt. herausgeg. v. A. Ivezmann, 7 voi., 1904-1908, I, 351.

⁷⁴ *Ibid.*, II, 129.

⁷⁵ *Ibid.*, III, 12 urm.

naturii prin imaginație"⁷⁶. Reprezentarea diferă de imitația luată ca o mimare a unor obiecte date: „Arta constă în distrugerea naturii ca realitate și reconstruirea ei ca produs al puterii imaginative”⁷⁷. Natura, aici, e evident un concept metafizic, iar imaginației i se atribuie puterea de a revela căile naturii, de nepătruns pentru rațiune. Ar fi locul să ne reamintim teoria analogă a lui Moritz cu privire la o facultate psihică duală și ideea lui Goethe despre o „a doua natură” creată de către artist⁷⁸.

Humboldt și-a fundamentat „estetica metafizică” pe o descriere a actului creator și a aprecierii estetice. În stadiul inițial de creație, artistul vine în contact cu un anumit obiect frumos. Obiectul îi reține și-i absoarbe tot mai mult atenția, pînă ce artistul simte dorința fierbinte de a hărăzi existența unui obiect similar cu acesta. El năzuie să plăsmuiască o imagine înzestrată cu acea putere magică ce va lucra asupra lui ca o vrajă. Țelul lui va fi deci reproducerea fidelă a ceea ce i-a stîrnit un interes atît de profund și de a-i da imaginii cel mai înalt grad de asemănare cu putință. Fără a băga însă de seamă, însuși idealul de fidelitate îl duce la o abstragere din aparența lui. Însetat să imite esența, el se simte silit să se îndepărteze din ce în ce mai mult de acel conglomerat de trăsături accidentale pe nedrept onorat cu numele de realitate. Artistul transformă deci obiectul pentru a-i conserva natura, în cele din urmă, el recunoaște că, oricît de preocupat a fost să imite în chip veridic, și-a creat involuntar propria-i imagine. Contemplatorul acestei imagini trebuie să calce pe urmele artistului. Cel ce ascultă poezia, își ațintește ochii, deopotrivă cu poetul, asupra obiectului reprezentat. „Se simte interesat de el, dar încet și treptat, pînă ce, în cele din urmă, atinge supremul grad de intimitate; ajunge să creadă că trăiește numai în afara propriei sale ființe și în obiect, pînă ce observă, în sfîrșit, cu o bucuroasă uimire, că în el însuși s-a produs o mare schimbare prin mijlocirea obiectului, zguduindu-i sufletul pînă în străfunduri și înălțîndu-l într-o sferă ideală.”⁷⁹ Între timp, poemul însuși pare a fi trerat printr-o schimbare similară. „Încetăm a-i mai vedea numai pe Hermann și Dorothea, deslușim în ei măreția bărbatuhii și-a femeii, însuflețiți de cele mai adineii simțăminte omenești și călăuziți de energii umane supreme.”⁸⁰

Descrierea procesului creativ și reproductiv furnizează trei legi estetice sau, în formularea lui Humboldt, trei grade de obiectivitate: „obiectivitatea determinată”, corespunzătoare apropierii inițiale de un obiect experimentat,

⁷⁶ *Ibid.*, II, 133.

⁷⁷ *Ibid.*, VII, 2.

⁷⁸ *Zit Diderot's Versuch liber die Malerei (Propyläen), Werke, fubiläumsausgabe, XXXV, 215.*

⁷⁹ *Werke*, II, 170 urm. so *Ibid.*, II, 188.

„reprezentarea sensibilă vie”, rezultând din intimitatea crescândă a artistului cu aparența obiectului său, și finalmente „structura obiectivă bazată pe legi” (*gegenständliche Gesetzmässigkeit*). Numai în ultimul stadiu se realizează pe deplin integrarea obiectului, amalgamarea lui cu viața imaginativă a artistului. Aceste legi oferă reguli speciale când sînt aplicate diferitelor arte. Humboldt s-a mărginit la epică. A definit-o ca reprezentarea poetică a unui subiect prin narație în așa fel, încît, nefiind concepută spre a deștepta o singură senzație definită și numai una, ea creează în spiritul nostru o stare de contemplație nespus de intensă și comprehensivă⁸¹. Astfel, poemul epic împlinește într-un grad și mai înalt decît lirica sau drama scopul comun oricărei poezii, acela de „a îngădui omenirii o exprimare de sine completă”⁸².

Analizînd procesul creator, Humboldt a descris activitatea artistului ca fiind strîns legată de urmărirea țelului suprem al omului. „Cea mai măreață și mai dificilă îndeletnicire”, „menirea finală a omului”, e de „a face legătura în modul cel mai intim între lumea exterioară din juru-i și el însuși, de a lua lumea întîi ea un obiect străin și de-a o restitui apoi ca un obiect asimilat purtînd pecetea liberei creații.” E ceea ce face oarecum și artistul în felul său și cu uneltele sale: „Materialul oferit lui de către observație e organizat de el astfel încît să producă o formă ideală concepută de imaginație, iar universul înconjurător îi apare doar ca un tot individual, armonios, de forme multiple, nicăieri limitat, nedepinzînd de nimic, subzistînd în întregime pentru sine. Astfel, el și-a transferat cea mai profundă și mai bună natură lăuntrică în lume, încredințînd-o unei existențe cu care e apt să se împărtășească”⁸³. Sensul acestor aserțiuni poate fi că „lumea antropomorfică” plăsmuită de artist există numai în imaginația omului. Reflecțiile estetice ulterioare ale lui Humboldt înlătură din ce în ce mai mult această interpretare subiectivă. El subliniază tot mai insistent elementul metafizic al doctrinei sale. În lumea formelor vizualizată de către artist apare acum ca fundament al realității. Am spus mai înainte că pentru Humboldt „arta e cea mai umană dintre toate creațiile omenești”; la aceasta se poate adăuga acum că ea este și cel mai adecvat simbol al divinității⁸⁴.

În cadrul dezvoltării gîndirii germane, viziunea despre lume a lui Goethe forma un cosmos de sine stătător. Humboldt a avut marele merit de a exprima această substanță goetbeană în limbajul filosofic al vremii. Îi era dat însă lui Friedrich Schiller (1759 — 1805) să contopească realmente intuiția unică a lui Goethe cu puternicul curent de gîndire filosofică inițiat de Kant. Iar din această fuziune avea să izvorască o întreagă schemă filosofică

și *Ibid.*, II, 241. S2 *Ibid.*, II, 273. ⁸³ *Ibid.*, II, 142. ⁸¹ *Ibid.*, III, 146.

SCHILLER, MORALIST KANTIAN ȘI POET CRITIC.

nouă. La Hegel, fuziunea e completă. În sistemul său putem spune că spiritul lui Goethe e omniprezent. Astfel, contribuția lui Schiller marchează un moment decisiv atât în istoria esteticii germane cit și în cea a filosofiei germane în general.

Înainte de toate Schiller era un kantian în sensul tehnic strict al cuvîntului. El a pus problema esteticii în termenii metodei transcendente. Principala dificultate, îi scria el prietenului său Korner, e de „a instala un concept de frumos într-o formă obiectivă și de a-l legitima în întregime *a priori*, deducîndu-l din natura rațiunii. Experiența trebuie să poată verifica exhaustiv acest concept care însă nu are nevoie de o atare mărturie pentru a-și dovedi valabilitatea”⁸⁵. Un mare poet adoptînd filosof ia riguros abstractă a lui Kant și elaborînd pe această bază o teorie originală a frumosului — iată o priveliște surprinzătoare. Goethe, credem, ar fi devenit mai curînd ministru de stat și autor de ordonanțe meschine decît să-și supună limbajul natural regulilor străine ale terminologiei kantiene. Dar faptul și metoda activității filosofice a lui Schiller necesită o explicație.

Moralismul lui Kant, rădăcina concepției sale dualiste despre lume, și-a găsit ecoul într-un element înrudit din natura lui Schiller. Conflictul dintre ideea morală și forțele „foamei și voluptății” care ne guvernează lumea constituie tema recurentă a poeziei lui dramatice. În cazul lui Schiller, această tensiune se împletea și cu un antagonism decurgînd din înclinația către abstracție în opoziție cu darul reprezentării imaginative. El aparținea tipului de orator-poet. Bogăția imagistică și muzicală latentă în limbajul său avea nevoie, ca să zicem așa, de suflul înviorător al gîndirii ca să poată trăi. Datorită moralismului său dinamic, Schiller era menit să devină elevul lui Kant, iar prin antagonismul talentului său să-i devină critic. În funcționarea vieții sale intelectuale, raționarea abstractă a jucat un rol exact opus celui al reflecției în procesul creativ al lui Goethe. Pentru Goethe, reflecția provenea dintr-un surplus de energie conștientă. Ea era creația dusă dincolo de limitele reprezentării poetice. Schiller, dimpotrivă, a ajuns la poezie prin gîndirea filosofică. Filosofia era pentru el un mijloc de a se elibera de creație. Pentru el era o chestiune de conștiință în a nu își începe opera poetică pînă ce nu dobîndea o idee limpede a „semnificației” ce trebuia vehiculată de poezia lui. Goethe știa de la bun început „ce face”, pe cînd Schiller nu.

A spune că Schiller utiliza filosofia ca să se elibereze de filosofie sună a joc de cuvinte. Și totuși acesta e adevărul. Înțelesul precis al paradoxului trebuie desprins din critica făcută de Schiller esteticii lui Kant. Deși accepta metoda kantiană el se declara nemulțumit de definiția kantiană a frumuseții.

⁸⁵ 25 ianuarie 1793, *Schillers Briefwechsel mit KSrner*, ed. a 2-a, Karl Goedeke, 2 voi., II, 5.

FUNCȚIA SINTETICĂ A TEORIEI LUI SCHILLER.

„Conceptul subiectiv” de frumusețe, gîndea el, trebuie înlocuit printr-unul obiectiv, Avînd în vedere o astfel de revizuire a doctrinei lui Kant, el a propus în așa-numitele *Scrisori Kallias* o definiție proprie: „Frumusețea e libertate ca aparență”⁸⁶. Evoluția acestei definiții (și al modificărilor ei din *Scrisori despre educația estetică a omului*) către obiectivitate constă în substituirea indicării simbolice cu manifestarea genuină. Realul e revelat în loc de a se mai afla dedesubt ca o temelie insondabilă. Doar pe jumătate conștient de consecințele de mare însemnătate a inovației sale, Schiller a pus în locul viziunii kantiene despre realitate o realitate poetică sau mai precis o realitate adaptată reprezentării poetice. O dată atins acest țel, Schiller a întors spatele speculației și s-a devotat integral creației poetice.

Viziunea kantiană despre realitate (lucru implicat în afirmația precedentă) era cu deosebire inaptă de a furniza poeziei subiecte. Filosofia greacă a înlăturat concepția tragică despre om prin izgonirea pasiunii și exaltarea idealului stăpînirii de sine. Filosofia lui Kant a făcut ceva similar și chiar într-un grad și mai înalt. Pentru el, omul, ca ființă morală, este cetățeanul a două lumi. În acțiunea morală, lumea rațiunii intervine în lanțul causal al lumii aparenței. Dar această intervenție ce revelă omenescul distinctiv din om, e ascunsă observatorului ce rămîne credincios aparențelor, adică poetului. Respectul legii, singurul impuls inspirînd o acțiune bună după Kant, este cu totul separat de afectele și pasiunile comune. Dar poetul nu poate admite sub nici un motiv o astfel de separație și ruptură în natura umană. Pentru el, omul poate fi o unitate dezintegrată și rebelă, dar trebuie să rămînă o unitate. Lumea lui poate fi amenințată cu dezagregare și ruină de către tensiunile inerente, dar trebuie neapărat să fie o lume. Schiller moralistul se simțea atras de sistemul dualist al lui Kant. Schiller poetul era nevoit să recupereze unitatea naturii umane și a lumii umane. Nu stătea însă în firea lui Schiller să elimine pur și simplu kantianismul și filosofia. Trebuia să desăvîrșească cucerirea tărîmului poeziei de către filosofie și astfel să-l întreacă pe Kant cu înseși uneltele acestuia. Ca atare, rezolvarea conflictului dintre cei doi era de natură estetică numai la suprafață. În fapt, discuția s-a axat pe o problemă morală și metafizică. După ce expune concepția dualistă despre om luată de la Kant, Schiller exclamă: „Cum vom putea restabili atunci unitatea naturii umane, unitate ce pare complet distrusă de această opoziție primitivă și radicală?”⁸⁷.

Mărturia acestei unități era prezentă pentru Schiller într-o personalitate vie și într-un mare fenomen istoric: Goethe și grecii. În scrisoarea ce deschide

W *Ibid.*, II, 14.

⁸⁷ *Scrisori despre educația estetică a omului*, scrisoarea 13, în *lissays Aesthetical and Philoso-phical*, Londra, 1906, p. 63.

faimoasa corespondență dintre Goethe și Schiller, Schiller face portretul noului prieten pe care și-l câștigase ca pe al unui geniu predominant intuitiv. Intelectul, călăuzit de imaginație, revelă lumea ca una și natura umană ca o unitate originară. Această unitate goetheană era idealul lui Schiller. Propriul său punct de plecare în speculația dualistă lăsa să se întrevadă o insatisfacție. Plutesc, scrie el, „asemeni cuiva cu două naturi, între idei și percepții”⁸⁸. Gândirea lui e o oscilație între acești doi poli: între dualism ca obârșie și monism ca punct terminus al speculației sale. După părerea lui, punctul de vedere al lui Goethe era superior sau în orice caz mai adecvat creației poetice. Totuși atitudinea lui față de Goethe nu era una de deferentă venind din partea unui geniu inferior. Prietenia lor era între inși egali. Schiller era conștient cu mîin-drie de faptul că străduința pasionată către o unitate finală (proces ce implica o dezvoltare atât intelectuală și morală, cât și una artistică) îi înzestra opera cu o măreție sui generis.

În schema filozofică bipolară a lui Schiller, polul conceput în parte ca antagonic propriei sale naturi, în parte ca un țel suprem către care trebuie să se tindă, e arătat sub diferite aspecte și întrupări. Dintr-un punct de vedere moral, el e reprezentat de conceptul schillerian de „suflet frumos”. Într-un om ce-și merită numele de om, datoria și instinctul natural lucrează într-un acord perfect⁸⁹. Armonia rațiunii și-a imaginației, sau perfecțiunea estetică, a luat formă în Antichitatea greacă. Iar în Goethe, aceste două aspecte se întrepătrund. Contemporane fiind, persoana și opera lui Goethe dobîndesc pentru Schiller o și mai înaltă semnificație. Prin însăși existența lui, Goethe dovedește că efortul către armonie nu e nicidecum o acțiune fără speranță pentru cetățeanul lumii moderne. Această constelație caracteristică de idei l-a împins pe Schiller să-și scrie eseul *Despre poezia naivă și sentimentală* (1795). Aici, dorința de a-și plasa idealul în cadrul cosmosului său filosofic e combinată cu o apologie a propriului său mod de poetizare.

Toți poeții, spune Schiller, fie sînt natură, fie caută natura. Poezia naivă imită prin imagini individuale nete idealul umanității așa cum îi e dat și fără nici un efort. Capacitatea poetului naiv stă în primul jet al inspirației; nu e vorba nici de cugetare, nici de corectări; totul e înfăptuit printr-o senzație de fericire imediată în prezența unei naturi binevoitoare, printr-o bucurare la unison cu ea. Viziunea e limpede și netă; imaginile poetului naiv constituie discursul simplu și direct al observatorului ager și încîntat. Poeții sentimentali ai vremurilor moderne au pierdut starea fericită de unire cu o lume binevoitoare și privesc cu nostalgie la epoca trecută și diferită de a lor.

⁸⁸ 31 august 1794.

⁸⁹ *Despre grafie și demnitate, op. cit.*, p. 203.

„TOȚI POEȚII SINT NATURĂ SAU CAUTĂ NATURA.”

Situația aceasta naște deprinderea reflexivă și idealizatoare. Ei suspină după ceea ce nu au. Iar conștiința carenței lor îi conduce la restabilirea unității pierdute sub formă de Idee. În zorii omenirii există un acord desăvârșit între imaginație și înțelegere; senzațiile și sentimentele izvorăsc din necesitate, iar gândurile din realitate. Dar o dată cu civilizația, această armonie primordială ia sfârșit. Forța anticilor consta în comprimarea obiectelor în finit, modernii excelând în arta infinitului.

Contrastul în spirit dintre cele două tipuri de poezie poate fi pus în evidență cel mai bine printr-un exemplu. Schiller opune inspirația care-i umplea sufletul lui Homer în timp ce-l descria pe văcarul divin ospetindu-l pe Ulise, și cea care agita sufletul tânărului Werther pe când citea *Odiseea* la ieșirea de la o adunare în care nu găsisese decât plictis. „Sentimentul pe care-l încercăm față de natura seamănă cu cel al unui bolnav față de sănătate.”⁹⁰ El mai ilustrează contrastul și mărturisind propria sa insatisfacție pe care i-a produs-o inițial Shakespeare. Crescut într-o epocă esențialmente sentimentală, adică într-o vreme când cititorul era încurajat să caute îndărătul operei pe artist, „să-i găsească inima, să cugete împreună cu el despre ceea ce-l preocupă, într-un cuvânt să vadă obiectul în subiect”, i se părea că Shakespeare e fără inimă deoarece nu putea descoperi o personalitate în spatele lui. „Asemenea divinității din spatele universului, poetul naiv se ascunde în spatele operei sale, el însuși este opera sa, iar opera sa este el însuși.”⁹¹

Ceea ce Schiller afirmă în legătură cu formele naive de viață și expresie în general, se aplică în special grecilor: „Ei sînt ceea ce am fost, ceea ce noi trebuie să fim iarăși cîndva. ... Deslușim veșnic la ei ceea ce noi nu avem, dar după care sîntem necurmat siliți să ne străduim; ceea ce nu putem atinge niciodată, dar de care putem spera că ne vom apropia printr-un progres infinit”⁹². Friedrich Schlegel avea să-și extragă din aceste aforisme schema filosofică a istoriei universale și conceptul de poezie romantică înțeleasă ca „poezie universală progresivă” (*progressive Universalpoesie*). Pentru Schiller însă distincția dintre cele două tipuri, deși aplicabilă și istoriei, denotă inițial un antagonism mai degrabă psihologic decît istoric. Adevăratul geniu, spune el, e călăuzit numai de natură și instinct. Prin urmare sau e cu necesitate naiv sau nu e geniu⁹³. Shakespeare și în primul rînd Goethe sînt exemple de genii naive în timpurile moderne. Schiller admite că poezii de acest fel cu greu își mai pot găsi locul în această eră artificială. Dar ori de cîte ori se ivesc, „pe fruntea lor poartă pecetea imperială”⁹⁴.

⁹⁰ *Op. cit.*, p. 280.

⁹¹ *Ibid.*, pp. 281 urm.

⁹² *Ibid.*, pp. 264 urm.

⁹³ *Ibid.*, p. 272.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 284.

Principala operă teoretică a lui Schiller și unul dintre textele clasice ale literaturii estetice germane e cea intitulată *Scrisori despre educația estetică a omului* (1793—1794). Diferitele tendințe ale gândirii sale își află aici împlinirea. Schiller „justifică” frumusețea artistică într-un dublu sens al cuvântului: deduce ideea de artă dintr-o concepție despre rațiune și om și-o atribuie unei finalități din cadrul vieții practice. Această justificare practică și speculativă a artei implică absorbirea viziunii goetheene a realității în filosofia kantiană. Schiller ne conduce de la o concepție duală despre lume la o unire ce se ridică triumfător deasupra tuturor faliilor și disonanțelor, făcându-ne să uităm că originea ei stă într-un antagonism metafizic. Această ascensiune speculativă, privită ca o verigă în evoluția ideilor, pregătește un nou tip de speculație dezvoltată complet de către Schelling și Hegel. Considerată ca un document autobiografic, această scriere marchează progresul lui Schiller de la filosofie la creația poetică.

În acest eseu de maturitate, punctul de pornire nu mai e o dilemă abstractă, ci mai degrabă o necesitate presantă denatura morală și intelectuală, experiența evenimentelor reale din epocă. Schiller începe cu un tablou dramatic al statutului moral al omului contemporan, conceput sub impresia produsă asupra lui de Revoluția franceză. Omenirea părea atunci că e pe punctul de a răsturna mașinăria politică bazată pe forță, care nu slujea decât la conservarea rasei. Părea că stă să răsără epoca noului stat, organ al libertății umane. Omul n-a izbutit să trăiască însă la înălțimea exigențelor acestui ceas mareț, revelînd în schimb abisul depravării moderne în formele sale gemene: brutalitatea și efeminarea. A devenit evident că omul contemporan este moralmente nedemn de libertatea politică. Dar cum poate fi oare ridicat și educat omul în vederea misiunii sale regești de autocîrmuire, atîta vreme cît mai dăinuie condiția imorală a lipsei de libertate? Astfel, la nivelul gândirii politice, problema e necesarmente circulară.

Pentru a descoperi remediul, trebuie să studiem mai îndeaproape natura și cauzele maladiei. Cultura însăși, spune Schiller, a fost aceea care a inoculat societății germenii bolii. Rafinata diversificare a funcțiilor în viața socială, deși favorizînd scopurile societății ca totalitate, amenință sufletul individual cu dezintegrarea. „Cu noi s-a produs o separare accentuată a științelor, o despărțire strictă a rangurilor și ocupațiilor, o ruptură între stat și biserică, legi și moravuri; delectarea e separată de muncă, mijlocul de scop, strădania de recompensă.”⁸⁵ Omul, în aceste zile din urmă care au adus diviziunea eficientă a muncii, și-a pierdut totalitatea lăuntrică. „Omul însuși, înlănțuit pe vecie de un mic fragment al întregului, nu mai înseamnă decât un fel de fragment; în urechi nemairăsunîndu-i nimic altceva decât zgomotul monoton

⁸⁵ Scrisoarea 6, *cp. cit.*, pp. 38 urm.

al roții ce se învîrtește, el nu-și dezvoltă niciodată armonia ființei sale, iar în loc de a-și întipări în ființă sufletul umanității, sfîrșește prin a nu fi nimic mai mult decît amprenta meșteșugului căruia i se consacră, a științei pe care o cultivă. Această relație cu totul anemică și parțială, unindu-i pe membrii izolați cu întregul, nu depinde de forme date spontan, căci cum oare ar putea o mașină complicată ce evită lumina să se încredințeze voinței libere a omului?"⁸⁶

Viața greacă oferă o imagine la antipodul sumbrului tablou al civilizației moderne. „În cultura greacă... simțurile și spiritul nu aveau proprietăți net separate. ... Poezia nu devenise încă adversara inteligenței, și nici speculația nu întrecuse măsura degenerînd în arguții.... O natură atotunificatoare își împărtășea formele ei grecilor, pe cînd formele noastre ne sînt date de către un intelect atotdezbinător.”⁹⁷ Cu alte cuvinte, circumstanțe fericite, condiții naturale de timp și loc îi ajutau pe greci să atingă în chip fericit armonia facultăților care pentru omul modern reprezintă o realizare trudnică. Fiecare zeu întrupa totalitatea naturii umane. În noțiunea greacă de divinitate erau implicate completitudinea și armonia atributelor omenești.

Critica îndreptată de Schiller împotriva epocii sale își are rădăcinile într-o insatisfacție personală a criticului. Neajunsurile pe care le discerna în viața din jurul lui ne duc la problema care-l frământă și pe el însuși. Lucrul acesta devine evident atunci cînd Schiller retrasează dezintegrarea civilizației moderne pînă la izvorul ei aflat în gîndirea filozofică. El scrie: „Spiritul speculativ, urmărind bunuri și drepturi inviolabile în sfera ideilor, era fatal să se înstrăineze de lumea simțurilor și să piardă din vedere materia de dragul formei”⁹⁸. Nu încapă nici o îndoială că aceste observații sînt o aluzie la filo-sofia lui Kant și la propriul kantianism al lui Schiller. Cultura modernă, gîndește Schiller, trebuie să vindece rănile pe care le-a pricinuit. Această cerință, aplicată la cel mai profund strat al vieții culturale, sună astfel: speculația cu propriile sale instrumente trebuie neapărat să învingă dualismul autogenerat. Peste hiatul din viață, așa cum vom vedea imediat, trebuie aruncată puntea artei. Ca atare, contribuția filosofului la opera de unificare și salvare constă în a gîndi arta. Pentru Schiller însuși, împlinirea acestei din urmă sarcini trebuie să preceadă asumarea propriului sau oficiu: a educa prin artă.

Conceptul de frumusețe ca mijlocitoare între formă și materie, rațiune și simț, era deja prezent în *Critica puterii de judecată* a lui Kant. Dar în hotarele sistemului kantian, dezvoltarea acestui concept era limitată de carac-

⁹⁸ *Ibid.*, p. 39.

»' *Ibid.*, pp. 37 urm.

»s *Ibid.*, p. 41.

terul dualismului fundamental. A instaura un echilibru, de pildă, între formă și materie ar fi lipsit de sens, din cauză că un echilibru nu poate exista decât între forțe cu drepturi egale, iar materia, în schema de gândire kantiană, nu e nimic altceva decât o limită; ea există numai în virtutea formei. Prin urmare, zadarnic se străduise Schiller în *Scrisorile Kallias* să exprime în limbaj kantian conceptul său de frumusețe ca „libertate în aparență”. Această definiție implica ideea unei forme ce reușește, după o luptă dură, să subjuge materia — o idee total non-kantiană. Înainte de a-și redacta *Scrisorile despre educația estetică*, Schiller a luat cunoștință de publicațiile lui Fichte. Aici a găsit o cheie pentru dificultățile sale, *Scrisorile* fiind, ca metodă, mai degrabă fichteene decât kantiene.

Două impulsuri, afirmă Schiller, alcătuiesc esența naturii umane și-i constituie lumea: instinctul material (*Stofftrieb*) și instinctul formal (*Formtrieb*). Primul îl determină pe om ca existență finită mărginită la un spațiu limitat și situată în timp. Cel de-al doilea impuls decurge din natura lui liberă și rațională și tinde să legifereze și să ordoneze diversitatea impresiilor furnizate de instinctul material. Cum omul e atât materie cât și spirit, sarcina lui e de a menține în echilibru aceste două instincte coordonate. Ca să asigure acest echilibru, ca veritabilă stare umană a omului, Schiller introduce un al treilea „îmbold”, impulsul ludic, care constituie frumusețea și arta.

Ea o primă privire, termenul de „joc” în această conexiune îl poate surprinde și deruta pe cititor, cu atât mai mult cu cât întreaga discuție se deplasează oarecum ambiguu pe linia despărțitoare dintre analiza transcendentă în maniera lui Fichte și o antropologie empirică. Conceptul de joc nu formează, ca mai târziu la Spencer, doar elementul de contrast cu activitățile de conservare a vieții. Mai degrabă implică o dublă negație. Jocul are loc după anumite reguli. Dar aceste reguli reprezintă o creație liberă. Ele nu sînt prescrise nici de necesitatea naturală (instinctul material), nici de legea morală (instinctul formal). Jocurile manifestă o legitate perfectă, dar în același timp ele suspendă conflictul necurmat dintre legea naturii și legea rațiunii, dintre forță și libertate. Rezultatul e un fenomen care mediază între aparență și libertate — libertatea în aparență după formula din *Kallias sau despre frumusețe*.

Exemplul privilegiat al aparenței de libertate în frumusețe rămîne pentru Schiller geniul grec. „Nu este nici grația, nici demnitatea ceea ce ne izbește în înfățișarea măreață a *Iunonei Ludovisi*; nu e nici una, nici alta, fiindcă sînt ambele în același timp. Pe cînd zeița feminină reclamă adorația noastră, femeia divină aprinde iubirea noastră, dar în timp ce noi ne lăsam mișcați în voie de fericita frumusețe cerească, măreția cerească ne dă înapoi înfricoșăți. Figura întreagă odihnește și există în sine însăși, ca o creație

desăvârșită, fără a-i lipsi nimic și fără a opune rezistență, ca și cum ar fi dincolo de spațiu: nu e în ea nici o forță care să lupte cu alte forțe, nici un defect care de-a lungul timpului s-o poată ruina. De o parte, irezistibil mișcați și atrași, de alta îndepărtați, noi ne găsim în același timp în stare de liniște completă și în agitația cea mai mare, și de aici rezultă acea emoție minunată, căreia inteligența nu-i găsește un concept potrivit și nici limba expresie."⁹⁹

Obiectul instinctului material e viața, concept ce denotă aici orice existență materială prezentată simțurilor noastre, obiectul instinctului formal e forma în cea mai largă accepțiune. Urmează că frumusețea, ca obiect al instinctului de joc, poate fi caracterizată prin termenul de „formă vie”¹⁰⁰. Cum însă nici o creație reală nu se va conforma niciodată în chip desăvârșit acestor exigențe ideale, frumusețea înfîlnită în experiență va ține întotdeauna de unul din aceste două tipuri: tipul de „frumusețe moleșitoare” va apărea cînd va prevala efectul calmant și moderator care menține cele două impulsuri de bază în limitele lor. Pentru a le stimula, e necesar tipul opus, numit „frumusețe energetică”. În funcție de starea de spirit căreia îi sînt aplicate, ele pot contribui fie la înfrîngerea unei slăbiciuni, fie, dimpotrivă, la accentuarea unei deficiențe și a unei unilateralități de caracter¹⁰¹. Numai adevăratul artist, care e fiul și nu marioneta epocii sale, va cunoaște nevoia semenilor săi și le va distribui doza prielnică. Artistul, pe de altă parte, care e lipsit de această înțelepciune, va spori corupția existentă.

Datorită dualității impulsurilor din alcătuirea sa, omul are de înfruntat o opțiune. El trebuie să aleagă fie a se încredința instinctului formal și a trăi o viață liberă, fie a selăsa copleșit de pasivitatea naturii sale materiale. Starea de spirit a unui om pus în fața acestei alegeri, dar care încă nu și-a formulat-o, poate fi imaginată în două feluri diferite. Este vorba fie de indiferența pur negativă a spiritului, comparabilă cu un panou alb; fie, pe de altă parte, putem trăi, cum s-ar zice, în suspensie, cu atenția trează la toate implicațiile alegerii ce ne așteaptă, perfect stăpîni atît pe forțele noastre pasive cît și pe cele active, gata să ne îndreptăm cu egală ușurință către veselie sau gravitate, către repaus sau mișcare, către gîndire abstractă sau intuiție. „Această înaltă indiferență sau libertate a minții unită cu puterea și elasticitatea, e dispoziția în care ar trebui să ne lase o adevărată operă de artă, și nu există o mai bună probă a veritabilei excelențe estetice.”¹⁰² Ajungem astfel în cele din urmă la conceptul de trecere sau tranziție căutat

⁹⁹ Scrisoarea 15, p. 72. (Trad. în T. Vianu, *Istoria estetice de la Kant pînă azi în texte, alese*, Eucurești, 1934, pp. 79-80.)

¹⁰⁰ Scrisoarea 15, p. 68.

¹⁰¹ Scrisoarea 16, pp. 73 urm.

¹⁰² Scrisoarea 22, p. 90.

încă de la primii pași ai investigației. Problema modului în care omul poate fi călăuzit de la sclavie la libertate, de la existența animalică la viața morală, e rezolvată: „Nu există altă cale de a face o ființă rațională dintr-un om senzual decât a-l face îutîi estetic”¹⁰³.

Schiller a dovedit însă mai mult decît își propusese să dovedească. Starea de detașare și promptitudine energetică creată de intuiția frumuseții nu e realmente, sau oricum nu în chip exclusiv, indiferența morală. Ca valoare nominală, ea e un moment tranzitoriu în trecerea de la viața senzuală la cea rațională. Ca atare, frumusețea pare pur și simplu un instrument de progres moral de care ulterior ne putem dispensa. Și totuși cursul argumentării lui Schiller ne impune o interpretare diferită. Momentul tranzitoriu al stării de expectativitate neutră, ca echilibru și armonizare a forțelor, e în el însuși o împlinire. Omul, spune Schiller, e în chip deplin om numai cînd se joacă; adăugind că întregul edificiu atît al artei estetice cît și al artei vieții trebuie fundamentat pe acest principiu¹⁰⁴. Dacă echilibrul dintre cele două impulsuri de bază e cea mai umană stare a omului, ce alt tip de perfecțiune poate dori sau poate atinge acesta fără a-și primejdui umanitatea? Ne putem imagina o atitudine pur morală ca rezultat al predominanței indiscutabile a „instinctului formal”. Dar această condiție, întrucît presupune schilodirea unei jumătăți din calitatea de om, ar fi defavorizată de o comparație cu starea estetică. Putem deci conchide că acest echilibru estetic, o „autolimitare prin forță și bogăție lăuntrică”, e în ultimă analiză nu indiferența care precedă decizia morală, ci mai curînd rezultatul unei opțiuni și reprezentarea unei valori supreme. Schiller, plecînd de la moralismul dualist al lui Kant, alege un nou ideal de umanitate. Această alegere e reunită cu o sinteză a metodei transcendente kantiene și cu viziunea greacă sau goetheană despre om și cosmos. I.e. revenea lui Schelling și Hegel să dea expresie implicațiilor filosofice ale întreprinderii lui Schiller. Schiller s-a mulțumit în ce-l privește să-și definească propria sa poziție în calitate de artist. Poezia e oare de prisos la ceasul marilor hotărîri morale și politice? Era în măsură acum să răspundă la această întrebare printr-un nu fără echivoc.

Concluzia eseului lui Schiller își manifestă însă în alt mod dezacordul cu problema pusă în primele scrisori. Modul în care Schiller își începe argumentarea ne face să ne așteptăm la o perspectivă magnifică în epilog. Nu așteptăm la o celebrare a artei ca adevărata eliberatoare a omenirii, netezind drumul către o viață liberă și demnă pentru întreaga seminție omenească, în fapt, următoarea generație de gînditori romantici și idealisti și-au clădit edificiile vizionare pe temeliile puse de Schiller. Ei profetizau fuziunea poezie:

¹⁰³ Scrisoarea 23, p. 93. ¹⁰⁴ Scrisoarea 15, p. 71.

și a filosofiei și o viață conformă cu creația lor îmbinată. Așa cum îi sade bine exponentului tipic al stilului clasic, Schiller era mai sceptic și mai realist. La capătul expunerii sale, el pune întrebarea: „Oare există o asemenea stare de frumusețe în aparență, și unde?” Și tot el răspunde: „Trebuie să existe în orice suflet frumos armonizat, dar în realitate, numai în cercuri alese, asemeni idealului pur al bisericii și-al statului — în cercuri unde moravurile sînt plămădite ... de însăși frumusețea naturii, unde omul trece prin tot felul de complicații într-o deplină simplitate și neprihănire, uefiind silit nici să încalce libertatea altora ca să și-o păstreze pe a sa, nici să manifeste grație în detrimentul demnității”. E o anumită resemnare în această concluzie. E însă, ca să zicem așa, o resemnare creatoare. Ceea ce la nivelul filosofiei apare ca o renunțare, e în același timp un stimulent al creației poetice.

BIBLIOGRAFIE SUPLIMENTARĂ

E. F. Carritt, *The Sources and Effects in England of Kant's Philosophy of Beauty*, în *Monist*,

35 (1925), pp. 315-328. ii. F. Carritt, *The Theovy of Beauty*, cap. V. Victor Basch, *Essai critique sur l'esthetique de Kant*, Paris, 1927.

R. A. C. Macmillau, *The Crowning Phase of the Criticai Philosophy*, Londra, 1912. J. C. Meredith, *Kant's Critique of Aesthetic Judgment*, Oxford, 1911. (Eseurile introductive.) 15. Caird, *The Criticai Philosophy of Immanuel Kant*, 2 voi., Glasgow, 1889, voi. II. George Santayana, *Three Philosophical Poets: Lucretius, Dante and Goethe*. Tkomas Carlyle, *Essays on Goethe*, 1828—1832.

Thomas Carlyle, *Life of Schiller, Comprehending an Examination of His Works*, 1846. Ernst Cassirer, *Idee und Gestalt. Fiinf Aufsätze*, 1921. Lionello Venturi, *Istoria criticii de artă*, cap. VIII. Bosanquet, *History of Aesthetic*, cap. X.

XII

ROMANTISMUL GERMAN

Generația care a intrat în arenă la începutul secolului al XIX-lea a fost educată în spiritul poeziei și ideilor estetice ale lui Goethe și ale contemporanilor săi. Această experiență timpurie a lăsat o urmă de neșters în sufletul celor născuți în jurul lui 1770. Ei fie că admirau cu fervoare, fie că respingeau cu violență ceea ce se înfăptuise. Dar pînă și prin critica lor arătau ce mari datorii contractaseră față de predecesorii lor. În genere, plutea în aer convingerea că fusese plănuită și inițiată o operă gigantică, antrenînd reforma artei și-a vieții înseși, dar că în momentul decisiv, constructorii își abandonaseră propriul lor proiect, nemaiizbutind să-și ducă astfel la bun sfîrșit edificiul. Le revenea prin urmare tinerilor să se angajeze cu absolută fermitate pe același drum, trăgînd concluzii din premisele înaintașilor.

Deși adeseori de o cutezătoare originalitate, li se poate spune foarte nimerit moștenitori și succesori, întocmai cum gînditorii etapei precedente fuseseră esențialmente pionieri, în ciuda numeroaselor lor împrumuturi din gîndirea franceză și engleză. Tocmai această poziție istorică particulară explică perfecțiunea ca și neajunsurile esteticii romantice. Ajutați de o sensibilitate rafinată și de o libertate de spirit firească, gînditorii romantici au prelucrat cu ingeniozitate ideile fundamentale ce le fuseseră înmîinate și le-au aplicat în noi experiențe. Datorită însă unei lipse de experiență elementară, revelînd viața ca literatură și artă exterioară, ei au pierdut contactul cu realitatea, confundînd visul poetului, idealul moralistului și intuiția metafizicianului.

Iyûnd înfăptuirile generației de la 1770 ca un tot și ținînd seama și de filosofii idealști (care nu trebuie socotiți ca romantici) deslușim anumite trăsături distinctive generale. În primul rînd, se constata o puternică nevoie de a găsi o unitate dominantă superioară. Kant indicase numai cu multă precauție un „tărîm necunoscut” — o bază comună rațiunii practice și teoretice. Urmașii lui romantici și idealști, nemulțumindu-se cu o simplă bănuială despre Absolut, au vrut să-l surprindă și să explice cum își dezvăluie natura în ierarhia existențelor. Din acest nou ideal a rezultat un raționalism metafizic puternic intensificat. În al doilea rînd, arta, și mai cu seamă poezia,

RADICALISMUL

GENERAȚIEI

ROMANTICE.

a fost considerată ca fapt suprem. Deși nu absolutul însuși, ea era forma privilegiată în care se presupunea că se revelă absolutul. Din această ipoteză a izvorât o interpretare poetică a tuturor problemelor filosofice. Cu toate că idealismul nu implica în mod necesar exaltarea romantică a artei, romantismul lui Novalis și Schlegel implica metafizica idealistă. Idealismul furniza un instrument apt pentru preschimbarea cultului artei într-un sistem. Produsele mai degrabă scilpitoare decît solide ale acestei sinteze nu cunosc autoconsecvența sistemelor idealiste, iar termenii împrumutați de la Fichte și Schelling au căpătat o nuanță ușor diferită în gura lui Novalis sau a lui Friedrich Schlegel. Chiar așa însă alianța dintre filosoful de tip nou și magicianul romantic era firească. Amîndoi doreau să surprindă absolutul și să „interpreteze universul”. „Măsură și armonie”, „simplitate și totuși grandoare”, resemnare — iată cuvintele cheie ale clasicilor. Un entuziast Sv xal *nav* dădea glas nostalgiei mai tinerei generații.

Tinerețea e însăși natura aspirației romantice. Romantismul german, similar în această privință cu cel al lui Shelley, era adolescent. Mișcarea debutează cu un document puberal tipic, *Revărsările inimii unui frate călugăr iubitor de artă* (1797). Autorul lui, Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773 — 1798), a murit la vîrsta de douăzeci și cinci de ani, curînd după publicarea cărții sale. În aceste articole, el relatează cu ingenuitate viețile artiștilor și anecdote care le ilustrează opera. Albrecht Diirer, puțin prețuit în acea vreme, e celebrat ca maestru al unei adevărate arte germane așa cum era ea în bunele vremuri vechi: robustă, cinstită și profundă în toată simplitatea ei. Acest naționalism sentimental e inofensiv și generos. Într-o viziune, Wackenroder îi zărește pe Diirer și pe „divinul” Rafael stîud mîna în mîna și contemplîndu-și într-o tăcere prietenoasă tablourile alăturate¹. Ca teoretician, Wackenroder dorea să simtă, nu să raționeze. Credința într-un sistem i se părea mai rea decît superstiția. Arta, credea el, iese din adîncurile unei inimi neprihănite și închinată cu toată fervoarea lui Dumnezeu. E un serviciu religios, artistul e slujitorul umil al Domnului, opera lui o comuniune cu Făuritorul său. Zugrăvind lucrurile lumii acesteia, el urmează cu o dragoste pioasă vestigiile măiestriei Creatorului, vizibilă în firul de iarbă ca și în alcătuirea universului. Această evanghelie estetică era propovăduită cu accente de sinceritate blîndă și aproape sfîosă. Este „nevirilă” în cel mai înalt grad. Dar adevărul limitat și ucdezvoltat cuprins în aceste articole cu greu ar putea fi prezentat în chip mai potrivit. Dezvăluirea adevărului — ca și a erorii — poziției romantice avea să răraîuă în sarcina altora.

¹ *Herzensergiessungen eines ktmstliebender, Klosterbraders, IVerke uni Briefe*, ed. P. voii der I.eyen, 1910, 2 voi., I, 62.

„Poezia e realitate autentică absolută. Iată esența filosofiei mele. Cu cit mai poetic, cu atît mai adevărat.”² Recunoașterea poeziei ca „fapt suprem” nu poate fi exprimată mai pregnant ca în acest fragment din Novalis (pseudonimul lui Friedrich von Hardenberg, 1772—1801). Afirmăția lui paradoxală nu era menită aplicării la orice poezie, ci la spiritul sau esența poeziei și la puritatea ei nădăjduită în realizarea viitoare. El vorbea despre poezie așa cum e ea în realitate, așa cum ar trebui să fie și așa cum va fi, întrunind astfel dezideratele metafizicianului care definește esența, ale poetului care își revelă adevărul poetic și ale profetului care prezice o dezvoltare viitoare. Poezia utopică a lui Novalis e identică cu filosofia. Atît poezia cît și filosofia oferă o reprezentare a spiritului, „universul lăuntric în totalitatea lui”³. Un alt fragment spune: „Distincția dintre poet și cugetător e doar aparentă și în dezavantajul aînădurora. E simptomatică pentru o constituție morbidă”⁴. Toate artele frumoase se împărtășesc din demnitatea filosofică a poeziei. Toate contribuie la realizarea „împărăției Spiritului”.

Muzica nu e nimic altceva decît o formă perfectă a auzului; pictura o „perfecțiune a văzului”⁵. Ne amintim că Schiller privea jocul artistic ca o ocupație și un echilibru armonios al energiilor active și pasive ale sufletului. Novalis, în acest din urmă citat, merge mai departe, identificînd în fapt activitatea și pasivitatea, productivitatea și receptivitatea. Spiritul artistului, abaudouîndu-se universului, suscită în el o deplină capacitate de a se face atît vizibil cît și audibil. Frumusețea, conform interpretării clasice, stabilește un echilibru între simțuri și intelect, fiecare păstrîndu-și independența, în experiența extatică a gînditorilor romantici, distincția dintre cele două sfere dispare cu desăvîrșire. Perfecțiunea vizibilității ajunge să însemne transfigurarea și spiritualizarea aparenței, absorbția zorilor pămîntești în lumina mistică. Ori de cîte ori se întîmplă ca distincția dintre poezie și filosof ie să se reactualizeze, ea lucrează în detrimentul filosofiei. Uneori filosofia e tratată ca slujitoarea poeziei, funcția ei fiind aceea de a explica ce este poezia, și anume „Unul și Totul”⁶. Apoi se revine la poezie ca precursoră și herald. Filosofia dă lege și ordine vieții. Apoi poezia ne învață să îmbrățișăm bucuria această lege. Asimilînd filosofia poeziei, Novalis s-a întors într-un ciudat mod răsturnat la vechea estetică raționalistă a secolului al XVIII-lea și a subscris la definiția baumgarteniară a frumuseții⁷. În epoca rațiunii, Baumgarten susținuse cu modestie aprecierea valorilor poetice prin acce-

² *Schriflen*, herausgegeben von Paul Kluckholm, 4 voi., 1928. *Neue Fragmentensammlungen*, 1798, II, 411.

³ *Ibid.*, *Neue Fragmentensammlungen*, 1798, II, 363, 367.

⁴ *Ibid.*, *Brouillon 1798-1799*, III, 137.

⁵ *Ibid.*, *Neue Fragmentensammlungen*, II, 360. « *Ibid.*, II, 375. 7 *Ibid.*, *Brouillon 1798-1799*, III, 240.

NOVALIS: IDENTIFICĂRI MISTICE ȘI UNIVERSUL MAGIC.

tuarea înruderii lor cu perfecțiunea rațională. În perioada mai târzie, când poezia își câștigase independența și autoritatea, poetul-filosof romantic supunea rațiunea poeziei.

Romanticul nu se mulțumea să sintetizeze doar poezia și filosof ia. Viața însăși era poftită să intre în cercul magic care prefăcea totul în poezie. El concepea moralitatea ca pe o artă⁸; pretindea că pînă și procesele industriale ar trebui duse la bun sfîrșit „în chip poetic”⁹. El a prezis o societate omenească universală care ar fi unificată prin poezie, așa cum „gospodăria” (*Haushalt*) universului e guvernată de incantația ei¹⁰. După doctrina clasică, delectarea și valorizarea estetică alcătuiesc o stare de spirit mijlocie între supunerea la un ordin străin și complacerea într-o viață pur interioară, îndepărtînd bariera ce separa presiunea din exterior și impulsul spontan. Novalis nu mai face nici o discriminare între rațiunea obiectivă care cîrmuiește universul și sensul imaginativ conferit de poet creațiilor sale. De aici decurge în chip firesc afirmarea poeziei ca putere cosmică. Lumea reală și lumea imaginației erau contopite într-un singur tărîm oniric de umbre. Această lume hibridă, departe de a fi irațională, manifestă un înalt grad de ordine sistematică. Ea reunește cele mai depărtate fenomene într-un tot organic asemeni unei opere de artă. În același timp însă îi lipsesc toate acele caracteristici care fac realitatea reală. Acest univers magic e prezidat numai de spiritul creator — o replică la eul demiurgic al lui Fichte. Dar în idealismul lui Fichte, eul absolut care edifică realitatea printr-o autolimitare treptată era deosebit cu toată limpezimea de eul individual. Novalis a confundat deliberat cele două concepte, zămislind astfel imagistica fantastică a universului său fermecat.

Doctrina lui Novalis, în ciuda concluziilor ei paradoxale, conține un element de adevăr. Ne putem imagina un poet care, în ceasul său de inspirație, trece de la creația poetică la o interpretare filosofică a propriei sale stări de spirit. E exact ceea ce a făcut Novalis. Ceea ce era expus astfel la lumina conștiinței nu era nici procesul de creație poetică, nici dezvoltarea intuiției filosofice, dar o viziune onirică anterioară amîndurora și conținînd cîte ceva din amîndouă. Această viziune participa atît la libertatea imaginativă a artei cît și la raționalitatea metafizicii. Nemulțumit cu înțelepciunea inconștientă a poetului, Novalis a tînjit după o mai mare claritate a înțelegerii. Totodată el s-a ferit de greutatea și truda cu care realitatea îl copleșește pe filosof. A șovăit astfel în fața unei alternative pe care a refuzat s-o recunoască. Ne relatează cu desăvîrșită candoare experiențele sale dintr-o sferă

⁸ *Ibid.*, *Neue Fragmentensammlungen*, II, 363.

⁹ *Ibid.*, *Fragmente der letzten Jahre*, III, 298.

¹⁰ *Ibid.*, *Die Christenheit oder Europa*, II, 82 urm-

intermediară, unde nimeni altcineva n-ar fi putut trăi și respira fie și în scurtul răstimp care i-a fost dat lui Novalis.

Sfera subconștientă de care s-a apropiat Novalis i s-a revelat în viața onirică. Pentru simțul comun al vieții diurne, visarea e o evadare din realitate, frumoasă sau oribilă, înprospătătoare sau deprimantă, oricum însă izolată de viața de toate zilele. Nu așa stau lucrurile pentru romantic. El nu va interpreta visele în termenii vieții diurne, ci viața în termenii experienței onirice, convins că dezvăluie un strat mai profund al existenței universale. În felul acesta, un sistem de gândire extrem de complex se unește cu idei religioase străvechi. Visătorul romantic, plecând urechea atent la murmurul confuz ce se ridică înăuntrul lui în liniștea nopții, deslușește glasuri profetice. Poezia lui devine, așadar, un mijloc de-a asigura un receptacul local imaginilor și emoțiilor evanescente ale viselor sale. Adevărurile intuite în subconștient, inaccesibile experienței obișnuite și inexprimabile într-un limbaj obișnuit, sînt aduse la viață prin cuvîntul magic. Se știe că atunci cînd visăm, chiar și cele mai familiare lucruri îmbracă o aură de absolută straniețe. E tocmai efectul pe care dorește să-l prindă poetul romantic. „Arta de a înstrăina într-un mod plăcut, de a face ca un obiect să apară străin și totuși familiar și atrăgător — iată poezia romantică”, spune Novalis¹¹. Un alt aforism al lui sună: „Viața noastră nu e un vis, dar ar putea deveni unul și are toate șansele de-a atinge țelul acesta”¹². Poeții romantici, descoperind valorile pur muzicale ale limbii, au conferit cuvintelor o fascinație magică ostilă preciziei logice. Ei știau că visul poate fi numai evocat, nu descris. Ludwig Tieck a dezvoltat ideea că poezia e muzică verbală¹³, iar Jean Paul, expert și teoretician al vieții onirice, scria: „Visul e pentru poezie valea Tempe și patria mămă”¹⁴ și a numit visele „poezie involuntară”¹⁵. Observarea viselor l-a dus la sublinierea atitudinii pasive a poetului față de viziunea lui: „Adevăratul poet nu e în timp ce scrie, decît auditorul, nu stăpînul personajelor sale, adică nu le înjghebează dialogul conform unui tipar trudnic dobîndit din psihologie, ci le intuiește ca și cum ar trăi într-un vis și ar asculta apoi ce spun”¹⁶.

¹¹ *Schriften, Fragmente der letzten Jahre*, III, 348.

¹² *Ibid.*, II, 98; cf. Albert Beguin, *L'âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, 2 voi., 1937, II, 93 urm. (V. Sufletul romantic și visul, trad. de D. Țepeneag, ed. Univers, București, 1970, pp. 257—287.)

¹³ *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst*, herausgegeben von Ludwig Tieck, 1799; ed. Jacob Minor în *Deutsche Nationalliteratur*, voi. 145, p. 88.

¹⁴ *Vber die natürliche Magie der Einbildungskraft in Leben des Quintus Fixlein Sämtliche Werke*, G. Reiner, 1840, 33 voi., III, 235 urm.

¹⁵ *Vber des Träumen, bei Gelegenheit eines Aufsatzes darüber von Dr. Vihtor* în *Briefe und bevorstehender Lebenslauf*, Werke, XIII, 262.

« *BUche in die Traumwelt*, în *Museum* XI, *Werhe*, XXVII, 181 urm.

Istoria esteticii

Savurarea umoristică a nonrealității e cel mai subtil dintre rafinamentele vieții sociale. Astfel, dezintegrarea romantică a realității a inspirat conversațiile ironice și entuziaste, scrisorile, pamfletele și producțiile poetice ale unui cerc care a făcut din Jena centrul vieții literare germane. Novalis, tînărul lui profet, mișcîndu-se în propria lui sferă solitară, nu și-a îngăduit să fie atras cu totul în această comunitate spirituală și oarecum excentrică. Par prietenul lui, Friedrich Schlegel (1772—1828), era menit să-i devină conducător. Nu mai puțin excentric și radical în vederile sale ca Novalis, Schlegel era însă mai puțin conștient de propriile-i idiosincrazii. Novalis trăia exclusiv în universul său magic. Schlegel, avizat în privința lumii reale, dar uedispre-țuiud-o, a dat Mu liber unei „divine insolente”. Totodată, componenta realistă a naturii sale l-a făcut apt de a da un conținut mai substanțial doctrinei romantice, punînd-o în contact cu faptele istorice. Deși deghizat ironie într-un fals profet, el era în realitate un eminent critic de poezie. Programul trasat de el mișcării romantice, așa cum reiese din primele sale aforisme, pretindea să inaugureze o nouă eră. Dacă însă dezbrăcăm aceste pretenții contrafăcute de tot haruașamentul lor, distingem o viziune autentică asupra artei și istoriei acesteia. Iată contribuția esențială a lui Schlegel la estetică: el a introdus ideea că arta și îndeosebi poezia nu se mișcă prin istorie ca priutr-uu mediu indiferent care îi afectează numai superficial modalitățile de expresie, ci că însăși esența ei se găsește implicată în procesul evoluției. El a devenit astfel precursorul lui Hegel și al filosofiei artei preconizată de acesta.

Disproporția dintre ce pretindea Schlegel să facă și ceea ce a făcut de fapt e cu deosebire evidentă în *Discursul despre mitologie*. Dacă ne gîndim numai la ținta autorului, sîntem ispitiți să-i proclamăm întreprinderea ca un eșec dezolant. Schlegel aclama triumfător apariția unei noi mitologii. Credea că-i poate citi semnele prevestitoare infailibile în poezia și mai ales în fizica vremii sale, el asumîndu-și misiunea de a-i înlesni ivirea. E ușor să ne dăm seama că profeția îi era eronată. Presupusul vizionar ignora condițiile care trebuie să stea la baza impunerii unui mit. În același timp, eroarea lui conținea o urmă de adevăr. Mitul e într-adevăr izvorul creației artistice. Cercetările filologilor din secolul al XIX-lea, inspirate în mare măsură de idei romantice, au arătat cît de rodnică fusese intuiția lui Schlegel. Mai mult, afirmațiile lui Schlegel cuprindeau o critică a poeziei germane clasice care probabil își avea justificarea ei. În incertitudinea privitoare la subiectele potrivite, acești poeți făcuseră deseori experiențe nefericite. Chiar și pretenția lui Schlegel de a fi profet nu era străină de așa ceva. Planul lui Auguste Comte de a institui un nou cult pentru o societate nouă, tatonările lui H63-derlin după o sinteză a creștinismului și a păgînismului grec, încercarea lui Nietzsche de a institui imaginea lui Zarathustra ca figură centrală a unei

SECTA ROMANTICA ȘI PROFEȚIA ESTETICĂ A LUI FRIEDRICH SCHLEGEL.

noi credințe, resuscitarea de către Wagner a mitului germanic și, în sfârșit, pretențiile religioase ale statelor totalitare ar putea fi toate interpretate oarecum ca o împlinire a profețiilor sale. Se simțea nevoia unei interpretări a vieții, satisfăcătoare din punctul de vedere al facultăților emoționale și imaginative și eliberată de suzeranitatea rațiunii. E interesant de notat că acest nou impuls dezintegrator și-a făcut apariția în câmpul experienței estetice. Doctrina lui Schlegel, oricât de greșită, era greșită într-un fel tipic. Raționalismul său estetic deformat netezea drumul iraționalismului modern.

Reflecțiile despre mitologie sînt numai un aspect din programul estetic al lui Schlegel. Aceasta constă în ansamblu dintr-o formulare a înțelesului poeziei romantice, iar Novalis și-a adus contribuția în această direcție. Fuziunile mistice care i-au permis lui Novalis să conceapă Utopia estetică sînt folosite de Schlegel în același scop. Dar Schlegel e cel care a născocit formulele sugestive și a furnizat definițiile finale. El a făurit noțiunea de ironie, sub a cărei firmă a plasat romanticul, ceea ce e romantic fiind în același timp tot ce e suprem în poezie. Schlegel îi era mult mai îndatorat lui Fichte decît lui Novalis. În fapt, conceptul lui de ironie reprezintă versiunea estetică a dinamismului moral al lui Fichte. Într-o progresie infinită, „eul” lui Fichte transcende stazele autolimitării sale. Ea fel, subiectul ironic, neacceptînd niciodată o formă definită, gustă libertatea infinită într-o mișcare ascendentă care-1 poartă de la una la alta. Țelul primului proces e însă realitatea, pe cînd cel de-al doilea dizolvă realitatea și o transferă unui „haos artistic ordonat, fermecătoarea simetrie a contradicțiilor, minunata alternare veșnică de entuziasm și ironie”¹⁷. Ironia e astfel conștiința de sine a spiritului creator care, neîncătușat de o singură formă, se joacă cu toate într-o libertate suverană. Ea exprimă totodată faptul psihologic al conștiinței de sine care evită creația și se dedă contemplării propriiei sale activități eșuate.

„Insolența” și „cinismul”, aplicații practice ale ironiei romantice, erau mai degrabă expresii ale unui libertinism literar decît ale unei experiențe metafizice. Funcția esențială a ironiei, în doctrina lui Schlegel, era de a clarifica programul școlii. În mintea lui, acest program era legat de o interpretare a istoriei poeziei. El a încercat să arate că forma poeziei pentru care pleda era estetică superioară formelor anterioare și că era condiționată de dezvoltarea istorică a artei de la greci încoace. Perspectiva înaintată a romantismului era silită să se confrunte cu estetica „clasică” mai veche care făcea din perfecțiunea revolută a artei grecești un model etern. Schlegel, lăsînd în mod leal neatinsă această dogmă venerabilă, a împins-o, în calitatea lui de romantic, spre concluzii care îi răsturnau pe de-a-ntregul intenția originară.

¹⁷ *Seine prosaischen Jugendsehriften*, herausgegeben von Jacob Miner, 1882, 2 voi., II, 361.

IDEALUL CLASIC ȘI CEL ROMANTIC RECONCILIATE ÎN CADRUL FILOSOFIEI ISTORIEI.

I/a prima vedere, critica de tinerețe¹⁸ a lui Schlegel pare a reafirma superioritatea absolută a artei grecești. Autorul recunoștea helenismul ca model de frumusețe și ca întrupare a legii estetice. Aplicînd această perfecțiune unică în chip de măsură artei moderne, adică post-clasice, el declara că descoperise un haos de încercări ce învederau o enormă cheltuială de energie, dar nu frumusețe. Aceste aserțiuni, deși mai clasicizante decît clasicismul însuși, erau gîndite să fie o „glorioasă justificare” a artei moderne, iar această justificare istorică, la rîndul ei, conținea principiile unui program romantic.

Ca și Winckelmann, Schlegel vedea în arta greacă rezultatul unei dispoziții naturale fericite. Grecii, spunea el, trăiau într-o stare naturală. Pentru ei, intelectul și instinctul erau într-o perfectă armonie, predominînd însă instinctul. Frumusețea creațiilor lor apărea astfel ca reflex al rolului jucat de ei în drama istoriei universale. Ei produceau frumusețe din cauză că în evoluția vieții omenirii reprezentau vîrsta frumuseții tinere. Dar dacă vîrsta și arta trebuie să-și corespundă întotdeauna, e nedrept să evaluăm arta modernă cu o unitate de măsură preluată de la antici. Popoarele erei creștine ar trebui să producă o artă proprie, conformă funcției lor istorice specifice. Vechea armonie a dispărut, urmează o strădanie îndelungată și dureroasă pînă ce perfecțiunea greacă s-ar reîntoarce în cele din urmă pe un nou plan rațional. Măsura estetică adecvată unei vieți ce constă esențialmente din efortul de a atinge un ideal îndepărtat e „energia estetică”, nu frumusețea, iar produsele artei energice sînt „caracteristice”, nu „frumoase”. În ultimă instanță, etalonul e același, atît pentru arta modernă cît și pentru arta greacă. Dar întruparea acestui ideal identic e, în cazul acesteia din urmă, naivă și directă, pe cînd în cazul celei dintîi ea reprezintă o încercare energică ghidată de anticiparea reflexivă. Artă greacă e împlinire finită, artă modernă aproximare infinită.

Schlegel însuși a recunoscut că dualitatea stabilită de el și exprimată printr-o artă clasică și una caracteristică (sau romantică) e paralelă cu distincția lui Schiller între poezia naivă și sentimentală. Cele două concepții se deosebesc totuși prin faptul că Schiller a postulat două categorii esențial atemporale, în vreme ce antiteza lui Schlegel are o semnificație istorică și totodată sistematică. În ambele cazuri, principiul distinctiv e oarecum ambiguu. Schiller era nevoit să admită că poetul „sentimental” e poet numai întrucît e și naiv. La fel, poezia modernă sau romantică a lui Schlegel e poezie numai în măsura în care participă la principiul artei clasice, în caz contrar fiind incompletă. Schlegel, trecînd de la interpretarea istoriei la prezicerea viitorului, proclama instaurarea unei sinteze între poezie și știință,

¹⁸ *Die Griechen und Römer. Historische und kritische Versuche über das klassische Alter-tum*, 1797.

triumful geamăn al imaginației și inteligenței, funcții ce "aveau să fie reunite după o separare de două milenii. Programul lui s-a dovedit util în justificarea anumitor particularități ale arte romantice. Atât lipsa lui de proporție cât și abundența de reflecții și „arabescuri” s-ar putea explica prin raportare la noul ideal. Creațiile romantice tipice — *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis, piesele lui Tieck sau romanele lui Arnim — par nedesăvârșite dacă le considerăm ca întreguri și le supunem etaloanelor clasice. Ca să le apreciem valoarea, se impune să le înțelegem ca aproximații ale unui ideal cu mult prea sublim pentru a putea fi realizat în chip deplin.

Deseori doctrina lui Schlegel s-a străduit să justifice injustificabilul. Dar în ansamblu, construcția ei îndrăzneată a avut meritul de a întrerupe aplicarea normei clasice la operele erei creștine. El a deschis astfel cu succes calea expansiunii cunoscute de către valorizarea estetică a secolului al X IX-lea. Rodul imediat al acestei revoluții către liberalism a fost perceperea frumuseții artei medievale, a *Divinei Comedii* a lui Dante, a tragediilor lui Shakespeare și a pieselor lui Calderon. Ideea unei „literaturi universale”, susținută de Herder și Goethe, a fost dusă mai departe și îmbogățită prin noi cercetări și traduceri. Fratele lui Friedrich, August Wilhelm Schlegel (1767—1845), eminent critic și traducător, a sistematizat și popularizat noile idei estetice¹⁹. Schleiermacher a prezentat planul pentru organizarea traducerii tuturor documentelor remarcabile ale spiritului poetic. Piesele lui Shakespeare au devenit astfel accesibile în versiunea clasică germană. S-a redescoperit și gustat mișcătoarea simplitate a vechilor cântece populare. Paralel, estetica, înțeleasă ca teorie a creației artistice și a aprecierii acesteia, a fost pusă în fața unor probleme cu totul inedite. Nu mai era cu puțință ca arta greacă să fie privită ca eternul cod al perfecțiunii estetice. Filosoful nu mai putea transpune în teorie ceea ce Fidias modelase în marmură, Homer și Sofocle în versul grec și Rafael în fresce. De acum încolo, esteticienii trebuiau să țină seama de întreaga diversitate a creației artistice din toate timpurile și locurile.

E greu de situat corect opera estetică a lui Jean Paul (Jean Paul Friedrich Richter, 1763 — 1825). Doctrina expusă în *Estetica*²⁰ sa e oare în esență romantică? Ar fi multe de spus în sprijinul acestei opinii. El se declară fățiș de partea noii școli poetice și filosofice. Folosește termenii filosofici ai lui Schelling și consacră un spațiu considerabil expunerii idealului de frumusețe romantică, în care vede consecința firească a creștinismului, definind-o ca

¹⁹ A. W. Schlegel, *Vorlesungen iiber schdne Literatur und Kunst*, ert. J. Minor (*Deutsche Literaturdenkmale des ÎS. und ÎS. Jahrhunderts*, H. 17 — 19), 1884.

²⁰ *Vorschule der Ästhetik*, ediția I, 1804. Titlul cărții induce în eroare întrucât se ocupă aproape în exclusivitate cu teoria poeziei.

JEAN PAUL: RAȚIONALISM ÎMBINAT CU IMAGINAȚIE ROMANTICA.

„Frumosul fără limitare”²¹. Subliniază caracterul esențial romantic al romanului și nu încapă nici o îndoială că-și socotește creațiile ca numărându-se printre modelele romantice. Cu toate acestea, el n-a fost partizan sau cel puțin n-a fost partizan al școlii romantice propriu-zise.

În cadrul cercului literar de la Jena, cuvântul „romantic” a căpătat un dublu înțeles. În sens mai larg, el denumea o tendință a artei moderne, manifestată cu extremă claritate în Dante, Shakespeare și măcar în unele dintre operele lui Goethe, și îndreptată către un ideal absolut, dar încă neatins. Numai dacă acceptăm această conotație a cuvântului, așa cum a făcut Jean Paul însuși, îi putem numi estetica romantică. Conform sensului mai precis al cuvântului, care denotă creațiile unui grup literar bine definit, Jean Paul e și în același timp nu e romantic. A simpatizat cu romanticii, dar i-a și antipatizat. A salutat din inimă zborurile mai îndrăznețe ale imaginației în care aceștia se aventurau; le-a împărtășit gustul pentru miraculos și pentru reveria peisajelor scăldate în lumina lunii, pentru grădinile vrăjite șitărîmurile fabuloase. Dar simțul decenței îi era șocat de libertinismul lor și era conștient de slăbiciunea forțelor lor creatoare. Sub titlul *Schlegeliana* el nota: „înclinația poetică nu face poezia și nici conștiința un sfânt. Pentru amîndouă, pe lîngă asta e nevoie de un dar înnăscut”²². În estetica sa, descrierea consubstanțială a tipului romantic de poezie e contrabalansată de capitolele nu mai puțin înțelegătoare despre *Frumusețea clasică*, în care autorul se arată a fi un credincios fidel în evanghelia clasicizantă a lui Winckelmann. El îi proslăvește pe greci, care au știut „să facă trupuri omenești vii și însuflețite și să le dea spiritelor lor un sălaș trupesc”²³, care au modelat în marmură imaginile zeilor și oamenilor complăcîndu-se „în far niente-lc veșniciei”²⁴ și care și-au înzestrat poezia cu obiectivitate, idealitate, calm surîzător și grație morală. Nu e de mirare că arhiromanticul Tieck, simțind că prietenul său nu îi e în întregime aliat, s-a declarat nemulțumit de *Vorschule*.

Scrierile estetice ale lui Jean Paul nu pot fi clasificate cu ajutorul categoriilor împrumutate din disputele literare ale epocii sale. El combină trăsăturile de gîndire ale omului din veacul al XVIII-lea cu imaginația romantică, un Richardson german refugiindu-se din sentimentalitatea sa în viziunile incandescente ale lumilor supranaturale. Această imparțialitate, cu care el însuși s-a mîndrit pe drept cuvînt, Corespundea unui conflict adînc înrădăcinat în firea lui. Datorită efortului necurmat către o stare ce măcar să semene a armonie în sinea lui, Jean Paul a devenit un arbitru echitabil în controversele din jurul său. Acest proces lăuntric și-a pus pecetea pe însăși structura

«l *Op. cit.*, §22, *Werke*, XVIII. 96.

22 lî. Berend, *Jean Pauls Ästhetik*, 1909, p. 47.

23 *Vorschule*, §17, *Werke*, XVIII, 70.

24 *IUd.*, §19, p. 83 .

teoriei lui estetice. El l-a condus în miezul unul proces dialectic și în același timp l-a umplut cu spiritul unei metafizici transcendente. Ca gânditor, el a fost întotdeauna preocupat de două tendințe opuse, iar în calitate de credincios, de o lume dincolo de lumea aceasta. *Vorschule* și l-a considerat ca o replica a romanului său *Titan*, iar pe amîndouă ca mărturie a năzuinței sale către armonia lăuntrică — de fapt ca „anti-Titani”. Ele dovedeau, gîndea el, că energiile raționale și plastice ale spiritului său veniseră de hac extravagantei titanice a imaginației sale.

Putem urmări rezultatele acestui conflict fundamental la trei niveluri ale doctrinei lui estetice." discutarea dialectică a creației estetice, doctrina geniului poetic și analiza umorului.

Creația estetică, Jean Paul o definea ca o „imitație frumoasă a naturii” luînd „frumos” ca sinonim cu „spiritual”. Obiectul imitației nu îl constituie aspectul exterior al naturii cu toate detaliile ei accidentale și comune, ci structura ei interioară. Acesta e spiritul și chiar litera crezului estetic al lui Goethe. E însă expus într-un mod foarte original. Jean Paul face distincția între materialişti și nihilişti. Materialistul, inconştient de caracteristicile universale ale naturii, o tratează ca pe un conglomerat de obiecte particulare prezentate simţurilor noastre. El are „lutul”, dar nu și „duhul vieţii” pe care să-l însuflească creaturilor sale. Dimpotrivă, nihilistul posedă spiritul însufleţitor, dar cum materia solidă îi lipseşte, el întronează un vid în locul unei creaţii substanţiale, umplînd spaţiul nemărginit al vieţii lăuntrice cu o imagistică difuză ori complăcîndu-se în activitatea pur negativă și critică a spiritului. Privat de materie, controlul ideilor universale nu-i e de nici un folos. Ca o flacără fără combustibil, spiritul lui mistuie obiectele pe care se fixează, redu-cîndu-le la neant. Atît materialistului cît și nihilistului secretul formei le e refuzat. Este privilegiul imaginației creatoare de a combina energiile contrarii și „de a stabili o armonie fericită în care se logodesc particularul și universalul. Imaginația creatoare e aceea care îl face pe poet.

Ca și doctrinele estetice precedente din Germania, poetica lui Jean Paul se întemeiază pe o teorie a geniului poetic. Poetul nu e nimic altceva decît omul adevărat — *homo maxime homo* — și totodată adevăratul interpret al vieții și universului. Fiecare om poartă în sine toate feluritele forme ale omenirii, toate caracterele ei posibile, caracterul individual nefiind decît „alegerea creatoare” făcută din nesfîrșirea lumilor, tranziția de la libertatea infinită la aparența finită²⁵. „Geniul se deosebește numai prin aceea că în el universul energiilor și caracterelor omenești se află revelat ca un altorelief în bătaia soarelui, în vreme cîla ceilalți imaginea e adumbrată și corespunde propriei lui lumi ca un basorelief. Omenirea cîștigă prin poet conștiință

²⁶ *Vorschule*, § 56, p. 243 urm.

și expresie, iată de ce el le suscită cu atâta înlesnire în alții."²⁶ Comparate cu poezia, toate formulările raționale sînt unilaterale și prin urmare ne periclitează libertatea: „Un om izolat care rostește o judecată asupra lumii ne oferă lumea lui particulară, o lume diminuată și îmbucătățită în locul uneia vii și viguroase ca un total fără resturi. De aceea este indispensabilă poezia: pentru că ea îi înfățișează spiritului numai o lume renăscută întru spirit și pentru că ea nu impune o construcție arbitrară. Prin poet, omenirea se adresează omenirii, iar nu un om altui om”²⁷. Trăsătura esențială a lumii morale e polaritatea ei: „Cele mai definite și mai bune caractere ale unui poet, sînt, așadar, două bătrîne și îndrăgite idealuri născute o dată cu propriul lui eu, polii ideali ai firii sale active, latura concavă și latura convexă a umanității sale. Fiecare poet dă naștere propriului său înger și propriului său diavol; abundența sau penuria de creaturi dintre acești doi poli îi hotărăsc măreția sau deficiența”²⁸. Dar principalul merit al poetului e reprezentarea caracterelor nobile: „Marii poeți, dacă ar avea ambele chei, ar deschide mai des poarta raiului decît a iadului. A lăsa prin testament omenirii un caracter moralmente ideal, un sfînt, binemerită canonizarea”²⁹. în actuala epocă — „o perioadă în care religia, statul și morala cad în uitare”³⁰ — ultima speranță de a le mai înălța e în știință și în poezie. „Cea din urmă e cea mai puternică.”

Friedrich Schlegel, opunîndu-se programului clasicizant, încercase să justifice estetic caracteristicul. Jean Paul, alăturîndu-se clasicizanților, a susținut că poezia, introducîndu-ne în tărîmul necesității intelectuale, trebuie să respingă trăsăturile incidentale ale unui portret, adică individualitatea lui. Poezia trebuie să se ridice la specia care reprezintă omenirea ca totalitate. Ca să arate că această generalitate nu e incompatibilă cu determinarea vitală, Jean Paul utilizează o dată mai mult (așa cum făcuse pentru a explica relația dintre geniul poetic și omul ca atare) o idee luată din Iyeibniz. Ca și monada, fiecare caracter conține oarecum toate caracterele, totalitatea facultăților și dispozițiilor umane reunite în proporții infinit variabile. Poetul e mai tipic uman decît ceilalți oameni. De aceea el poate pătrunde legea care guvernează întrețeserea trăsăturilor particulare și generale. Urmînd o linie de mijloc între modelul abstract al speciei și imaginea accidentală a omului individual, el e capabil să construiască „individualitatea simbolică”³¹.

Bxistă deci în doctrina lui Jean Paul unele elemente total diferite în spirit de estetică clasică. Un lustru de transcendență creștină se întinde peste conceptele metafizice fundamentale și chiar peste observațiile sale psihologice.

²⁶ *Ibid.*, § 56, p. 245.

²⁷ *Ibid.*, § 69, p. 297.

²⁸ *Ibid.*, § 57, p. 249.

²⁹ *Ibid.*, § 58, p. 257.

³⁰ *Ibid.*, *Kantate-Vorlesung liber poetische Poesie*, XIX, 142.

³¹ *Ibid.*, § 58, XVIII, 259 urm.

Goethe a dorit să educe ochiul artistului prin studiul atent al naturii organice; Jean Paul i-a atribuit artistului puterea misterioasă de a pătrunde suprafața lucrurilor și de a descoperi o realitate ascunsă. Concepția sa despre lume e mai degrabă platonicească decât aristotelică. Asemeni criticilor elvețieni de la jumătatea secolului al XVIII-lea, el a apărut validitatea „miraculosului”, nu ca un eveniment uluitor din lumea vizibilă, ci ca deschidere bruscă a insondabilelor adâncuri ale sufletului. Factorul ce pune în mișcare imaginația creatoare a poetului e, după Jean Paul, un instinct sau o înclinație supranaturală, un „simț al viitorului”. „Acest instinct al spiritului care își anticipează și postulează necurmat subiectele fără a ține seama de timp, de vreme ce ele sînt situate dincolo de orice timp, ne dă putința, prin simpla rostire a unor vorbe ca «terestru», «lumesce», «temporal», să le și înțelegem, căci numai acest instinct e capabil să le dea sens prin contrariile lor.”³² El inunde sufletul cu o lumină, acesta fiind semnul unei victorii momentane a divinului în războiul pe viață și pe moarte purtat împotriva celor pămîntești și instinctelor noastre naturale. Datorită iluminării lăuntrice, geniul poetic vede toate lucrurile în unitatea lor esențială. Imaginația lui se înalță deasupra obiectivelor inferioare ale vieții în aceeași măsură ca și „spiritul moralității”. El e astfel în stare „să zugrăvească pe vâlul eternității spectacolul viitorului” și să înfățișeze în arta sa „oglinda magică a timpului care nu e”³³.

În lumea lui Jean Paul, obiectele finite, zugrăvite, cu toată grija răbdătoare a unui primitiv, sînt proiectate pe fundalul infinitului. Bietul profesor Wutz, personajul unuia din romanele lui, încheie în sine însuși vise de înțelepciune și eternitate, înzestrîndu-și figura umilă și pricajită cu o demnitate asemănătoare fondului de aur al unei picturi medievale. Iată motivul pentru care în romanele lui Jean Paul ca, și în demersul *Esteticii* sale, se acordă atîta spațiu ridicolului ca „iraționalitate infinită, prezentată simțurilor”³⁴, ingeniozității definite ca „sagacitate sensibilă”³⁵, și satirei, ironiei și umorului. Umorul, concept crucial pentru el, e reversul sublimului. Sublimul se naște cîndîn lumea noastră finită își face apariția infinitul, copleșindu-ne simțurile cu dimensiunea lui de necuprins; dimpotrivă, dacă măsurăm infinitul cu finitul, efectul e umoristic. „Dacă omul, asemenea vechii teologii, aruncă o privire de pe lumea de dincolo asupra lumii terestre, aceasta din urmă pare mică și vană; dacă măsoară lumea infinită cu cea mică, așa cum face umorul, punîndu-le în legătură una cu alta, atunci se ivește rîsul acolo unde e măreție și mîhnire.”³⁶ Iată de ce umorul, deși „pășește în coturnul scund al comediei”, poartă în mînă masca tragică. Într-adevăr, cele mai frumoase creații umoristice sînt opera

³² *Ibid.*, § 13, p. 61 urm. ³⁵ *ibid.*, § 43, p. 199.

³³ *Ibid.*, *Kantate-Vorkung*, XIX, 141. ³⁴ *Ibid.*, § 33, p. 147.

³⁶ *Ibid.*, § 28, XVIII, 122 urm.

urnii popor melancolic, spaniolii. Deosebindu-se sub această formă de parodie și ironie, umorul nu anihilează obiectul izolat, ci fîinitudinea ca atare, punînd-o în contrast cu ideea. „Pentru umor nu există nici nebunii izolate, nici nebuni izolați, ci numai nebunia și o lume bună; el nu reliefează o anumită sminteală, ci coboară marele punîndu-l alături de mic, ridică micul asociîndu-l cu marele, și astfel le nimicește pe amîndouă, deoarece, confruntat cu infinitul, totul e redus la nimic.”³⁷ Această definiție a umorului este evident în strînsă relație cu mai vechile descrieri ale imaginației poetice călăuzite de „instinctul supranatural”. Putem conchide că umoristul și romancierul Jean Paul s-au impus gînditorului estetician. O observație similară se poate face și în legătură cu teoria sa despre roman. Romanul, considerat ca formă de expresie tipic romantică, e genul poetic suprem, întrunind afit caracteristicile epicului cît și ale dramei și prezentînd, cum remarcase încă Herder, o profundă asemănare cu visul³⁸. Se pune întrebarea dacă nu cumva autoportretizarea lui Jean Paul îi zdruncină validitatea doctrinei. Obiecția ar fi îndreptățită dacă Jean Paul n-ar fi de fapt un poet adevărat și deci, ca model și subiect al unui studiu estetic, un individ simbolic.

Adevăratul poet e înțelept și profet. Aceasta era credința ce stătea la baza identificării romantice a poeziei și artei în genere, a poeziei și filosofiei, a poeziei și politicii, a visului și realității. Această revendicare fundamentală a fost combătută de Soren Kierkegaard (1813—1855). El declara: poezia și înțelepciunea (singura înțelepciune adevărată fiind în Evanghelii) sînt incompatibile. Pentru a fi poet trebuie să renunți să devii ceea ce aspiți să devii, Această renunțare înseamnă disperare, iar din această disperare izvorăște dorința arzătoare care generează poezia. Astfel desfătarea dată de poezie, oricît de răpitoare și de profundă, e născută din dezolare. „Poetul e copilul eternității — dar al unei eternități capricioase.”³⁹ în teoria lui Kierkegaard, visătorul romantic se trezește și-și distruge în mod deliberat visul prin analiză.

BIBLIOGRAFIE SUPLIMENTARĂ

Irving Babbitt, *Rousseau and Romanticism*, 1919.

Oskar Walzel, *German Romanticism*, trad. după ed. a 5-a, 1932.

R. M. Wernier, *Romanticism and the Romantic School in Germany*, 1910.

R. P. Bgan, *The Genesis of the Theory of „Art for Art's Sake” in Germany and England*,

Smith College Studies in Modern Language, II, 4 și V, 4, 1921 — 1924. Georg Brandes, *Main Currents in Nineteenth Century Literature*, voi. 2: *The Romantic School in Germany* (1873), trad. 1902.

³⁷ *Ibid.*, § 70, p. 298.

³⁸ *Ibid.*, § 70, p. 298.

³⁹ *Christliche Reden*, trad. germ., Jena, 1920, p. 292.

KIERKEGAARD: CREȘTINISMUL ÎN OPOZIȚIE CU ROMANTISMUL.

XIII

IDEI ROMANTICE SI PROGRAME SOCIALE ÎN ANGLIA SI AMERICA

Nu e o simplă coincidență literară faptul că în 1790, William Blake repeta aproape exact ceea ce Heraclit spusese în veacul al V-lea î.e.n. E mai degrabă semnul unei situații analoge. În momentul când știința esteticii se pregătea să vină pe lume, Heraclit filosoful deplînsese ignoranța poetului. Poetul nebun se roagă pentru încetarea unei lupte din pricină că nu cunoaște înțelesul adînc al luptei, declara Heraclit. Dar, adăuga el, fără opoziția sexului, nici o creatură nu s-ar putea naște pe lume¹. În „argumentul” introductiv la *Căsătoria Cerului și a Infernului*, Blake reiterează, ca și cum nici după cîteva milenii nu era prea tîrziu ca să reabiliteze înțelepciunea profundă a poezilor, însemnătatea cosmică a doctrinei opozițiilor, doctrina proclamată de Heraclit spre a-i încurca pe poeți. „Fără contrarii nu e progres. Atracția și repulsia, rațiunea și energia, dragostea și ura, sînt necesare existenței omenești.”² Sînt numeroase locurile în care Blake afirmă necesitatea opoziției cosmice, ca atunci cînd spune că cele două clase de oameni, producătorii și devoratorii, sînt veșnic pe pămînt, că ele trebuie să-și fie vrăjmașe și că oricine încearcă să le împacă distruge existența³; sau ca atunci cînd afirmă că Cerul învie cînd începe Infernul⁴. Deși însă atît Heraclit cît și Blake proclamau că războiul contrariilor e părintele și regele a toate și deși amîndoi foloseau acest adevăr ca piatră de încercare pentru înțelepciunea poezilor și a filosofilor, Heraclit dovedea cu ajutorul lui că filosofii sînt înțelepți și poezii nebuni, iar Blake se recomanda ca filosof, indiferent de măsura în care ar fi putut fi și poet. Astfel, în ultima jumătate a secolului al XVIII-lea, pe cînd razele vestitoare ale romantismului începeau să lumineze orizontul poeziei și speculației engleze vechea ceartă dintre filosofi și poeți s-a reaprins în toată vigoarea ei primitivă și cu tot pitorescul unei imaginații prospective. Blake s-a referit într-adevăr la el însuși ca la „glasul cuiva strigînd în pustie”⁵. Dar situația din care s-a

¹ Diels, 22 A, 22.

² *Poetical Works*, ed. Bllis, Londra, 1906, voi. I, p. 240.

³ *Ibid.*, I, 249.

* *Ibid.*, voi. I, p. 240. 5 *Poetical Works*, I, 212.

SITUAȚIA ORIGINARĂ INVERSATĂ.

iscat cearta și dezvoltarea ei estetică era la antipodul prototipului ei antic. În Grecia antică, poezii fuseseră vreme de veacuri învățătorii recunoscuți ai oamenilor, înțelepții venerați. Filosoful fusese nevoit deci să susțină revendicările rațiunii, ordinii și științei într-o înfruntare deschisă cu profeții și vizionarii poetici. Blake însă era un susținător timpuriu și izolat al profeției și vizionarismului, într-o vreme când rațiunea și natura, așa cum e cunoscută simțurilor, fuseseră timp de două veacuri sinonime cu înțelepciunea.

Blake e unanim recunoscut în Anglia ca un romantic timpuriu, fiind însă privit în același timp întrucâtva ca un solitar. Așa și era. Dar prin afirmația lui că poetul e adevăratul înțelept, Blake dă pur și simplu, cu o melodioasă rezonanță, tonul „prefețelor” și „apărărilor” unei întregi linii de profeți-poeti din Anglia și America. Acești poeți interesează estetica datorită reafirmării de către ei a pretenției poetului la pătrunderea filosofică și datorită acțiunii lor de contracarare a lockienilor, cartesienilor și newtonienilor. Blake anunță noua „zi fericită” a unei imaginații eliberate, într-un limbaj la fel de ciudat ca și araba pentru cititorul de rînd, și cu un arsenal de simboluri scoase din Swedenborg, Jakob Boehme, Paracelsus și profeții ebraici. Efortul chinuitor de a lămuri înțelesul cuvintelor lui sporește impresia de distanță dintre el și ceilalți romantici. Când însă ideile estetice îi sînt adunate și analizate în sine, rezultă că ele proclamă o schemă a creației și mîntuirii și o viziune a frumosului nu foarte depărtate de cele ale altor mistici inspirați și militanți.

În primul „Argument” din care am citat deja, ca și în următoarele șapte „Principii”, Blake afirmă primatul „geniului poetic”. Toți oamenii și toate religiile, spune el, se trag din această unică sursă. Geniul poetic mai e numit și Spiritul Profeției. Cjloritul individual al religiilor diferitelor națiuni provine din modul în care fiecare națiune în parte primește spiritul profeției. Nu numai credințele religioase, ci și școlile filosofice derivă din această sursă primordială. Ele sînt vlăstare ale acelui Geniu sau Spirit care ființează dintru începuturi. Filosofia așa cum o cunoaștem noi sub formă de sisteme nu e filosofia în deplina ei putere, ci adaptată slăbiciunii indivizilor⁶. Într-o „memorabilă fantezie”, Blake își relatează dejunul cu Isaia și Iezechiel, în timpul căruia au stat de vorbă despre temeiurile adevărului. Isaia îl lămurește că criteriul său de cunoaștere a lui Dumnezeu nu e percepția senzorială comună, ci „convingerea nestrămutată”. Blake întreabă dacă „convingerea nestrămutată că un lucru e așa” îl face într-adevăr așa. Atunci Isaia îi răspunde: „Toți poezii cred asta, iar în epocile imaginative această convingere nestrămutată a mișcat munți din loc; dar mulți nu sînt în stare să aibă nici un fel de convingere nestrămutată”⁷. Isaia continuă apoi descriind credința atotcuceri-

« *Ibid.*, I, 212-213. ' *Ibid.*, I, 246.

BLAKE: SPIRITUL PROFEȚIEI.

toare a evreilor în geniul poetic ca principiu prim, adeziunea regelui David la acest principiu și convingerea sa că numai datorită lui a supus vrăjmași și a cârmuit regate. Blake, după cum ne relatează el însuși, la început s-a minunat, lăsându-se pînă la urmă convins. „Imaginația e veșnicie” din acest punct de vedere⁸; ea e trupul Mîntuitorului așa cum există el în cugetele noastre și capătă formă în ochiul nostru lăuntric. Blake asociază astfel discernerea adevărului cu viziunile vechilor profeți evrei și cu revelația religioasă în genere.

Geniul poetic ca profet își are propriul obiect și propriul organ caracteristic în teoria lui Blake. Obiectul lui e infinitul — infinitul care pentru cel care cunoaște e adevărata natură a tuturor lucrurilor comune: a unui nod dintr-o buturugă, a unui fir de nisip, a unei flori de cîmp, a „fiecărei păsări ce spintecă drumul de aer”. Cel ce vede infinitul în toate lucrurile îl vede pe Dumnezeu⁹. Blake stabilește aceasta ca un principiu, punîndu-l și în gura lui Isaia: „N-am văzut nici un Dumnezeu și nici n-am auzit vreunul într-o percepție organică finită, dar simțurile mele au descoperit infinitul în orice”¹⁰. Acest infinit ce se dezvăluie în miezul tuturor lucrurilor e contrabalansat de „mărginit” și de „raporturi”. E aici, readusă la lumină, o veche opoziție greacă între mărginit și nemărginit, preferîndu-se însă, spre deosebire de grecii clasici, nu limitatul, ci, asemeni tuturor spiritelor romantice și misticilor, ceea ce nu cunoaște nimic care să-i stăvilească energia sau care să-i concureze realitatea atotcuprinzătoare. Blake asociază limitatul cu mașinile și nelimitatul cu viața. „Limitatul acesta e detestat de posesorul lui. Același cerc monoton, chiar la rang de univers, ar deveni în curînd o fabrică cu roți complicate.”¹¹ Atributul înfinirii din obiectul poetului e însoțit de atributul unității. Viziunea poetului surprinde fraternitatea omenirii și a tuturor lucrurilor create. Sau, altfel spus, cel care-l vede pe Dumnezeu în toate lucrurile vede Imaginea divină sub formele compasiunii, milei, păcii și iubirii, adică simțămintele capabile să creeze armonie din existența multiplă.

După Blake, organul poetului e senzația spirituală. Această facultate se deosebește atît de rațiunea care oferă numai „raporturile” reciproce dintre lucruri, cît și de variatele simțuri combinate. E un fel de sensibilitate purificată sau de capacitate vizionară. Încă din copilărie, cînd a văzut ramurile copacilor pline de ființe angelice cățărare în ei, și de-a lungul întregii sale vieți, Blake a avut într-un înalt grad puterea de-a vedea absentul ca și cînd ar fi fost prezent. Credea că toți căutătorii de adevăr ar trebui să-și cultive această aptitudine: ei ar trebui să-și exercite imaginațiile pînă la atingerea viziunii. Ambele școli filosofice ce înfloriseră în secolele al XVII-lea și al

⁸ *Ibid.*, I, 221. » *Ibid.*, I, 215.

⁹ *Ibid.*, I, 246. H *Ibid.*, I, 215.

INFINITUL.

POETUL CA VIZIONAR.

XVIII-lea s-ar vedea condamnate după acest criteriu. Empiriștii proveniți din Bacon și Locke se încredeau în primele date ale simțurilor ordinare ca fundamente ale cunoașterii, iar Descartes și succesorii săi clasificau imaginația la un loc cu eroarea, și deducția rațională cu adevărul. Blake împărtășește cu empiriștii apelul la percepție și neîncrederea în deducția sistematică, iar cu romanticii, scepticismul privitor la infailibilitatea canalelor somatice obișnuite. Blake își stabilește propria sa „epistemologie” cu o concizie aproape criptică într-un manifest timpuriu. „Percepțiile omului nu sînt mărginite de organele de percepție; el percepe mai mult decît poate descoperi simțul (oricît ar fi acesta de ascuțit)... Prin puterea sa de a raționa, omul poate compara și judeca numai ceea ce a perceput înainte.”¹² Imaginația, deci, e pentru Blake, „senzație spirituală”. E dumnezeirea în om, intuind obiectul adecvat al viziunii divine. Blake o formulează astfel: „Dumnezeu devine cum sîntem noi, pentru ca noi să putem fi cum e EL”¹³.

Agentul, obiectul și instrumentul adevărului sînt transformate, prin urmare, de Blake în ceea ce aparține poetului și geniului. În același timp, toate perfecțiunile, fie că sînt de domeniul artei, moralei sau intelectului, trec de la moderația și ordinea neoclasică la tipuri de extravagantă, flux și emanație. Frumusețea e definită de el ca exuberanță¹⁴; „calea către înțelepciune trece prin exces”¹⁵; desfătarea devine energie. Filosofia, ca și gravura lui favorită, se caracterizează prin forță înflăcărată, elan, plutire și tensiune. „Cisterna conține, izvorul revarsă.”¹⁶ „Prudența”, spune el, „e o fată bătrînă, bogată și urîță, curtată de Incapacitate”¹⁷; iar numărul, greutatea și măsura, care pentru clasicul Augustin erau însăși esența frumuseții divine, devin la Blake emblemele morții¹⁸. În clasici vede sursa dezvoltării și-a războiului¹⁹ sau „Forma matematică”²⁰, opunîndu-i „Forma vie” a goticului. Regulile aristotelice ale unității și caracterizării poemelor, care fuseseră coloana vertebrală a crezului neoclasic, Blake le respinge în mod categoric. Unei opere de artă el îi cere viață și energie; un tors, spune el, poate manifesta unitatea. „Unitatea și moralitatea sînt considerente secundare, ținînd de filosofie, nu de poezie.”²¹ De crezul pictural al veacului al XVIII-lea, așa cum era dat în *Discursurile* lui Reynolds, nu avea mai multă nevoie decît de Aristotel și Horațiu. Vrednice de laudă sînt declarate entuziasmul mai degrabă decît rațiunea, orice formă viu conturată mai degrabă decît un măreț stil central, particularul mai degrabă decît generalul, ruptura fiind astfel instituită în mod radical.

¹² *Ibid.*, I, 213-214. ¹⁷ *Ibid.*, I, 242.

¹³ *Ibid.*, I, 204, Citat din Athanasius. ¹⁸ *Loc. cit.*

¹⁴ *Ibid.*, I, 245. ¹⁹ *Ibid.*, I, 217.

¹⁵ *Ibid.*, I, 242. ²⁰ *Loc. cit.*

¹⁶ *Ibid.*, I, 243. :.....,■...;■> ²¹ *Ibid.*, I, 216.

Dacă Blake a fost înaintemergătorul, deschizând calea romantismului englez, Wordsworth, prin diferitele ediții ale *Prefetei* la *Lyrical Ballads*, poezia sa filosofică, și împreună cu Coleridge, poate fi numit pe drept cuvânt Mesia acestei mișcări. Deosebirea dintre cei doi pare la prima vedere prea mare pentru a legitima corelarea lor ca anunțator și anunțat. Ce au de-a face oare straniile creații verbale ale lui Blake — Urizen, Ahamia, Duvah, Tharmas, Palamabrom — și vizionarismul său mistic punând o altă lume în locul celei comune, cu realismul, naturalismul și bunul-simț al lui Wordsworth? Blake însuși a exprimat diferența într-o notă marginală la poemele lui Wordsworth. „Obiectele naturale, în trecut ca și acum, mi-au slăbit, înăbușit și șters imaginația.”²² Blake vedea forme plutitoare, flăcări și rădăcini învîrtejite acolo unde Wordsworth, privindu-și fix obiectul, vedea Londra în zori de zi, un cuc, un câmp de narcise unduind sub adierea brizei sau oameni umili în îndeletnicirile vieții rustice. Amîndoi însă au crezut în imaginația poetului ca într-un potir al înțelepciunii și au respins parcelarea intelectului de către reguli geometrice²³ și „Falsa putere secundară prin care multiplicăm distincțiile”²⁴. Amîndoi au crezut cu fervoare în capacitatea mitogenetică a poetului și de revelare prin viziunea sa a adevărului ultim, suspectînd diviziunile și concatenările sistematizatorilor seci. Amîndoi au crezut în adevărul experimental, adică în adevărul simțit și dovedit de sufletul omenesc sensibil și mai ales de sufletul poetului. Parolele secolului al XVIII-lea: gust, reguli, forme, au fost eliminate de amîndoi. Aceasta e materia primă a esteticianului, nu chestiunea secundară a modului cum acest adevăr filosofic își găsește expresia și imagistica. În mai multe pasaje memorabile, Wordsworth a asimilat acest principiu prim al romantismului: că poetul e profet și înțelept, cu cel de-al doilea: că adevărul poetic e adevărul sensibilității. De pildă: „Poezia e cea mai filosofică dintre toate scrierile:... obiectul ei e adevărul, nu individual și local, ci general și operativ; nu întemeiat pe-o mărturie exterioară, ci purtat viu în inimă de către pasiune; adevărul care își este propria mărturie. ... Poezia e imaginea omului și a naturii. ... Poezia e răsuflarea și spiritul subtil al oricărei cunoașteri, ea e expresia pătimășă care îmbărbătează orice știință. ... Poezia e cea dintîi și cea de pe urmă din toate cunoștințele — e la fel de nemuritoare ca și inima omului.” Astfel formulează Wordsworth definiția poetului în *Prefața* sa. În *Preludiu* există dovezi ale aceleiași convingeri cu privire la înalta misiune a poetului de a revela natura ultimă a lucrurilor. El, Wordsworth poetul, pășește pe un pămînt sacru; rostește „nu vis, ci

²² Burdett, *William Blake*, New York, 1926, p. 171.

²³ *Prelude*, textul din 1850, cartea a I-a, 203-204.,

²⁴ *Ibid.*, cartea a II-a, 216-217.

²⁵ *Prose Works*, ed. Knight, 2 voi., Londra, 1896, voi. I, pp. 59, 60, 62. *The Preface to Lyrical Ballads*.

SENSIBILITATEA.

■ WORDSWORTH: POETUL ÎN CONTACT DIRECT CU ADEVĂRUL.

lucruri oraculare"²⁶; are o „credință însuflețitoare” că „poetii, ca și profeții” sînt legați laolaltă într-o „puternică urzeală de adevăr”²⁷. Înzestrarea lui e „dar ceresc”; mulțumită acestuia, poate arunca o privire înăuntrul lucrurilor nevăzute mai înainte și nutrește speranța că poate înfăptui o operă care să rivalizeze în putere de creație și dăinuire cu cea a naturii înseși²⁸. Dacă atîtea trăsături îi apropie pe Wordsworth și Blake și-i fac frați întru romantism, ei se deosebesc în ceea ce privește teoriile lor despre obiectul și instrumentul revelației poetice. Universul simbolic și fantastic al lui Blake, zărit într-o viziune telepatică, e înlocuit de către Wordsworth cu realitățile și relațiile permanente ale naturii și omenirii. El declară că scopul în care își scrie *Baladele lirice* este înfățișarea delectabilă a legilor primare ale naturii noastre, pasiunile ei esențiale, simțămintele elementare și durabile, relațiile morale importante. Așa cum bună parte din poezia acestei perioade era structurată de cîte o perspectivă filosofică, tot așa și la baza *Prefetei* lui Wordsworth stă o metafizică. E clară în ea prezența platonismului, dar dintr-o zonă mai apropiată de experiența lui de viață vine asociaționismul englez al lui David Hartley. Mai curînd acesta decît cabalismul sau swedenborgianismul i-a furnizat ampla osatură intelectuală. Cu alte cuvinte, Wordsworth a dorit ca în poezia lui să fie filosofic, a dorit chiar să-și aleagă o dicțiune și un stil pe care să lepoată numila modul propriu filosofice. A căutat însă îndeobște

0 filosofie nu prea depărtată de modalitățile familiare de gîndire și vorbire.

1 se părea că o astfel de bază firească asigură demnitatea, realitate și permanența pe care le rîvnea pentru poezie. Bunul lui simț fundamental a reacționat împotriva prostului-gust și deșertăciunii, capriciozității și arbitrarului gîndirii și stilului poetic cultivat de unii scriitori germani contemporani și de neoclasicismul artificios. El a optat pentru un grad de simplitate și o apropiere de „oamenii ce duc o viață simplă” mai mari decît a fișa poetul școlilor contestate. Căutînd realitatea sub strălucirea și aparența falsă a vieții, a gîndit că locul cu cele mai multe șanse de a o conține, e „viața umilă și rustică”. Din „guri smerite și obscure”²⁹, de la „natura înjugată-n trudă”³⁰, Wordsworth a învățat care e esența pasiunii, expresia ei verbală sinceră, care sînt legăturile firești ale simțămintelor noastre elementare și cum se întretes natura și omul. Învățători și subiecte îi erau marinari, păstori, pribegi, copii și mame îndurerate.

Wordsworth spunea că ceea ce ține de om e „principalul tărîm al cîntecului său”³¹. Motivul și-l găsea în umanitatea trainică și umilă; dar căile omului și-ale naturii erau atît de interdependente pentru el, încît, în filosofia lui, nu putem pune natura în urma omului. Una din rațiunile invocate de el în

²⁶Î *Prelude*, cartea a XIII-a, 252—253.

²⁷ *Ibid.*, cartea a XIII-a, 300-302.

²⁸ *Ibid.*, cartea a XIII-a, 304-312.

²⁹ *Prelude*, cartea a XIII-a, 182.

³⁰ *Ibid.*, cartea a XIII-a, 175-176.

³¹ Precuvîtitare la *The Reduse*.

hotărârea de a scrie despre oameni simpli era încorporarea pasiunilor acestor oameni cu formele frumoase și permanente ale naturii. A rămas în genere conștient de distincția dintre lumea exterioară și lumea interioară a simță-mintelor, dar fenomenul înrîuririi lor reciproce e totuși atât de viu pentru el, încît deseori pare a fi pe punctul de a cufunda cele două lumi — organică și anorganică — într-un unic cosmos palpitant și însuflețit. Această ardere mistică poate fi întîlnită uneori în scrierile lui; de pildă, în binecunoscutul pasaj:

E o mișcare și un duh ce-mpinge

*Tot ce-i cugetător și-obiect gîndirii, Și-n tot pătrunde*³².

Într-un fragment mai puțin familiar, recunoașterea de către Wordsworth a identității tuturor lucrurilor în Dumnezeu e anevoie de deosebit de cea a lui Blake: „Dumnezeu devine cum sîntem noi, pentru ca noi să putem fi cum e El”.

... O viață interioară

Trăind în toate lucrurile...,

în care tot trăiește-n Dumnezeu și toate

Sînt Dumnezeu, viind în marea sferă

La fel de-ngemănați ca Răsăritul

Și-Apusul, fără nori, spre-amiază cînd

*Un vast azur neprihănit e bolta*³³.

Un geniu mediator, frecvent în spiritele romantice și mistice, notează „afinitățile dintre obiecte acolo unde pentru mințile pasive nu există nici o fraternitate”³⁴. Habitusul mental al lui Wordsworth e înrădăcinat aici „în marele principiu social al vieții” care strînge „toate lucrurile în simpatie”³⁵. Poetul, după cum ne mărturisește el, și-a sorbit puterea vizionară din experiențe ca rămînerea în întunericul nopții, singur, și ascultînd apropierea unei furtuni³⁶. Face bilanțul efectelor asupra lui ale soarelui și lunii, primăverii și toamnei, al cascadei și văii din munți:

*Astfel, în zborul zilelor, cu anii, De la natură și preaplinu-i suflet Primii atît, că gîndurile-mi toate Scăldate-s în simțire*³⁷.

³² *Tintern Abbey*, 102-104.

³³ *The Prelude*, ed. de Selincourt, note, pp. 512 — 513.

³⁴ *Ibid.*, cartea a II-a, 384- 386.

³⁵ *Ibid.*, cartea a II-a, 389-390.

³⁶ *Ibid.*, cartea a II-a, 304-310.

³⁷ *Ibid.*, cartea a II-a, 396-399.

Uneori era mai conștient de ceea ce simțirea lui îi dădea naturii: Din spiritul lui ar putea veni „o lumină auxiliară”, împrumutînd strălucire soarelui în apus³⁸. Uneori i se părea că formele naturii își au pasiunile lor inerente; alteori formele lor erau cele pe care li le împrumuta pasiunea omenească³⁹.

În această preocupare pentru relația omului cu lumea exterioară, această înaintare și retragere în privința gradului și naturii conexiunii ce îi unește sau a raportării întregii probleme filosofice la funcția imaginației, îl recunoaștem pe contemporanul lui Kant și sufletul mediativ care discutasese adeseori despre filosofia lui Kant cu cel mai apropiat prieten al său, Coleridge. A spune că poetul „consideră omul și natura ca fiindu-și esențial adaptați unul altuia”⁴⁰ înseamnă a vorbi un limbaj kantian. Pentru un poet romantic, Wordsworth și-a menținut în asamblu o opinie echilibrată despre relația dintre spirit și natură și despre structura psihologică a activității creatoare la artist. El nu are nici o doctrină despre un simț mai presus de simț, ca Blake, ci o teorie a echilibrului dintre simțire și gândire. „Un poet”, spune el, „se bucură mai mult ca alți oameni de spiritul vieții care este în el.”⁴¹ Dar „mai via sensibilitate”, „entuziasmul” și „tandrețea” poetului sînt strunite de o capacitate superioară de discernere a conexiunilor și de izolare a înțeleșurilor esențiale⁴². Jumătate din cea mai deseori citată definiție dată de Wordsworth poeziei bune: „Revărsarea spontană de sentimente puternice” e derutantă fără cealaltă jumătate: „Poeme cărora să li se poată atribui o anumită valoare n-au fost niciodată produse pe baza unei oricît de mari diversități de subiecte, ci de către un om care ... a cugetat îndelung și profund”. Pasiunea de la obîrșia lirismului, spunea el, trebuie rememorată în liniște⁴³. Singurătatea atît de dragă lui Wordsworth ca și trăsăturile sublime ale peisajelor, munților și apelor cărora le răspundea spiritul lui, dădeau mișcare și muzicalitate meditațiilor sufletului său, precum și o notă de raritate și noutate, astfel încît, în realizarea sa poetică adevărată, el a devenit unul din marii conducători ai roman tismului britanic. Dar aceste înrîuriri, printr-o virtute polarizantă, puneau totodată o surdina mișcării și cîntecului dinăuntru lui și-l îndrumau spre meditație. În comparație cu cei mai înflăcărați și mai imaginativi membri ai mișcării romantice, Wordsworth ocupă o poziție aparte ca reprezentant al stabilității și conservatorismului britanic. Deși a fost fondatorul unei noi școli poetice, cuvintele lui, în contextul lor larg și rațional argumentat, par compatibile cu sobra umanitate rațională a lui Reynolds sau Locke. S-a lăsat antrenat

³⁸ *Prelude*, cartea a II-a, 368-370. ³⁹ *Ibid.*, cartea a XIII-a, 289-291. ⁴⁰ *Prose Works*, voi. I, p. 61. *i *Ibid.*, voi. I p. 58.

⁴² *Ibid.*, voi. I, pp. 57, 58.

⁴³ *Ibid.*, voi. I, p. 68.

pentru scurt timp de vîntul puternic al Revoluției franceze. Dar s-a scuturat repede de această „rătăcire juvenilă” și pentru totdeauna de ceea ce-i apărea ca extravagantă sau erezie. Poetul era după el un învățător și Wordsworth spunea că și propria-i misiune și-a interpretat-o uneori ca pe una educativă. Wordsworth ilustrează fără nici o îndoială competiția dintre poeți și filosofi pentru locul de frunte din „palatul înțelepciunii”, dar tensiunea din cazul lui e slabă. În virtutea discursului neornat și simpatiilor sale universale, el a nădăjduit, ca, deși poet, să fie socotit drept „un om vorbindu-le oa*’ menilor”. Am putea adăuga că în opera lui se află atîta critică, experiență și rațiune, încît ar putea fi proclamat la fel de bine și ca un filosof în dialog cu ceilalți filosofi, și ca unul în luptă cu ei.

În 1816, Coleridge îi scria unui prieten: „Sînt convins că un adevărat sistem filosofic — știința vieții — e *cel maibine* expus în poezie”⁴⁴. Ce înseamnă cuvinte ca „poezie” și „filosofie” în gura poezilor romantici depinde, firește, de contextul din cugetele lor în momentul enunțului, de filosoful care le slujește drept model de filosof are și de modul în care ei definesc poezia: alegorie, emanație lirică sau instruire. I-am acordat deja poetului Wordsworth un loc în apropierea filosofilor. Coleridge i l-ar fi concedat fără șovăire „Wordsworth îmi pare posedat de geniul unui mare poet filosofic mai mult ca orice om pe care l-am cunoscut vreodată sau decît cred c-a existat în: Anglia de la Milton încoace”⁴⁵. În cazul său, Coleridge ar fi asimilat cele două funcții una alteia într-un mod oarecum diferit. În aceeași ordine de idei ca mai sus, el se referă la „sistemul meu de filosofie”. Propriul lui „sistem de filosofie” includea o parte de logică și raționare pe baza unor principii și relații abstracte superioare oricărei alte gîndiri romantice engleze. Dar dacă un filosof trebuie să fie filosof *ca* poet, atunci Coleridge e luna pe lîngă soarele lui Wordsworth. Ca poet, Coleridge a putut crea un nou tărîm straniu în condiții mai bune decît Wordsworth; el era mai apt să aștearnă și să modifice culorile imaginației. Nu era însă acea contopire indisolubilă de gînditor și cîntăreț care să poată da:

...un geamăn cînt de adevăr,

*De adevăr adînc, un dulce cînt neîncetat**⁴⁶.

Pe de altă parte, mai marele său dar pentru metafizică și putința lui de a participa la adevărata revoluționare copernicană a filosofiei din vremea sa l-au făcut capabil să sape în căutarea „principiilor germinative”, în vreme ce Wordsworth era nevoit să se mărginească la întemeierea distincției dintre forțele mentale numai pe efecte și produse. Cea mai mare parte a

⁴⁴ *Unpublished Letters*, ed. E. L. Griggs, Londra, 1932, voi. II, p. 190.

⁴⁵ *Table Talk*, 21 iulie 1832.

⁴⁶ *I'o William Wordsworth*, 58, 59.

COLERIDGE: POET ȘI FILOSOF, DAR NU FILOSOF-POET.

scrierilor în proză ale lui Coleridge țin de domeniul esteticii și criticii literare aplicate, dar intuițiile critice și le-a raportat la rădăcinile lor din existență așa cum puțini critici au făcut-o.

Constituentele capacității de teoretician a lui Coleridge erau în parte temperamentul și experiența infantilă și în parte influențele intelectuale datorate lecturii și studiului. Avea o înclinație către vastitate, la care s-au adăugat convorbirile avute cu tatăl său despre universul stelelor și o dragoste de măreție și totalitate, pe care o pune în legătură cu povestirile fantastice și miraculoase⁴⁷. Apetitul astfel stîrnit a fost hrănit cu lecturi congeniale din Plotin, Iamblicos și Jakob Boehme. Cunoștința cu literatura romantică germană, o vizită în Germania și apoi studiul serios al lui Kant și Schelling i-au dat o anumită terminologie și un cadru, dar mai mult încă, o binevenită coroborare a viziunii sale idealiste despre lume și a teoriei sale despre funcția artei. Kant, spunea el într-o mărturie deseori citată, pusese parcă stă-pînire pe el „cu o mîna de gigant”⁴⁸. Orice filosofie care se poate învăța vine de la el⁴⁹, spunea Coleridge. Dar contribuția lui Schelling la estetica lui Coleridge nu e cu mult mai puțin notabilă. Conferința: *Despre poezie sau artă* (1818) îl urmează îndeaproape și în parte îl reproduce pe Schelling.

Coleridge declara că distincția kantiană dintre rațiune, care are ca obiect totalitățile și valorile ultime, și intelect, care nu poate decît urmări conexiunile din aproape în aproape într-o sferă limitată, reprezintă temelia oricărei speculații⁵⁰. Totuși Kant, prudent și critic, n-a extins suficient facultatea creatoare a spiritului și nici n-a discutat mai pe larg despre noumene pentru a-l mulțumi pe expansivul și inspiratul Coleridge. Aceasta n-a acceptat nici chiar propriile declarații ale lui Kant cu privire la modestia intențiilor lui, ci credea că în spatele simbolului afirmației lui literare se află vreo înclinație transcendentă⁵¹. Pentru toți romanticii puri exista un drum care ducea direct de la natură și fenomene la absolut. Coleridge a văzut o „coincidență genială” între vederile sale și cele ale lui Schelling, care urma drumul drept. Prețuia de asemenea învățătura lui Fichte potrivit căreia la început a fost un act. Această exaltare a unui act mai presus de lucruri și substanțe, spunea el, a pus cheia de boltă la arcul metafizic și i-a îngăduit metafizicii să-și aibă „izvorul și principiul în ea însăși”⁵².

Coleridge a găsit deci, într-un kantianism liber interpretat și mistic întregit, cheia labirintului funcțiilor mentale, inclusiv imaginația creatoare

⁴⁷ Scrisoare către Thomas Poole, 16 oct. 1797.

⁴⁸ *Biographia Literaria*, cap. IX, ed. Shawcross, voi. I, p. 99.

⁴⁹ Scrisoare către J. Gooden, 14 ian. 1820.

⁵⁰ *The Friend*, 1863, voi. XI, p. 243.

⁵¹ *Biographia Literaria*, cap. IX, voi. I, pp. 100—101.

⁵² *Ibid.*, p. 101.

a poetului, și a unei critici literare luminate. Nu-l putea mulțumi nici o psihologie care explica forța și viața spiritului printr-o textură de procese ori prin relația de la stimul la reacție dintre om și natură. Încă din tinerețe, el, ca și Wordsworth, a găsit sistemul asociaționismului lui Hartley ingenios și aplicabil la un mare număr de fenomene mentale. Coleridge a ajuns să-l respingă însă în mod categoric pe Hartley. Efectul ultim al asociaționismului, a conchis el, era reducerea actelor de voință și gândire la o șansă oarbă și la un mecanism mort. Sufletul e o cauză și o esență, susținea el, iar evenimentele ce au loc în lumea sufletului sînt emanații de energie, iar nu configurații în timp și spațiu. Hartley făcuse din suflet un *ens logicum*, aproape un nimic⁵³, încă într-un fragment timpuriu scris pentru o proiectată enciclopedie, Coleridge încercase să plaseze artele frumoase și îndeosebi poezia pe harta existenței și cunoașterii. Căci nota distinctivă a enciclopediei trebuia să fie caracterul ei metodic, rațional și logic. Docul artelor și al științelor avea să fie determinat după regulile unei adevărate filosofii. Unitatea dinamică a artelor frumoase o plasa, așa cum făcuse și Kant, într-o poziție mediană între exemplele de identitate cu sine a spiritului în științele pure și exemplele de ordine instituită mental în lumea fizică. Artele frumoase au legi *a priori* ale gustului, ilustrînd astfel autodeterminarea spiritului. Dar ele au ca obiect și faptele exterioare ale sunetului și culorii. Dar în definitiv acest compromis dintre spirit și materie, această oprire la jumătate de drum între suflet și simț, nu era o recunoaștere deplină a unității protoplasmatică și a ecoului divinității păstrate de Coleridge pentru poezie — poezia, tipul oricărei arte, din cauză că ea presupune *creația* și nu doar simpla dispunere sau aranjare a părților, contopirea indisolubilă a scopului și mijlocului, nu situarea lor în exterioritate. „Desigur”, spunea el, „artele frumoase aparțin lumii exterioare pentru că ele toate operează cu imaginile optice și sonore și alte impresii sensibile, iar fără o delicată sensibilitate față de acestea nimeni n-a putut fi vreodată și nici n-ar putea fi muzician sau poet; ... dar la fel de sigur e că va rămîne pururi un biet cultivator fără succes al artelor dacă nu e impulsionat în primul rînd de o forță lăuntrică irezistibilă, de o simțire, *quod nequeo monstrare, et sentio tantum*; și nici nu va putea face mari pași înainte în arta sa dacă, în timpul evoluției sale, impulsul obscur nu devine treptat o idee strălucitoare, clară și vie!”⁵⁴ „Anumitor critici”, spune el în același context, „le-a scăpat faptul că în artele imitative inițiativa mentală trebuie să porceadă dinlăuntru.” în cazurile cînd numele de poezie e într-adevăr meritat, mediul fizic e relativ lipsit de semnificație. Ideea e cea care contează. Dovadă repulsia pe care o simțim în muzică față de impietarea produsă de

⁵³ *Ibid.*, cap. VII, voi. I, pp. 80-88.

⁵⁴ *Treatise on Method*, ed. Snyder, Londra, 1934, p. 63.

sticlă sau oțel — corpul sunetului — asupra legii spirituale a muzicii, adică proporția matematică ce se stabilește între note⁵⁵.

Ce înțelege oare Coleridge prin ideea strălucitoare, clară și vie care trebuie să fie geniul tutelar al unei artist împlinit? Prin idee, el înțelege o idee platonice sau ideea de rațiune a lui Kant, veritabil arhetip și obîrșie a existenței. Poetul călăuzit de idee are o imaginație autentică; ceilalți au numai fantezie. Cea mai semnificativă utilizare dată de Coleridge înzestrării și temperamentului său filosofic a stat în dezvoltarea acestei distincții estetice fundamentale și în aplicarea ei la Shakespeare în opoziție cu luminile minore ale poeziei, poetaștrii. Pentru Coleridge, fantezia e facultatea artistică ce se reduce la rearanjarea unui material dat. Ea „nu are alte fise cu care să joace decît lucruri fixe și definite”. Imaginația, pe de altă parte, e pentru el o „forță vie și un agent prim ... o repetare în spiritul finit a veșnicului act de creație din infinitul SÎNT”⁵⁶. Imaginația artistică e o variantă a acestei facultăți omenești universale de plăsmuire. Inspirîndu-l pe artist, ea îl face capabil să difuzeze, să dizolve și să risipească spre a recrea.

A încerca să-l explici *pe* Shakespeare pe baza legilor asociației sau găsind o rețetă, comparîndu-i învățătura cu randamentul său literar⁵⁷ ori „măsurîndu-l și socotindu-l mușchi cu mușchi”⁵⁸ înseamnă, după Coleridge, a suferi un eșec în calitate de critic datorită folosirii unor unelte pre-kantene sau subtranscendentale. Darul lui Shakespeare de a crea caractere dramatice provine din faptul că el poseda o idee a umanității, o cunoaștere a tendințelor universale din toți oamenii încarnate în individualitatea perfectă a persoanelor separate. Puterea lui de a înfățișa pasiunea are aceeași rădăcină filosofică în idee, un concept universal concretizat în nuanțe și situații date. Coleridge prețuia afirmația lui Schlegel că Shakespeare ne pune în față într-un singur cuvînt o serie întreagă de condiții premergătoare. Shakespeare ne dă, spune Coleridge, „istoria spiritelor”. El „contempla *Ideile*, singurele în care sînt cuprinse condiții și consecințe *ai infinitum*”⁵⁹.

întregul înaintea părții; scopul înaintea mijloacelor; sentimentul sau instinctul înaintea ideii: aceste principii ierarhizante furnizează principalul corp al esteticii lui Coleridge și al „restaurării criticii literare”. Simțurile sînt informate de către minte, iar nu mintea de către simțuri⁶⁰. Scopul sau finalitatea poetului trebuie înțeleasă înainte de a i se judeca tehnica. Shakespeare le apărea neoclasicii „contrar regulilor și sălbatic” din cauză că ei

⁵⁵ Fragment manuscris, British Museum, Egerton 2800, 64, citat de Snyder, *op. cit.*, p. 85.

⁵⁶ *Biographia Li'teraria*, cap. XIII, voi. I, p. 202.

⁵⁷ *Treatise on Method*, p. 62.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 32

⁵⁹ *Treatise on Method*, pp. 27-31. ⁶⁰ *Table Talk*, 21 iulie 1832.

își interpolați propriile lor idei între Shakespeare și opera lui⁶¹. Scopul care rezumă întregul — condiție, după Coleridge, întotdeauna prealabilă mijlocului particular întrebuințat de artist — e simțit în chip firesc și căutat stăruitor de o vagă apetență a spiritului înainte de a fi înțeles. Sentimentul e primar, intelectul secundar. Poezia e cu atât mai măreață atunci când un sentiment sublim ia locul unei simple imagini și acolo unde nu există o formă distinctă, ci o puternică lucrare a spiritului⁶². Sensibilitatea nu numai că dă cheia și prefigurarea întregului, producând cele mai mărețe părți și simbolizând predominarea inimii asupra minții, ci sensibilitatea, circulând ca o briză printre detaliile experienței, le leagă într-un sistem rațional unificat și săvârșește astfel lucrarea despre care filosofii anteriori presupuneau că e efectuată de mecanismul asociației⁶³.

Concluzia la care ajungem în legătură cu Coleridge e că sentimentele și instinctele, propriile sale augurări ideale, atât în privința teoriei frumosului cât și a artei, erau corecte. Se alăturau în mod clar opiniei estetice a viitorului, iar nu celei consumate. Reformulările abstracte date de el kantianismului și neoplatonismului nu împing însă subiectul mai departe și nu rotunjesc un sistem. Inabilitatea sa de a duce la bun sfârșit o întreprindere se manifestă aici ca și în poezia lui.

Defence of Poetry (Apărarea poeziei, 1821) de Shelley e o adevărată descendentă a liniei regești a unor atare apologii, aceea datorată lui Sir Philip Sidney fiind poate cea mai faimoasă dintre cele de limbă engleză. Ocazia imediată a elocventului panegiric al lui Shelley a fost ieșirea zeflemitoare a lui Sir Thomas Peacock împotriva poeziei, în care el vedea o vorbărie goală și o batjocură fără scop. Dar aceste raporturi ale operei lui Shelley sînt mai puțin importante pentru estetică decît ilustra demonstrare pe care o face credinței romantice în poet ca profet. Celebrarea entuziastă a poetului drept cel mai nobil, cel mai binefăcător și mai intuitiv dintre oameni se desfășoară într-un adevărat curcubeu de enunțuri admirabile. Poetul combină și unește în esență caracterele legislatorului și profetului⁶⁴. „Poetul se împărtășește din etern, din infinit, din unul.”⁶⁵ „Shakespeare, Dante și Milton... sînt filosofi ai înseși puterii supreme.”⁶⁶ „Poeții sînt hierofanții unei inspirații insesizabile.”⁶⁷ „Poeții sînt legislatorii nerecunoscuți ai lumii.”⁶⁸ Numai Dumnezeu și poetul merită numele de creator, spune el, citîndu-l pe Tasso⁶⁹.

⁶¹ Coleridge *on Logic and Learning*, ed. Snyder, New Haven, 1922, p. 110.

⁶² T. M. Raysor, *Coleridge Shakespearean Criticism*, Londra, 1930, voi. II, p. 38.

⁶³ Scrisoare către Southey, 7 aug. 1803.

« *Works*, ed. Forman, 8 voi., Londra, 1880, voi. VII, p. 104.

⁶⁵ *Loc. cit.*

⁶⁶ *Lbid.*, p. 108. «» *ibid.*, p. 144. ⁸⁸ *Loc. cit.*

⁶⁹ *Lbid.*, p. 140.

PROGRES, DAR NU SISTEM.

SHELLY: CREDINȚA ENTUZIASTA ÎN POEZIE.

„Poetul, fiind pentru ceilalți autorul celei mai înalte înțelepciuni, desfătări, virtuți și glorie, ar trebui să fie personal cel mai fericit, cel mai bun, cel mai înțelept și cel mai ilustru dintre oameni... ; cei mai mari poeți au fost oameni de cea mai nepătată virtute, de cea mai desăvârșită prudență." Cum sînt poeții, așa e și poezia. „Orice poezie înaltă e infinită. ... Un mare poem e o fîntînă veșnic revărsînd apele înțelepciunii și desfătării.”⁷⁰ „Poemul e însăși icoana vieții exprimată în adevăru-i veșnic.”⁷¹ „Poezia e consemnarea celor mai bune și mai fericite clipe ale celor mai fericite și mai bune cugete.”⁷² „Poezia ridică vîlul de pe frumusețea ascunsă a lumii.”⁷³ „Poezia întărește acea facultate care e organul naturii morale a omului.”⁷⁴ „Poezia e într-adevăr ceva divin. Ea e în același timp centrul și circumferința cunoașterii; e ceea ce cuprinde întreaga știință și la care trebuie raportată orice știință. E rădăcina și totodată floarea tuturor celorlalte sisteme de gîndire.”⁷⁵

În toate aceste formulări ne întîmpină adevărata notă romantică de credință nețărmurită în puterea poeziei. Și laolaltă cu ea găsim și obișnuita condamnare a stagnării și uscăciunii calculului. Oricît s-ar deosebi Blake, Wordsworth, Coleridge și Shelley în privința drumurilor aparte urmate de gîndirea fiecăruia, cu toții concep imaginația și vlăstarul ei, poezia, ca pe un pom viu, la fel de plin de semințe și fructe, iar pe de altă parte, despre calcul și rațiunea în sens limitat, gîndesc că e o mîlură ucigătoare sau „crengi trosnind și vițe iarna”. Utilitarismul și prudența sînt Mamon împotriva Poeziei, care ține loc de Dumnezeu⁷⁶.

În opoziție cu toată această lărgire și exaltare a funcției poetului, John Keats (adus aici ca termen de contrast față de linia principală a esteților romantici) își împătorește aripile și-și dezumflă pieptul. Nu că nu și-ar încerca din cînd în cînd puterile, ca poet ce este, într-o schemă filosofică a mîntuirii, oferind poate mai multe sugestii pătrunzătoare pe minut decît mai sigurul de sine Wordsworth: „uriașul” alături de care stă ca să arate cît e el de înalt⁷⁷. Dar în ce mică măsură e de acord cu definirea poetului ca învățător și înțelept o dovedește următoarea caracterizare vie: „Cît despre caracterul poetic propriu-zis (vreau să zic acel soi căruia, dacă sînt ceva, îi aparțin și eu, acel soi ce se deosebește de wordsworthieni ori de sublimii egotiști, și care e un lucru în sine și izolat), nu este el însuși — nu are eu — e totul și nimic — nu are caracter — se bucură de lumină și umbră; trăiește după

⁷⁰ *Ibid.*, pp. 129, 130.

⁷¹ *Ibid.*, p. 108.

⁷² *Ibid.*, p. 138. ■' *Ibid.*, p. 111.

⁷⁴ *Ibid.*, pp. 111, 112.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 136.

⁷⁶ *Loc. cit.*

⁷⁷ *Lelters*, ed. Colvin, pp. 105-108, 3 mai 1818, către J. H. Reynolds.

elan fie el frumos sau mîrșav, înalt sau umil, bogat sau sărac, mediocru sau elevat — găsește o desfătare egală în a concepe un Iago sau o Imogena. Ceea ce-l supără pe filosoful virtuos îl desfată pe poetulameleon. El nu dăunează prin înclinația sa către latura întunecată a lucrurilor, după cum nici prin gustul lui pentru cea strălucitoare, deoarece ele amîndouă sfîrșesc în speculație. Poetul e cel mai nonpoetic din cîte sînt în existență, din pricină că el nu are identitate — el e necurmat în altceva și umple un alt trup. Soarele, luna, marea, și bărbații, și femeile, fiind creaturi ale impulsului, sînt poetice și au în ce le privește un atribut invariabil; poetul nu are nici unul, nici o identitate — el e cu siguranță cea mai nonpoetică dintre toate fapăturile lui Dumnezeu — Dacă, așadar, el nu are eu și dacă eu sînt poet, ce-ar fi de mirare dacă aș spune că nu mai scriu? Nu s-ar putea oare să mă fi pomenit meditănd în aceeași clipă la Saturn și la Ops? E ceva jalnic de mărturisit, dar ăsta e adevărul, că nimic din ce rostesc vreodată nu poate fi luat drept o opinie ce crește din propria-mi natură identică — și cum ar fi de altfel cu puțință de vreme ce nu am natură? Cînd mă aflu într-o încăpere plină lume, dacă încetez a specula cumva asupra plăsmuirilor propriiei mele minți, nu eul meu se întoarce în mine însumi, ci identitatea tuturor celor din încăpere începe să preseze asupra-mi, astfel încît foarte curînd sînt anihilat-."78

Pentru ereticul Keats, poetul era acea harfă eoliană extrem de pasivă asupra căreia impresiile sînt minate ca de suflarea unui vînt și la care altcineva cîntă o melodie, adică tocmai ceea ce Shelley spusese că nu e. Shelley, insistînd asupra participării poetului la înfăptuirile intelectuale și politice ale oamenilor, nu l-ar fi putut abandona pe poet unei impresionabilități atît de primare. Keats însă a eliberat poezia de responsabilitatea morală, după cum și pe poet l-a separat de legislator și filosof. în ce-l privea, el nu și-a cunoscut niciodată, spunea el, semnificațiile afirmațiilor sale. Dar ceea ce din punct de vedere logic și moral poate fi o erezie, din punct de vedere estetic poate părea foarte frumos. „Deși o încăierare pe stradă e un lucru detestabil, energiile desfășurate în ea sînt frumoase; omul cel mai de rînd manifestă o grație în cearta sa." Astfel, „iuțeala unei nevăstuici sau neliniștea unei căprioare" pot oferi o priveliște frumoasă79.

în doctrina poetului ca erou a lui Thomas Carlyle (1795—1881), regăsim adevărata coloratură romantică. Poetul era pentru Carlyle una din acele personalități puternice care cutează a gîndi și acționa independent și care sînt antrenate de o viziune a realității, în ele aflîndu-se, deci, speranța întregii lumi. Calitatea eroică a poetului constă în viziunea idealului, prezent oriunde

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 184-185.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 237, 18 sept. 1819, către George și Georgiana Keats.

CARLYLE: POETUL CA EROU, VIZIONAR, CIN-TĂREȚ.

în real, dar nedeșluit de către oamenii de rând. Poetul e un profet, un vizionar. Pe lângă „ochiul limpede și adânc-văzător”⁸⁰, el trebuie să aibă și o inimă fierbinte. Dar caracteristica sa originală e darul de a vedea misterul și infinitul din tot ce există, „de a trăi în însuși miezul lucrurilor”⁸¹. Prin operele sale, el oferă simboluri ale divinului și infinitului.

În afară de ochiul vizionar și inima fierbinte, poetul trebuie să mai aibă și glas apt să cînte. „Toate lucrurile profunde”, spune Carlyle, „sînt Cîntec” — restul, „învelișuri și coji!”⁸² Idealul pînă la care pătrunde ochiul poetului se preschimbă în melodie. „Cuvîntul care va descrie lucrul decurge de la sine din viziunea atît de clară și de intensă a lucrului.”⁸³ Pentru Carlyle, muzica versului nu e o grație adăugată. În fantezia marelui poet, însăși esența lucrului devine muzică, întrucît viziunea pătrunzătoare și sinceritatea pasionată se exprimă firesc în cînturi ritmice.

Universalitatea și adevărul poetului îl înrudesce cu toți oamenii. „În inima tuturor oamenilor există o vîină poetică. ... Toți sîntem poeți cînd *citim* bine un poem.”⁸⁴ Eroul-poet posedă în mai mare măsură acest element specific, asta e totul. „Mărturisesc”, spune Carlyle, „că nu cunosc un om cu adevărat mare care să nu poată fi *orice* fel de om.”⁸⁵

În ceea ce are deosebit, desigur, poetul se depărtează de ceilalți oameni. Dar la acest nivel înalt, el se alătură celorlalți eroi — eroii religioși, militari și legislativi. Carlyle pretinde că în primul rînd sfera în care e azvîrlit de împrejurări eroul îi decide și tipul. Petrarca și Boccaccio erau buni diplomați; Napoleon avea în el potențialitatea cuvintelor în loc de cea a bătăliilor; Shakespeare ar fi putut da „lovituri drepte” la Azincourt, în loc să le pună în versuri pentru noi.

Ca mai toți romanticii, Carlyle e mai înclinat să șteargă distincțiile decît să descopere și să definească diferențe. Face totuși pe scurt o deosebire între eroul moral și eroul estetic. Primul pune în evidență ceea ce fac oamenii; al doilea ceea ce trebuie să iubească oamenii. Carlyle își „urmează maestrul recunoscut, Goethe, cînd face ca frumosul, „frumosul adevărat”⁸⁶, să fie superior binelui și să-l cuprindă. Tot asemenea lui Goethe, el interpretează aparența sensibilă a lucrurilor ca veșmînt viu al lui Dumnezeu.

Vorbind în 1843 la New York despre Noua Anglie, Ralph Waldo Emerson (1803 — 1882), transcendentalistul american, spunea că influența lui Wordsworth, Coleridge și Carlyle a fost receptată în Statele Unite mai prompt

⁸⁰ *Works*, 30 voi., Londra, 1896-1899, voi. V, p. 79. *Heroes and Hero-Worship*.

⁸¹ *Ibid.*, voi. V, p. 81.

⁸² *Ibid.*, voi. V, p. 83.

⁸³ *Ibid.*, voi. V, p. 104.

⁸⁴ *Ibid.*, voi. V, p. 82.

⁸⁵ *Ibid.*, voi. V, p. 78.

⁸⁶ *Ibid.*, voi. V, p. 81,

decît în propria lor țară⁸⁷. „Noua iubire de vastitate”, spune el, pe care germanii o simt întotdeauna, găsește în America solul cel mai prielnic⁸⁸. El revendică un interes etic mai adînc pentru romantismul Lumii Noi. În înseși scrierile lui Emerson, o anumită sinceritate tranșantă, ba chiar o bruschețe a discursului, comunică expresiei familiare a unui misticism etern ceva din sălbăticia virgină. Interesul lui pentru florile și copacii, păsările și dealurile pe care le zărea în împrejurimile Concord-ului transmite cititorului sentimentul înviorător al unor noi posibilități în motivul uzat al poetului ca profet, al divinității universal prezente, al corespunderilor oculte, al puterilor și demnității infinite ale spiritului uman și al primatului imaginației. Putem împrumuta foarte bine o frază din afinul spiritual al lui Emerson, Wordsworth, și spune că prospețimea romantismului, așa cum apare la Emerson, provine din contemplarea neostenită de către el a obiectului american. Filosofia lui nu e nimic altceva decît un misticism tradițional, sunînd însă ca o nouă legendă în gura celui ce-o expune astfel. El însuși spune: „Gîndurile sînt puține, formele multe”⁸⁹.

Emerson stăruie deci, asemeni celorlalți de care am discutat, asupra forțelor de viziune vaste și profunde ale poetului. „Nașterea unui poet e principalul eveniment din cronologie.”⁹⁰ Poetul e un om „înaripat”⁹¹, „etern”⁹²-Dintre ceilalți oameni parțiali, el se detașază ca unul complet⁹³. El e rostitorul și botezătorul lucrurilor, din cauză că puterea sa de a-și exprima impresiile e egală cu sensibilitatea cu care le primește. El stă în tovărășia eroilor și înțelepților. Cele trei tipuri de oameni împlinesc treimea vocațiilor sublime: acțiunea, gîndirea, rostirea. Totuși, dintre cei trei, cel mai mare e poetul. Ceilalți îi furnizează materiale; el e proiectantul și arhitectul⁹⁴. E și profet: „Semnele și scrisorile de acreditare ale poetului sînt faptul că el anunță ceea ce nimeni n-a prezis”⁹⁵. El are „o percepție intelectuală ulterioară” și poate unifica fragmentele dispartate ale datelor sensibile greșite sau superficiale. „Poetul... reanexează lucrurile naturii și întregului.”⁹⁶

Discutînd literatura și spiritul vremii sale, Emerson relatează că „pînă și pruncul din odaia copiilor gîngurește misticism”⁹⁷. Nu e deci nici un motiv

⁸⁷ *Works, Centenary edition, voi. XII, p. 472 nota la articolul Thoughts on Modern Literature.*

⁸⁸ *Ibid.*, p. 318.

⁸⁹ *Ibid.*, voi. VIII, p. 18, *Poetry and Imagination*. ^{1,0} *Ibid.*, voi. III, p. 11, *The Poet*.

⁹¹ *Ibid.*, voi. III, p. 12.

⁹² *Ibid.*, p. 9.

⁹³ *Ibid.*, p. 5.

⁹⁴ *Ibid.*, pp. 7, 8. ^{9,1} *Ibid.*, p. 8.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 18.

⁹⁷ *Ibid.*, voi. XII, p. 318.

STRICTEȚE MORAL*.

de mirare că învârurile către infinit, atotprezenta unitate, idealul, tainele adinei ale Universului pe care poetul le spune prin simboluri, natura însuflețită, vindecătorul și inspiratorul sufletelor sînt temele constante ale lui Emerson. Dar, după cum el însuși ne făcea s-o presimțim, în demersul său există o strictețe morală, caracteristică Noii Anglii, care adeseori lipsește din analogurile europene. Emerson îl admira pe Goethe, dar refuza să-i acorde un loc printre supremii cîntăreți din pricina absenței sentimentului moral la el⁹⁸. A prevăzut pentru Goethe o autojustificare ca „scrutător ascuțit al vieții”, cu răul și binele ei. Iată-l vorbind pe misticul care în același timp e și un locuitor al Noii Anglii: „Da, o Goethe, dar idealul e mai adevărat decît realul. Acesta e efemer, dar acela nu se schimbă. ... Natura e morală. ... Nu sîntem niciodată înălțați deasupra noastră, nu sîntem transportați dincolo de stăpînirea simțurilor sau însuflețiți de o tandrețe infinită sau înarmați cu un mare adevăr [de realismul tău poetic]”.

„Goethe trebuie deci să fie considerat ca poetul realului, nu al idealului; al acestei lumi, iar nu al religiei și al speranței ... poetul prozei, iar nu al poeziei. ... Muza nu încearcă niciodată acele modulații tunătoare ce fac să vibreze soarele și luna, care risipește cu o melodie grozavă toată această plasă de fier a circumstanței și fac ca vechiul cer și vechiul pămînt să abdice în fața voinței libere sau divinității omului. Că Goethe n-a avut o percepție morală pe măsura celorlalte forțe ale sale nu e deci o simplă împrejurare, așa cum s-ar putea spune despre un om că are sau nu are simțul armoniei sau ochi sensibili la culori, ci este faptul cardinal al sănătății sau bolii, de vreme ce, lipsit fiind de aceasta, el n-a mai izbutit să fie creator în sensul înalt al cuvîntului, ... un eliberator al spiritului uman.”⁹⁹

Mai există însă o diferență specifică în perspectiva lui Emerson, constînd în aceea că în definiția dată de el atît poetului, cît și frumosului, el a avut nevoie de un prim strat durabil de simplitate. În cuvinte scurte și de uz familiar, el descrie percepția materiei ca bază indispensabilă a imaginației înseși, care pînă la urmă se avîntă atît de sus: acest simț comun „e leagănul, ... țarcul cu roțile al pruncului omenesc. Trebuie să deprindem legile simple ale focului și apei; trebuie să hrănim, să spălăm, să plantăm, să clădim. Acestea sînt ... primele în ordinea naturii”¹⁰⁰. În acest punct de început al considerațiilor sale despre imaginație, Emerson e capabil să vorbească despre „simțul comun care nu se atinge în nici un fel de absolut”¹⁰¹.

Și frumusețea are pentru Emerson o bază concretă și inferioară asemănătoare: oameni ducînd caii la adăpat, fermieri semănînd, fierarul în timpul

⁹⁸ *Ibid.*, p. 328.

⁹⁸ *Ibid.*, pp. 331-332. ¹⁰⁰ *Ibid.*, voi. VIII, p. 3. *ioi Loc. cit.*

SIMPLITATE.

muncii sale, „roabe, tăvi și oale”. El izolează, ca să le comenteze, forme care ne desfată privirea, ca de pildă legănarea unor roiuri de fluturi galbeni deasupra unor tufe albastre de iarba-știucii în iezătura unui pîrîu. A observat ceasul zilnic și sezonier al aparenței naturale, aproape la fel ca și Constable. Deși nutrea o caldă apreciere marilor pilde de artă italiană, a preferat întotdeauna lucrurilor artificiale „cupa și capacul” pămîntului și cerului.

Pentru a lega grația și farmecul lucrurilor simple din natură sau al celor întrebuințate de către om de ultima viziune accesibilă a frumuseții cosmice, Emerson, urmîndu-l pe marele său magistru Platon, ridică o scară cu trepte succesive, reprezentînd educația estetică a sufletului. „Există o scară ascendentă a culturii, de la prima senzație agreabilă procurată ochiului de strălucirea unei pietre scumpe sau de o pată stacojie, către contururile și amănuntele frumoase ale unui peisaj, trăsăturile și formele chipului omenesc, semnele și dovezile de gîndire din moravuri, pînă la misterele inefabile ale intelectului. Ori de unde am începe, tot într-acolo ne duc pașii: © ascensiune de la bucuria unui cal în harnașamentul lui, pînă la percepția lui Newton că globul pe care călărim e doar un măr mai mare căzînd dintr-un pom mai mare și, mai departe, pînă la percepția lui Platon că globul și universul sînt expresii grosolane și primitive ale unei unități în care se contopesc toate.”

Nivelurile stabilite de Emerson au tendința de a se multiplica și descompune în stadii distincte. Căci pînă la urmă, marele american se întoarce la noțiunea de mobilitate a frumuseții, la manifestarea și prezența ei prin univers. Frumusețea asemănătoare Venerei e copilul spumei, nu e „țepănă și înlănțuită”, curge cu viața, se arată cel mai limpede în tranzițiile de la o formă la alta și în ritmul balansurilor succesive, ca în dans, valuri și zborul păsărilor. „Acestui flux sau acestei curgeri îi aparține frumusețea pe care o are orice mișcare circulară, ca circulația apelor, circulația sîngelui, mișcarea periodică a plantelor, valul anual de vegetație, acția și reacția naturii.”

Pe lîngă scara frumuseții, Emerson enumera „cîteva dintre calitățile ei”¹⁰³: simplitatea, economia, concordanța, universalitatea, moderația, permanența și tendința ascendentă. Expunerea acestor calități, ca de fapt a tuturor noțiunilor sale estetice, e mai degrabă familiară și literară decît științifică.

Recunoscîndu-și, în *Modern Painters*, datoriile, John Ruskin (1819 — 1900) îi menționează atît pe Wordsworth cît și pe Carlyle, dar își accentuează datoria față de acesta din urmă spunînd că el, Ruskin, citise și studiasse operele prietenului său atît de mult, încît constata că ajunsese să se exprime

¹⁰³ * *Worsh Thoughts on Modern Literature*, voi. VI, 306, 289, 293.

SCARA PLATONICĂ.

RUSKIN: UN ROMANTIC CU PROGRAM PRACTIC.

în mod constant chiar cu cuvintele lui¹⁰³. E un lucru evident și pentru cititorul grăbit al scrierilor lui Ruskin că, în privința doctrinei artistului ca profet și învățător, Ruskin se situează în însăși inima romantismului. El scrie în cursive, ca o „prețioasă concluzie” a reflecției sale despre artă, că „măreția în artă ... este ... *expresia spiritului unui mare om de factură divină*”¹⁰⁴. Clasificînd oamenii în funcție de capacitățile lor emoționale, cel mai sus îi plasează pe cei „supuși unor înrîuriri mai puternice decît ei înșiși” și care se află într-o stare de inspirație profetică¹⁰⁵. Ne dăm seama însă în cele din urmă că la Ruskin se manifestă cu cea mai mare forță o altă latură a romantismului. Cea de-a doua jumătate a vieții sale active a fost închinată problemelor politico-economice. În loc să urce tot mai sus în sferele superioare și să-și risipească din ce în ce mai mult sensibilitatea în unitatea care leagă totul, Ruskin, înaintînd în vîrstă, s-a sprijinit mai temeinic pe implicațiile acțiunilor brute ale banilor, în măsura în care prezintă o legătură cu producția și desfacerea artei. Gîndirea sa era opusă celei a școlii de la Manchester, dominantă pe atunci. Și totuși el trebuie să fie pus alături de romanticii care aveau un program practic, care corelau arta cu condițiile sociale și stările morale. Wordsworth, Carlyle și chiar Blake au fost puternic impresionați de Revoluția franceză și de implicațiile ei privitoare la libertate și la omul comun. Acest interes pentru implicațiile larg umane ale artei e de primă importanță la Ruskin. Tîrziu în viață, el a declarat că adevărul cel mai limpede pe care-l învățase în treizeci de ani era că facultatea artistică nu poate fi nici cultivată, nici exersată în izolare și că, dimpotrivă, ea nu e „decît ... un semn vizibil al virtuții naționale”¹⁰⁶. Deoarece el a pus statornic și elocvent arta în legătură cu viața meșteșugarului și cu virtuțile și viciile sociale și politice, teoria lui a fost dată ca un exemplu izbitor de sofism moral în estetică. Mai adevărat e să vedem în ea un refuz de-a abstrage arta de condițiile artei. Ruskin a descoperit implicațiile morale și economice ale artei în cursul investigației sale asupra cauzelor ei aflate în producătorii umani, asupra efectului ei în dispoziția predominantă a unei societăți și asupra obiectului ei în legile și esențele lumii.

Cu toate că Ruskin trebuie grupat alături de criticii de artă romantici tîrzii, îndeosebi alături de socialiștii religioși ai artei, forma gîndirii sale e deosebit de originală. John Stuart Mill spunea despre el că, exceptînd propriul lui grup, Ruskin era singurul gînditor britanic original al vremii, o

¹⁰³ Partea a IV-a, Anexa III, *Plagiarism; The Works of John Ruskin* (Library Edition) ed. E. T. Cook și Alexander Wedderburn, 39 voi., Londra, 1903-1912, voi. IV. p. 427.

¹⁰⁴ *Modern Painters*, partea a IV-a, cap. X 22 voi. V, p. 189. IM *Ibid.*, IV, XII, 9; V. 209.

¹⁰⁶ *The Relation of National Ethics to National Arts*; XIX, 164.

vreme caracterizată în mare măsură de comentatori și imitatori¹⁰⁷. Ruskin n-a reacționat numai împotriva popularei școli a gustului din vremea lui, ci și-a întemeiat noua perspectivă și pe o abordare fără precedent a cuvintelor *Bibliei* și sfinților. În plus, ideile lui erau infinite de nuanțate și intricate, sfidând înțelegerea simplificatoare și învederând puternice înclinații personale și o neobișnuită disciplină interioară. Pronunțându-se în legătură cu forțele care, după el, fuseseră determinante în viața lui, Ruskin evidențiază două: dragostea de frumos și dragostea de dreptate¹⁰⁸. Parte din propria lui istorie e istoria tensiunii dintre aceste două forțe. Așa cum de timpuriu și-a pus întrebarea dacă era drept să-și consacre energia artelor în timp ce nenumărate suflete ajungeau în infern datorită eșecului străduinței omenești depuse în folosul lor, s-a întrebat și mai târziu dacă e drept să cerceteze norii și scoicile în timp ce marea purta atâtea cadavre plutind¹⁰⁹. Dar în ultimă analiză cele două instincte nu erau, la Ruskin, decât faze ale unui singur. El însuși a declarat, într-adevăr, că lecțiile de justiție din *Pietrele Veneției* nu erau decât dezvoltarea unei teme sumare din *Pictori moderni*, care reprezintă o serie de lecții despre frumosul natural¹¹⁰. Dragostea de frumos însemna în cele din urmă la el dragostea pentru creatorul frumuseții și presupunea venerarea atributelor lui Dumnezeu în operele lui: infinitatea, unitatea, calmul, simetria puritatea, moderația — ceea ce el rezumă în formula de „frumusețe tipică”¹¹¹. Dar attributele lui Dumnezeu sînt attribute morale și pentru aprecierea lor e necesar un habitus moral al spiritului.

Pentru Ruskin, baza psihologică a artei e instinctul. Mai marele accent pus pe originea instinctivă a artei — faptul că ea nu poate fi predată sau învățată ca un ansamblu de reguli — îi diferențiază scrierile târzii de cele din prima perioadă de activitate. Arta poate fi nutrită sau înfometată, călăuzită sau neglijată, nu poate fi însă generată în școli. E necesară existența prealabilă a unei sensibilități și a unui apetit. În personalitatea lui Ruskin, acest instinct e subiacent întregii sale preocupări intelectuale pentru artă. „E în mine acel instinct puternic pe care nu-l pot analiza, de a desena și descrie lucrurile care-mi plac”, îi scria el tatălui său la vârsta de treizeci și trei de ani; „nu de dragul reputației, nu pentru binele altora, nu în folosul meu, ci un soi de instinct asemănător cu cel al mîncatului și băutului”¹¹². Dar mai vechi decât această dorință de „a mânca în minte” tot San Marco și toată Ve-rona era apetitul pentru frumusețea primară a naturii. Tînăr fiind, se culca în

¹⁰⁷ E.T. Cook, *The Life of John Ruskin*, ed. a 2-a, 2 voi., Londra 1912, voi. II, p. 550.

¹⁰⁸ Proiectata *Preface for Proserpina*; XXXV, 628. io» *pors ciavigera*, scrisoarea 72; XXVIII, 757.

¹⁰⁹ *The Stones of Venice*, VI, 11; X. 207; Introd., xlvii.
în *Modern Painters*, III, V-XI; IV, 76-141.

¹¹⁰ 2 iunie 1852; citat de F. T. Cook, *op. cit.*, I, 263.

IMPORTANȚA INSTINCTULUI ȘI EMOTIEI.

iarbă și desena firele în timp ce creșteau, „pînă ce fiecare picior pătrat de pajiște sau strat de mușchi devenea o infinită pictură și posedare”¹¹³ pentru el. Sensibilitatea naturală la forma și culoarea grațioasă de pe pajiști și din munți i-a fost de timpuriu dezvoltată lui Ruskin de călătoriile făcute prin Alpi.

Începutul artei constituie deci pentru Ruskin o propensiune irezistibilă, în cazul marilor oameni, această propensiune e ceva ce ei nu pot să nu spună sau să nu facă. Ruskin o descrie adesea în termeni emoționali: afecțiune, iubire, elogiul, bunătate, tandrețe. Indiferent de cuvîntul folosit, el vrea să spună că principalul semn al artistului e mișcarea lui involuntară către un obiect ce-i trezește interesul și dorința. Pentru Ruskin, ca și pentru orice alt bun romantic, lipsa unui anumit sentiment dinamic al frumuseții e o carență absolută. În judecarea unei sculpturi, cel mai puțin prețuia nu inciziile boante sau grosolane, „ci tăietura *rece* — care vădește peste tot o egală tulburare — liniștea linsă, difuză, a durerilor insensibile — regularitatea unui plug pe un cîmp neted.”¹¹⁴ Și la fel despre pictură: „Numai acea pictură e nobilă care e făcută cu dragoste de realitate”¹¹⁵. Credea că luciditatea e o primejdie pentru geniul creator. Iubirii trebuie să i se îngăduie să-și înfăptuiască lucrarea fără prea multă conștiință de sine. „Singura probă adevărată a binelui sau răului e, în cele din urmă, tăria afecțiunii.”¹¹⁶ La proba aceasta adevărată l-a supus Ruskin pe Turner, preferatul său și tema sa constantă. Măreția lui Turner, spunea el, depinde de amploarea simpatiei sale. Un om mai puțin mare aruncă asupra subiectului său o privire lipsită de simțăminte. Iar plăcerea egotistă, fantezia mărginită și superficială, filosofia utilitaristă din vremea lui Ruskin ducea, după cum credea el, la dexteritate, nu la artă.

Așa cum Aristotel arăta că materia primă a impulsurilor trebuie transformată prin educație în deprinderi corecte, la fel și Ruskin susținea că din materia primă a iubirii de frumos trebuie modelată o deprindere artistică corectă — deprinderea de a vedea corect. Chiar în simțămintele celor care iubesc în chip natural frumusețea, spune el, există multă imperfecțiune, inconsecvență și eroare manifestă, dacă delectarea nu e ordonată. Cuvintele lui sînt aproape o citare literală din *Legile* lui Platon și *Politica* lui Aristotel: „Există o cale bună și o cale rea în plăcere și neplăcere;... chiar și cele mai instinctive înclinații... sînt educabile și... e un fel de datorie de a le îndruma corect”¹¹⁷.

Deprinderea și disciplina se suprapun deci peste afect și impuls și transformă preocuparea subiectivă într-o contemplare susținută și energică. *Aes-*

¹¹³ Caiete de însemnări din anul 1847 — 48; *ibid.*, I, 218.

¹¹⁴ *The Seven Lantps of Architeclure*, V, 21; VIII, 214.

¹¹⁵ *Laws of Fiesole*, XV, 354.

”« *Stones of Venice*, II, 2; IX, 62, notă. ¹¹⁷ *Stones of Venice*, II, 3; IX, 62, notă.

thesis — lucrarea ochiului — e făcută să devină treptat *Theoria* — o percepere intelectuală prin intermediul ochiului. Dar necurmata preocupare a artei e tot viziunea. „Cel mai mare lucru pe care-l poate face omul pe lumea asta e să vadă ceva și să spună limpede ce a văzut.”¹¹⁸ Artiștii sînt, așadar, evocatori exacti și comprehensivi ai vizibilului. Ei și-au exersat vederea exactă pînă ce și-au format o nobilă deprindere care lucrează pe urmă în ei fără nici un efort. „Toți marii artiști văd ceea ce pictează înainte de a picta, — văd într-o manieră cu desăvîrșire pasivă, nu se pot împiedica să nu vadă, chiar dacă ar vrea;... e viziune, de un fel sau altul, —întreaga scenă, personajul sau incidentul ce se petrec în fața lor ca într-o apariție, fie că vor sau nu, impunîndu-le să le picteze ca și cînd le-ar zări cu adevărat, iar ei neîndrăznind, sub forța prezenței lor, să schimbe nici o iotă și nici o trăsătură în timp ce le aștern în scris sau pe pînză.”¹¹⁹ Virtutea artistului plastic e, pentru Ruskin, tocmai această aderență la viziune. „E totdeauna rău să desenezi ceea ce nu vezi.”¹²⁰

Așa cum baza excelenței lui Turner era, după Ruskin, mai marea lui disponibilitate simpatetică, tot astfel suprastructura calității lui era mai buna sa capacitate de a vedea. Redarea adevărată și imaginativă a lui Turner, o redare adevărată în care „vanitatea și individualismul omului sînt strivite, iar el devine o simplă unealtă sau oglindă reflectînd pentru ceilalți adevărul”, e superioară hărților, și diagramelor, și adevărului științific în genere. Ruskin citează din creația lui Turner *Nottingham*, ca un caz în care artistul vizionar contrazice așteptarea obișnuită a ochiului necultivat. Ochiul necultivat, preocupat de ceea ce posesorul lui îi spune că ar trebui să vadă, consideră o reflectare în apă drept o „batjocorire a realității”. Turner realizează însă în reflectarea sa o „pictură pe de-a-ntregul nouă, cu toate tonurile și dispozițiile modificate”¹²¹, o modalitate de reprezentare care nu numai e mai fidelă faptului, ci transmite și senzația mediului acvatic prin intermediul căruia e receptată reflexia. În considerațiile sale despre lumina lui Turner, Ruskin dovedește prin compararea experimentală a culorilor reflectate pe hîrtia albă cu tonurile lor la lumina zilei, că, în ciuda părerii contrare, „Turner... și numai el dintre toți oamenii, a pictat totdeauna natura în culorile ei proprii” El pretinde că dacă încercăm să potrivim culorile de pe o hîrtie în aer liber cu cele ale lucrurilor din peisaj la fel de exact cum „ar asorta o doamnă culorile a două piese de îmbrăcăminte” vom constata că umbrele copacilor pe care ni le închipuisem verzi închise sau negre sînt în realitate mov pal și purpurii,

¹¹⁸ *Modern Painters*, IV, XVI, 28; V, 333.

¹¹⁹ *Ibid.* IV, VII, 5; V, 111.

¹²⁰ *Ibid.*, V, II, 2; VI, 27.

¹²¹ *Ibid.*, partea a II-a, secțiunea V, cap. V, par. 9; III, 543.

că luminile pe care le presupuneam verzi sînt intens galbene, brune sau aurii, și că rezultatul nostru corespunde cu metoda lui Turner¹²².

Ruskin susține că artistul nu vede doar precis obiectul particular pe care-l privește, dar discernе și valorile relative în ceea ce vede. El sesizează esența sau legea în ceea ce contemplă. În măsura în care marele sculptor sau pictor consemnează principalele fapte în funcția lor dominantă, ei revelă legile universale ale naturii și uzul principal al lucrurilor concrete. Depildă: „Esența unei mori de vînt, spre deosebire de toate celelalte mori, e că trebuie să se învîrtească și că trebuie să fie un lucru capabil de rotire, gata totdeauna să țină piept vîntului, cît mai ușoară deci cu puțință, cît mai vibrantă; ... Turner [a înregistrat] acest fapt capital al naturii unei mori de vînt; cît de sus a plasat-o, ce suport fragil i-a dat.”¹²³ Magistrul sculptor al grotescului, spune Ruskin, poate fi aspru și ignorant în maniera sa de a sculpta, opera lui va avea totuși relații profunde cu adevărul: „Poate să nu fie în stare a sculpta bine pene sau solzi; dar făpturile lui vor mușca și vor zbura cu toate acestea”¹²⁴. El izolează și înregistrează faptele principale.

Această excelentă capacitate de a vedea, Ruskin o numește imaginația penetrantă, reintegrîndu-se și aici în fluxul larg al romantismului. „Forța pătrunzătoare, acaparantă a imaginației”, spune el, e „însăși viața omului, considerat ca o creatură *văzătoare*.”¹²⁵ Căci „jocul și puterea [ultimă] a imaginației atîrnă în întregime de aptitudinea noastră de a uita de noi înșine și de a intra ca niște spirite posesive în corpurile lucrurilor din jurul nostru”¹²⁶. În *Pictori moderni*, Ruskin distinge această viziune imaginativă a inimii și naturii lăuntrice nu numai de cecitatea nonimaginativului, ci și de exterioritatea rece a fanteziei. „Fantezia vede exteriorul și e aptă să facă un portret al exteriorului, limpede, strălucitor și bogat în amănunte.”¹²⁷ Face și distincția între percepția rațională și metodică a puterii și caracterului real al lucrurilor și percepția mobilă sau pătimașă. Aceasta din urmă e supusă la ceea ce Ruskin numește „sofismul patetic”¹²⁸. Sub înrîurirea unei emoții care întunecă și orbește putem face spuma sălbatică și vîntul leneș. Ruskin a ridicat totdeauna în slăvi adevărul afectiv ca bază a artei, dar într-o scriere tîrzie, *Pleasures of England (Plăcerile Angliei)* a repudiat vechea distincție și a precizat că termenul de fantezie înseamnă pentru el numai „viziune inventivă”.

Cu toate că imaginația ridicată astfel la cea mai înaltă putere a ei vede întotdeauna lucrurile așa cum sînt, ea le vede cîud și unde nu sînt; ea vede

122a *Ibid.*, V, III, 9; VI, 55. IM *ibid.*, V, I, 10; VI, 16.

124 *Stones of Venice*, III, 48; XI, 169.

125 *Modern Painters*, IV, X, 8; V, 177.

126 *Ibid.*, partea a III-a, secț. II, cap. III, par. 31; IV, 287. 12' *Ibid.*, par. 7, IV, 253.

128 *Ibid.*, partea a III-a *passim*; V, 201 urm.

IMAGINAȚIA PĂTRUNZĂTOARE.

în plus cu acel „ochi interior” care „își face mereu o plăcere din a întârzia asupra a ceea ce im e palpabil prezent”. Astfel îl vede Dante pe centaurul Chiron „trecînd vizibil prin creierul lui” și tot astfel a văzut cerul autorul *Apocalipsului*, după cum și acele națiuni care, adăugînd simplului instinct mimetic un instinct creator de idoli, „îi scot pe nemuritori din firidele norilor și fac din ei penai; și-i scot pe morți din beznă și fac lari din ei”¹²⁹.

Vederea devine deci pentru Ruskin exactitatea și cuprinderea puterii de privire. El consideră că artistul primește cu deosebită tandrețe și delicatețe pecetea tuturor formelor vii, așa încît chiar ceea ce pare a ieși mai tîrziu din mîna lui sub formă de ornamentație abstractă, își dobîndește calitatea și frumusețea tot de la ceea ce a văzut artistul. Astfel, ceea ce analistul ia drept frumusețe a conturului sau relației abstracte, exprimabilă cel mai lesne în termeni geometrici, își derivă validitatea tot din ochiul văzător, din formele naturii. „Toate liniile frumoase sînt adaptări ale liniilor celor mai obișnuite din creația exterioară.”¹³⁰ „Arcul romanic e frumos ca o linie abstractă. Modelul lui e ... bolta aparentă a cerului și orizontul pămîntului. Coloana cilindrică e totdeauna frumoasă, căci Dumnezeu a modelat astfel trunchiurile tuturor copacilor plăcuți privirii. Arcul gotic e frumos, el reprezintă terminația oricărei frunze ce tremură în vîntul vîratic.”¹³¹ Motivele decorative alcătuite din ove sînt frumoase deoarece forma lor ne e familiară din „culcușul moale al cuiburilor de păsări”¹³². Armoniile liniei pe care Ruskin le admira la mormîntul Ilariei¹³³ le privea ca pe niște copii din lumea artei ale legilor care guvernează unda rîului, creanga de plop tremurător și înălțarea și căderea stelei.

Cum viziunea simpatetică ajunge să însemne pătrundere în legea și alcătuirea universului, împlinirea ei se înrudește cu contemplația religioasă. Deși artistul continuă să fie un „văzător” și un interpret al naturii, el vede în lucrurile obișnuite „parabole ale lucrurilor profunde și analogii ale divinității”¹³⁴. Așa spusese Carlyle și întreaga procesiune a credincioșilor în miracol. Fenomenele imaginației se datoresc în ultimă analiză, după Ruskin, prezenței în orice a spiritului divin, spirit recunoscut, proslăvit și adorat prin artă de cea mai înaltă ordine a minților.

Ruskin a fost deseori acuzat că propagă doctrina frustă după care arta e imitație a naturii. După analiza la care i-am supus concepția despre viziune și imaginație, sîntem pregătiți să înțelegem cum trebuie să luăm declarația

¹²⁹ *Aratra Pentelici*, par. 33; XX, 223.

¹³⁰ *Elements of Drawing*, conferința a Ii-a; XV, 91 urm.

¹³¹ *Seven Lamps of Architecture*, IV, 2; VIII, 144.

¹³² *Ibid.*, IV, 5; VIII, 144.

¹³³ Cook, *op. cit.*, voi. I, p. 178.

¹³⁴ W. G. Collingwood, *The Art Teaching of John Ruskin*, I/ondra, 1891, p. 133.

lui Ruskin că arta trebuie să zugrăvească faptul strict. Când afirmă că „obiectul marilor arte ale asemănării e, și a fost întotdeauna, să semene, și să semene cât mai mult cu putință”, și că „un bun peisaj [ar trebui] să-ți aducă în față scena în întreaga-i realitate; ... să te facă... să crezi că norii zboară și torențele spumegă”, și că „cel mai bun sculptor ... face ca nemișcarea să pară ca o răsuflare, iar marmura să pară carne”¹³⁵, el vrea să spună că artistul trebuie să posede un ochi și un interes orientate spre exterior, trebuie să fie preocupat de lumea din jurul lui și că din gama infinit de bogată a naturii trebuie să selecteze în chip sensibil clasele de adevăruri care se armonizează cel mai bine împreună și să comunice în chipul cel mai desăvârșit unui contemplator secund faptele vitale și universale din împărăția vizibilă. Ruskin se opunea diletantismului egotist al cunoscătorului nobil englez contemporan, al cărui interes pentru artă se mărginea la comandarea propriului său portret. Se opunea de asemenea școlii contemporane a gustului, un gust de care își dădea seama că încuraja tehnica artificială și fantezia necontrolată. Artă are prea puțin de-a face cu luxul sau cu plăcerea, cu „măgulirea și ațîțarea somnului sufletului”.

Aprofundînd, cum credea el, semnificația artei, Ruskin i-a cercetat nu numai obîrșia aflată în instinct și obiectul aflat în legea naturală, ci și condiționarea socială și economică. Dragostea lui primară de dreptate nu-l părăsea niciodată cînd se ocupa de faptele experienței estetice. Artă fiind, spunea el, acțiunea formativă și directivă a spiritului, actul depinde de autor. Iar autorul e inevitabil influențat de climatul estetic în care lucrează. „Debutul artei noastre stă în a ne face țara curată și poporul frumos.”¹³⁶ Ruskin credea că înflorirea erei mașiniste, cultul practic al Zeiței progresului sau Britannia pieței¹³⁷ menținea mulți oameni în robie și urîtea locurile. Căci mașina care ia locul muncii manuale împiedică exprimarea omului complet — energie inventivă, afecte, putere — în produsul său. Rezultatele indirecte ale mașinismului, fumul și murdăria, obliterarea cu linii arbitrare și culori mohorîte a grației și strălucirii naturale a peisajului, îi privează de asemenea pe cei născuți cu talentul reprezentării fidele de hrana sensibilă necesară.

Ruskin și-a centrat atît teoriile despre istoria artei cît și considerațiile despre sarcinile imediate ale artei în jurul convingerii sale că „arta unei țări e exponentul virtuților ei sociale și politice, ... [că] poți avea artă nobilă numai de la persoane nobile, asociate sub legi potrivite împrejurărilor și epocii lor”¹³⁸. Geniul și un sol social favorizant au coexistat numai în anumite perioade ale istoriei universale: îndeosebi perioada greacă, toscană și venețiană. Nici

¹³⁵ *Aratra Pentelici*, par. 122; XX, 282. ¹³⁸ *Lectures on Art*, par. 116; XX, 282.

¹³⁷ *Crown of Wilde Olive*, II, 73; XVIII, 448.

¹³⁸ *Lectures on Art*, I, par. 27; XX, 39.

măcar aceste mari perioade nu au fost egale în măreție. „Școala greacă de sculptură s-a format în timpul și ca urmare a efortului național de a descoperi natura justiției; cea toscană, în timpul și ca urmare a efortului național de a descoperi natura justificării.”¹³⁹ „Orice viciu sau virtute ale națiunii stau scrise în arta ei”, mai spune el: „militarismul Greciei timpurii; senzualitatea Italiei târzii; religia vizionară a Toscanei; splendida energie umană a Veneției”. Ruskin afirma că virtutea Angliei, „curajul durabil și răbdător”, se exprimă în feronerie ei, pe când gelozia în modul de nituire a armurii¹⁴⁰.

Relaționarea artei cu starea generală a culturii a început la Ruskin încă din cea mai veche lucrare a sa meritorie: *Introducere în poezia arhitecturii sau arhitectura națiunilor europene considerată în legătura sa cu cadrul natural și caracterul național* de Kataphusin. Această lucrare a constituit preludiv la cele *Șapte lămpi ale arhitecturii* și *Pietrele Veneției*, în care mai vechiul studiu modest despre cabanele alpine și semnificația coșurilor a devenit o analiză a nobilelor caracteristici ale goticului, privit ca sălbăticie reprezentând dragostea de libertate; ca varietate învederînd iubire de noutate; ca naturalism, învederînd dragoste pentru faptele naturii; ca rigiditate, exprimînd energie și ca supraabundență dovedind generozitatea. Analizează apoi antitetic arta renascentistă, care manifestă iubire de lux și senzualitate. Ruskin tindea din ce în ce mai mult să-și concentreze interesele estetice asupra implicațiilor morale, economice și sociale ale artei și să le propovăduiască englezilor că frumusețea presupune justiție, modestie, onestitate, curățenie, mulțumire. „Păstrați firea poporului aspră și bărbătească; faceți ca reunirea să-i fie gravă, politicoasă și consacrată unor scopuri demne; ocupați-l cu fapte drepte și limba lui va dobîndi neapărat măreție.”¹⁴¹

Mulțumită maestrului său Ruskin¹⁴² a învățat William Morris (1834 — 1896), după cum afirma el, să-și întruchipeze nemulțumirea, una din pasiunile dominante ale vieții sale. Nemulțumirea îi era generată în parte de rapacitatea și cruzimea, dar încă și mai mult de vulgaritatea „civilizației” *whig* în mijlocul căreia trăia. I se părea că această civilizație „prefăcuse istoria într-un nonsens meschin”, făcînd-o să culmineze într-un antrepozit și o haldă de zgură; o găsea sordidă, fără scop și urîță¹⁴³.

Principalele fărâdelegi ale stăpînilor contemporani ai societății din Anglia, lui Morris i se păreau a fi separarea muncii de bucurie, și-a artei de meșteșug și de rădăcinile ei sociale și individuale. Cu zelul unui socialist declarat, el

¹³⁹ *Aratra Pentelici*, conferința a II-a, par. 40; XX, 228.

¹⁴⁰ *The Crown of Xvilde Olive*, conferința a II-a, *Traffic*; XVIII, 437, 438, 439-430.

¹⁴¹ *The Relation of National Ethics to National Arts*; XIX, 174.

¹⁴² *How I Became a Socialist*, în *The Collected Works of William Morris*, 24 voi., Iyondra, 1910-1915, voi. XXIII, p. 279.

1*3 *Ibid.*, XXIII, 280.

MORRIS: SOCIALISTUL REVOLTAT ÎMPOTRIVA
VULGARITĂȚII.

protesta împotriva netei diviziuni dintre bogați și săraci și dintre patroni și salariați. „E drept și necesar”, spunea el, „să aibă parte de o muncă ce să merite a fi făcută și care să fie prin ea însăși plăcută de făcut și să poată fi făcută în asemenea condiții, încât să nu devină nici prea istovitoare, nici prea neliniștitoare.”¹⁴⁴

Cînd munca e însoțită de bucurie, așa cum ar trebui să fie orice muncă, atunci, prin însuși faptul acesta, avem de-a face cu artă. Căci arta, după definiția lui Morris, e „exprimarea bucuriei de a munci a omului”¹⁴⁵. Astfel, nu numai opiniile lui Morris despre drepturile oamenilor simpli și despre esența și circumstanțele muncii, dar și cele despre artă erau în răspărul, concepțiilor predominante. El respingea situarea artei în categoria obiectelor de lux și îndepărtarea ei din uzanță și din rîndul obiectelor comune. N-ar trebui se ne mulțumim, spunea el, „să fim în mod public săraci, în timp ce unii dintre noi sînt în mod privat bogați”¹⁴⁶. Bogăția publică însemna pentru el ca nici o îndeletnicire să nu fie săvârșită fără mîngîierea și iluminarea imaginației și ca înseși marile arte să fie frecventate și apreciate de oamenii care cunosc senzația și obligația muncii fizice. Activitatea estetică, stăruia el, îmbrățișează totul, de la catedrală pînă la oala cu fiertură de ovăz. Sfera artei se întinde dincolo de arte, cuprinzînd „forme și culorile tuturor bunurilor casnice, ... pregătirea ogoarelor pentru arat și pășunat, întreținerea orașelor și ... drumurilor publice...; aspectul tuturor exterioarelor vieții noastre”¹⁴⁷. Tragerea unei linii despărțitoare între meșteșuguri și arte a fost o nenorocire atît pentru societate cît și pentru artă, gîndea el. Cînd meșteșugurile sau artele minore ale confecționării de veșminte și veselă, covoare și tapete, căruțe, porți, garduri și bărci sînt rupte de cele superioare, acestea din urmă devin „nimic altceva decît accesorii terne ale unei pompe fără noimă sau jucării ingenioase pentru cîțiva oameni bogați și trîndavi”¹⁴⁸. Ceea ce Morris a propovăduit în teorie, el a și pus în practică. A reînviat vechea artă orientală a vopsirii cu culori naturale, a țesutului la războiul manual, a tipăririi cu caractere frumoase pe hîrtie bună.

Dar cu toate că Morris a luptat pentru sporirea valorii muncii de fiecare zi prin încurajarea jocului liber al imaginației, astfel încît utilitatea să poată fi însoțită de ornament și decorație, el a pus și condiția suplimentară că ornamentul trebuie să fie în legătură cu natura și folosul. „Nimic”, spunea el, „nu poate fi operă de artă dacă nu are o anumită utilitate, adică să satisfacă trupul sub deplinul control al sufletului, ori dacă nu amuză, alină sau înalță

¹⁴⁴ *Art and Socialism*, XXITT, 194.

¹⁴⁵ *Art under Plutocracy* XXIII, 173.

¹⁴⁶ *Address to Birmingham Students*, voi. XXII, p. -122.

¹⁴⁷ *Art under Plutocracy*, voi. XXIII, p. 165.

¹⁴⁸ *The Lesser Arts*, voi. XXII, p. 4.

sufletul la o stare de sănătate.¹⁴⁹ Ornamentul și decorația, chiar glorificând utilitatea și natura, trebuie să fie într-un raport de continuitate cu ea. De pildă, alegând materialele de construcție, fie piatră, lemn sau cărămidă, nu trebuie să ai în vedere exclusiv noblețea în sine a mediului, ci adecvarea lui la loc și condiție. Sau arta frumoasă nu e înlănțuită de formele naturii, ci trebuie, după părerea lui, să ne „reamintească fața exterioară a pământului”. Artă ar trebui să ne reamintească fața exterioară a pământului și „dragostea nevinovată de animale” nu în spiritul științei care ne leagă de „faptele dure și tulburările vieții”, ci într-un mod care să ne dea pace sufletească și odihnă¹⁵⁰.

Morris credea că, în istoria Europei, Evul Mediu exemplifica mai bine decât orice altă perioadă istorică această contopire a artei cu viața, libertatea meșteșugarului și bunele raporturi și simplitatea socială pentru care pleda el. Nu era însă, așa cum se crede uneori, orb la slăbiciunile acestui stadiu al civilizației. „Admit fără ezitare”, spune el, „că oprimarea și violența Evului Mediu au avut urmări asupra artelor acelor vremuri; neajunsurile lui sînt identificabile pînă și în ele; ... și din acest motiv, afirm că atunci cînd vom scutura oprimarea actuală [aceste rînduri au fost scrise în 1886] ne putem aștepta ca arta zilelor de libertate reală să se înalțe mai sus decât arta acelor zile de violență. Susțin însă că atunci a fost cu puțință să existe o artă socială, organică, încrezătoare, progresistă; în timp ce acum, bietele frînturi cîte au mai rămas din ea sînt rezultatul unei lupte individuale și inutile, sînt retrospective și pesimiste”¹⁵¹. În parte tocmai datorită admirației sale pentru Evul Mediu, Morris a putut face din arhitectură „arta stăpînă care cuprinde și consumă toate celelalte arte: pentru care, sau ca elemente ale căreia, există majoritatea celorlalte arte”. Această apreciere a artei și spiritului Evului Mediu fusese vreme de un veac întreg parte integrantă a noului crez romantic. În 1762, în ale sale *Letters on Chivalry (Scrisori despre cavalerie)*, Richard Hurd nu numai că pretinsese deja un loc pentru stilul gotic echivalent cu cel grec, dar, în legătură cu poezia, proclamase chiar superioritatea moravurilor gotice¹⁵². Tînărul Goethe, într-un articol entuziast *Despre arhitectura germană* (1772), celebrase frumusețea catedralei din Strasbourg. Pictorii nazareneni veniseră apoi cu propriul lor cult al așa-zişilor maeștri primitivi; la fel și frații Boisseree, care proiectaseră restaurarea catedralei din Koln și îi inițiaseră pe frații Schlegel și pe prietenii lor în cunoașterea artei gotice; sau, în Franța, Chateaubriand și Victor Hugo recuperaseră spiritul marelui trecut creștin.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 23.

¹⁵⁰ *Some Hints on Pattern-Designing*, voi. XXIT, p. 177.

¹⁵¹ *The Aims of Art*, voi. XXIII, pp. 89-91.

¹⁵² Scrisoarea IX.

MF.DIEVALISM.

Caracteristică însă pentru spiritul romantic e îmbinarea viselor despre trecut cu speranțele utopice și planurile de viitor. Această combinare a glorificării romantice a zilelor duse și-a unui program menit Angliei viitorului s-a putut întâlni la Morris. Dincolo de ocean, în Lumea Nouă, era firesc să apară un entuziasm pentru arta populară — o artă cu privirile ațintite înainte și exprimând în chip onest viețile și năzuințele proletariatului și ale eroilor pionieratului.

Încercarea de a defini sarcina estetică specifică a Statelor Unite a fost făcută de Walt Whitman (1819 — 1892) în 1871, în scrisoarea sa *Perspective democratice*. El s-a autointitulat „agrimensor primitiv”¹⁵³ și adept convins al Americii. Teoria eseurilor sale estetice este că, deși literatura are anumite caracteristici universale și constante, „indiferent de climă sau dată”, „inspirația și sângele zvâcnitor”¹⁵⁴ trebuie să-i vină întotdeauna din condițiile sociale și materiale în care ia naștere. Energia motrice, pecetea locului, constituie rezultatul „luminilor și umbrelor autohtone, al gusturilor, afecțiunilor, aversiunilor, incidentelor specifice, ilustrărilor ieșite din înseși naționalitatea, geografia, împrejurimile, antecedentele”¹⁵⁵ autorului. Ca și „inefabila căutătură” a unui chip omenesc, sufletul literar se distilează din istoria și circumstanțele materiale ale unui popor. Literatura e sufletul unei națiuni, spunea Whitman. E cea mai mare dintre arte, ca și dintre modalitățile de expresie națională.

În îndemnul lui ca America să accepte provocarea grandorii ei materiale și tehnice și să-și dobândească o formă prin crearea unei literaturi caracteristice, el pune în contrast vădit cultura pretențioasă și epigonică promovată încă pe vremea lui de profesorii americani de salon, cu calitățile izvorâte din sol. Scrie despre „formulele în ținută de gală, de peste ocean” ale regimurilor feudale și ecleziastice¹⁵⁶ — dragoste, război și eroi — „rafinament și delicatețe” — „exilate și exotice” în Statele Unite de pe vremea lui¹⁵⁷. Calitățile specific americane sînt tinerețea, „asprimea sănătoasă”, aventura, cutezanța, respirația oceanică și chiar cosmică, credința în omul mediu — funcționar, fermier și mecanic; într-un cuvînt, încrederea în „atotnivelatorul agregat al democrației”¹⁵⁸ și „personalismul medii: sănătos”¹⁵⁹. Gîndea că aceste calități sînt la fel de omniprezente ca și elementele fizice, masive ca și metodele de producție americane și întinse ca preeriile americane.

153 *Democratic Vistas and Other Papers*, Londra, 1888, p. 40. IM *Ibid.*, pp. 63, 74. IM *Ibid.*, p. 63.

156 *Ibid.*, p. 52.

157 *Ibid.*, pp. 41, 42.

158 *Ibid.*, p. 52. 159 *Ibid.*, p. 42.

WHITMAN: ARTA EPIGONICĂ N-ARE VALOARE.

Idei romantice și programe sociale în Anglia și America 371

De ideea de democrație, Whitman a legat conceptul de știință ca sursă de valori potrivită pentru noua poezie¹⁶⁰. Socotea că poeții ar trebui să-și cînte nu numai propria țară, dar și propriul veac. Și-a exemplificat teoria în *Fire de iarbă*.

Înrudit Ruskin și cu Morris prin insistența cu care proclamă solidaritatea indisolubilă dintre experiența socială și expresia estetică, Whitman mai sugerează în ideile sale primitivismul romanticilor și programele utopice ale pozitivistilor. Ca un Auguste Comte american, Whitman a divizat istoria filosofică a Statelor Unite în trei stadii: (1) perioada de afirmare și stabilire a independenței politice și a egalității tuturor oamenilor; (2) perioada de expansiune istorică, de prosperitate materială și progres tehnic. Cea de-a treia aparține viitorului: perioada în care corpul gigantic și haosul politic și economic al Statelor Unite urmează a deveni cel mai măreț cosmos artistic cunoscut vreodată în lume, modelat fiind de oameni de litere idealști, devotați și exemplari¹⁶¹.

BIBLIOGRAFIE SUPLIMENTARĂ

Arthnr Symons, *The Romantic Movement in English Poe.try*, New York, 1909.

A. U. Powell, *The Romantic Theory of Poetry*, New York, 1926.

S. P. Damon, *William Blake, His Philosophy and Symbols*, New York, 1924.

J. C. Bailey, *Walt Whitman*, New York, 1926.

Andr6 Maurois, *Ariei; The Life of Shelley*, New York, 1924.

Iyouis Cazamian, *Carlyle*, New York, 1932.

O. W. Firkins, *Ralph Waldo Emerson*.

G. F. Gingerich, *Essays in Romantic Poets*, New York, 1929.

J. H. Muirhead, *Coleridge as Philosopher*, New York and I.ondon, 1930.

Saintsbury, *Ilistory of Criticism*, voi. III, cartea a VIII-a, cap. I.

W. A. Kniglit, *Six Lectures on Some Nineleenth Century Artists, English and French*, Chicago,

1909, cap. III despre Ruskin. Venturi, *Istoria criticii de artă*, cap. VII.

!«> *My Book and I*, p. 88.

¹⁸¹ *Democratic Vistas*, pp. 61, 62.

XIV

IDEALISMUL ABSOLUT: FICHTE, SCHELLING, HEGEL

Pentru prima oară în istoria gândirii europene, estetica, în cadrul idealismului german, a devenit pivotul unei mișcări filosofice. Cum de s-a putut produce oare acest fenomen singular și care îi era semnificația?

Kant a atribuit subiectului uman o putere creatoare. A limitat însă cu grijă puterea intelectului uman de a guverna obiectele sale, la sfera „purei aparențe”. Urmașii lui, iritați de restricțiile kantiene, le-au încălcat în chip decis. Ei au dezvoltat o teorie a creativității absolute. Nădărdiau să descopere în spiritul uman acea energie formativă care construiește realitatea sau să înțeleagă realitatea ca o creație a spiritului. Gînditorii angajați în această acțiune îl considerau pe artist ca prototip al creatorului uman. Poetul sau sculptorul dă naștere unei lumi proprii. Capacitatea lui creatoare, susțineau idealistii, poate fi înțeleasă ca sugerare a unui proces creator, ascuns observației noastre zilnice în profunzimile spiritului. Omul, în calitate de artist, poate deveni creatorul unei lumi imaginare numai pentru că, în calitate de inteligență, el se împărtășește din acea viață universală care dă ființă lumii reale. Astfel, conceptul de imaginație artistică, așa cum fusese el dezvoltat de către Kant, deschidea drumul unui nou tip de speculație îndrăznească. O noțiune estetică s-a instalat la cîrma metafizicii, iar estetica, la rîndu-i, a fost remodelată din punctul de vedere al metafizicii idealiste.

Filosofia idealistă și romantismul artistic sînt interdependente. Filosoful s-a străduit să integreze în opera sa imaginația creatoare a artistului. Rîvnea să fie atît filosof cît și mai mult decît filosof. Artistul romantic, pe de altă parte, și-a lărgit conștiința în așa măsură, încît să înglobeze înțelegerea filosofică. El năzuia la rangul de vizionar, de poet-filosof. Fiecare a uzurpat domeniul celuilalt și au ajuns la o înțelegere pe baza acestei violări mutuale a frontierelor lor. Ori de cîte ori îl auzim pe idealist afirmînd ca poezia revelă lucrarea temeiului universal, trebuie să înțelegem „poezia romantică” sau poezia interpretată romantic. Numai eu această condiție îi vom putea aprecia aserțiunea la adevărata ei valoare.

ESTETICA DEVINE CENTRU ALI, DEZVOLTĂRII FILOSOFICE.

Idealismul absolut: Fichte, Schelling, Hegel 373

Vorbind despre o violare a granițelor, nu ne gândim să dăm glas unei dezaprobări. Violarea, oricât era ea de primejdioasă, izvorăa un rezultat necesar dintr-o situație în care filosofia și arta s-au găsit pe sine și nu poate fi separată de măreția caracteristică a celor două mișcări. Filosofia, susținută în epoca pre-kantiană de un cadru teologic, trebuia să stea acum pe propriul ei teren. Poezii generației mai tinere se găseau într-o situație similară. Marile realizări ale generației precedente constituiau pentru ei un puternic stimulent. Dar această moștenire nu lăsa nici o tradiție de dezvoltat, nu oferea nici un cod estetic care să le călăuzească pașii. Atât filosoful cât și poetul se vedeau nevoiți să-și redefinească sensul strădaniei lor. Încălcarea reciprocă la care au dus eforturile lor comune învedera o criză în viața intelectuală. Ceea ce ar putea apărea drept o confuzie voită era în realitate o căutare de noi limite.

Procedura menită să revele operațiile cretoare ale spiritului era denumită „metodă transcendențială”. Astfel, opinia lui Pielite că arta are datoria de „de a preface punctul de vedere transcendențial într-unul universal”¹ indică fără echivoc direcția dezvoltării generale. Pielite nu s-a preocupat, și poate nici n-ar fi fost capabil, să-și aprofundeze și să-și amplifice observația. „Actul filosofic izolat, prin care e percepută viața cretoare, a fost denumit „intuiția intelectuală”. Următorul pas ce trebuia făcut era elucidarea interconexiunii dintre actul filosofic de bază, intuiția intelectuală, și actul estetic de bază, intuiția estetică. Dar lucrul acesta nu se putea înfăptui pe planul speculativ atins de conceptul fichteian de *Wissenschaftslehre*. Pentru Fichte, actele izolate ale intuiției intelectuale marcau pașii unei nesfârșite aproximări de o viziune totală a realității. Din această pricină, ele se află în opoziție cu actul estetic care oferă un întreg total ca împlinire prezentă. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775 — 1854) a sugerat o soluție particulară a acestei probleme.¹ În sistemul său de la 1800, care e încă aproape de Kant și Fichte, el interpretează cunoașterea filosofică drept o depășire treptată a dualității subiectului și obiectului. Ca încununare a acestui proces, el propune tabloul unei arte — al unei supraarte romantice, oceanul în care sînt destinate să se verse toate curențele dezvoltării intelectuale, filosofie, știință, religie și viață politică. Intuiția estetică, declară el, „e intuiția intelectuală ^obiectivată”².

B însă îndoielnic dacă noua poziție rezolvă cu adevărat problema dată. Pare ca și cum filosoful și-ar mărgini opera la anticamera metafizicii, lăsînd în seama artistului sau supraartistului dezvoltarea izvorului realității. Schelling a regretat curînd această abandonare romantică a filosofiei în favoarea

¹ *Das System der Sittenlehre nach den Principien der Wissenschaftslehre*, 1798, § 31 (*Sämtliche Werke*, ed. J. H. Fichte, IV, 353 urm.).

² *System des Transcendentalen Idealismus*, 6. Hauptabschnitt § 2 (*Sämtliche Werke*, ed. K.F.A. Schelling, III, 624).

ESTETICA ȘI SISTEMUL „IDEALISMULUI ABSOLUT” AL LUI SCHELLING.
INTUIȚIA INTELECTUALĂ ȘI ESTETICA.

unei arte utopice. Și-a luat ca poziție exact locul unde își situase mai înainte arta universală a viitorului. În același timp, ideea unei aproximări infinite de o sinteză totală a fost părăsită. Gîndirea filosofică nu se apropie de Absolut și nici măcar nu-și atinge vreodată ținta. Absolutul, prezent de la bun început, se revelă treptat în procesul cognitiv. Principiile structurale ale noului sistem coincid în mare măsură cu ale celui mai vechi. Fidel triplei diviziuni derivate din cele trei *Critici* ale lui Kant, Schelling a deosebit o triadă de idei: adevărul, binele și frumosul³. De vreme ce adevărul implică necesitatea, iar binele libertatea, funcția sintetică atribuită frumosului e definită ca „indiferența față de necesitate și libertate”⁴. Aceasta ridică însă o problemă derutantă. Așa cum adevărul e întrupat în cunoaștere, binele în viața virtuoasă, tot astfel frumosul, sintetizînd aceste activități unilaterale, ar trebui să-și găsească realizarea adecvată în artă. Astfel, supremația artei pare a fi o dată mai mult asigurată pe spezele filosofiei. Căci filosofia, ca formă de cunoaștere, va fi probabil clasificată, împreună cu adevărul și necesitatea, la un nivel inferior al realității. Dar atunci o filosofie a artei devine de neconceput. Cum ar fi oare cu puțință ca manifestarea inferioară a Absolutului să cuprindă expresia lui mai completă? Schelling preîntîmpină această obiecție atribuind filosofiei o poziție unică: „După cum Dumnezeu locuiește deasupra ideilor de adevăr, bine și frumos și le îmbrățișează, la fel și filosofia. Filosofia nu are de-a face numai cu adevărul, moralitatea sau frumusețea luate izolat, ci cu ceea ce au ele în comun, derivîndu-le dela o singură obîrșie”⁵. Filosofia e știință și totodată mai mult decît știință: înăuntrul ei, adevărul, binele și frumosul, și ca atare știința, virtutea și arta se întrepătrund. Această filosofie atotcuprinzătoare nu e poezie, ci e analogă unei opere de artă. „Universul”, afirmă Schelling, „este Dumnezeu sub forma operei de artă absolute și în frumusețe eternă”⁶ și privea istoria universală ca „un mare poem la realizarea căruia meditează spiritul universal”. Chiar și ideea romantică a unei transfigurări finale a realității e păstrată în speranța clipei cînd „marele poem” va fi terminat, iar fazele succesive ale lumii moderne transmutate în simultaneitate⁷. La baza idealismului lui Schelling stă o identificare a contrariilor: se postulează un „punct de indiferență” al tuturor antagonismelor și contradicțiilor, atît ale vieții cît și ale științei⁸. Potentele care marchează diversitatea de conținut și demersurile cercetării filosofice nu sînt nici secțiuni independente, nici părți ale realității absolute și nici nu dau naștere unor

³ *Philosophie der Kunst*, prelegeri ținute între 1802 și 1803, § 16 (*Werke*, V, 382).

⁴ *Ibid.*, p. 383.

⁵ *Ibid.*, p. 382.

⁶ *Ibid.*, § 21, p. 385. ⁷ *Ibid.*, § 42, p. 445. ⁸ *Ibid.*, Einleitung, p. 365.

ARTA MANIFESTA FORME ETERNE IN CADRUL LUMII „REFLECTATE”.

discipline independente. Fiecare dintre ele e virtualmente totalitatea realității văzută sub un anumit unghi sau prezentînd un aspect specific al naturii ei indivizibile. Această structură a Absolutului se reflectă în interconexiunea diferitelor studii din sfera cunoașterii. Filosofia e la fel de indivizibilă ca și realitatea. „în consecință”, spunea Schelling, „eu nu analizez arta ca artă, ca un fenomen particular, ci analizez universul sub forma artei, iar filosofia artei e știința universului în potența artei.”⁹ Această procedură e menită să garanteze caracterul științific al esteticii. Conform legilor sale inerente, tărîmul artei trebuie să fie clădit de către filosof ca un tot organic analog nar turii¹⁰; și această metodă de construcție *a priori* nu se oprește nici în fața operelor și artiștilor individuali. Homer, Dante și Shakespeare sînt deduși ca părți ale unui sistem speculativ¹¹.

Esența artei e definită prin relația ei cu filosofia. Filosoful se ocupă cu idei, adică cu „concepte eterne” ce reflectă în sfera ideală „potențele” Absolutului. Artă, și ea, reprezintă idei, idei însă „obiectivate”. Cu alte cuvinte, arta manifestă Infinitul nu prin „prototipuri”, ci prin „imagini reflectate”.

Cum arta reprezintă modelele ideale, în raport cu care lucrurile nu sînt decît reproducări defectuoase, ea întruchipează „lumea intelectuală” în cadrul lumii „reflectate”, adică factuale. Muzica, de pildă, e ritmul prototipic al Universului. Formele sculpturii sînt prototipurile naturii organice. Eposul lui Homer e însăși Identitatea prin care istoria se întemeiază pe Absolut; și fiecare pictură dezvăluie lumea intelectuală¹². Artă construiește contra-parte și ilustrarea adevărului filosofic. Cum ea reprezintă idei care, în calitate de „concepte eterne”, sălășluiesc în Dumnezeu, Dumnezeu e „cauza imediată a oricărei arte”¹³. Creația artistică se datorează „ideii eterne de om din Dumnezeu, care e legată și unită cu sufletul”¹⁴. Această prezență a divinității în om e „geniul”, darul care îl face capabil pe individ să tîlmăcească lumea ideală în obiectivitate¹⁵.

între tărîmurile naturii organice și artei, așa cum sînt ele definite de către Schelling, e o strînsă înrudire. Filosofia e corelată cu arta în cadrul lumii ideale ca rațiunea cu organismul în cadrul lumii reale. „întocmai după cum rațiunea devine închip nemijlocit obiectivă numai în organism, iar ideile intelectuale eterne se obiectivează ca suflete ale trupurilor organice, la fel și filosofia devine în chip nemijlocit obiectivă prin artă, iar ideile filosofiei se obiectivează ca suflete ale obiectelor reale.”¹⁶ Artă și natura organică ocupă

⁹ *Ibid.*, p. 368. ¹³ *Ibid.*, § 23, p. 386.

¹⁰ *Ibid.*, §21, p. 375. ¹⁴ *Ibid.*, § 62, pp. 458 urm.

¹¹ *Ibid.*, p. 363. ¹⁵ *Ibid.*, § 63, p. 460.

¹² *Ibid.*, p. 369. *ie Ibid.*, § 17, p. 383.

AFINITATEA DINTRE ARTA ȘI NATURA ORGANICĂ.

locuri strict analoge la diferite niveluri ale sistemului. Organismul manifestă sinteza activității conștiente și inconștiente, ori a libertății și a necesității, *înaintea* separării lor de către spiritul uman; arta le reunește *după* separarea lor în sfera vieții conștiente¹⁷. De aceea, sculptorul sau pictorul care reprezintă natura e nevoit să anuleze în spiritul său separația efectuată de conștiința umană. El se întoarce la un strat subconștient unde omul și natura sînt una. Relația lui cu aspectul exterior al lumii naturale va trece prin două faze. Întîi, el se va retrage din natură spre a se elibera de ceea ce e simplă consecință, coajă, suprafață neînsușită. În felul acesta, el se ridică la energia creatoare pe care și-o descoperă în propriul său spirit. Abia în ultimul stadiu de realizare va reveni la natură. Astfel își va împlini el adevărata misiune, și anume aceea de „a imita spiritul naturii care, acționînd în miezul lucrurilor, se exprimă prin formă și modelare ca prin niște simboluri”¹⁸.

Sistemul lui Schelling e întemeiat pe preponderența succesivă cînd a factorului ideal, cînd a celui real. Ca atare, e edificat un sistem al artelor cu ajutorul unor duble divizări repetate care duc la o a treia, sinteza. Distincția fundamentală face o discriminare între artele figurative, exponente ale seriei reale, și artele cuvîntului, care reprezintă latura ideală. Aplicarea aceleiași concepții produce, pe latura reală, opoziția dintre muzică și pictură și, finalmente, sculptura, sinteza lor. În sfera idealității, lirica e descrisă ca „încorporarea infinitului în finit, adică în particular”, epicul ca „reprezentarea în (ori subsumarea la) infinit, adică generalul”, drama ca unire perfectă a particularului și generalului sau a realului și idealului¹⁹.

„Aceleași unificări care, privite în ele însele, sînt idei, adică imagini ale divinității, considerate ca reale sînt zei.”²⁰ Ne-am aștepta ca această definiție să circumscrie mai degrabă opere de artă decît zei și nu putem decît să ne întrebăm uimiți în ce scop se introduce o pluralitate de ființe divine în investigația estetică. De fapt, acești zei sînt concepuți în esență ca creații estetice. Ei constituie materialul producției artistice, iar reprezentarea lor totală e mitologie²¹. Mitologia, supusă legii supreme a frumuseții²², e vizibilă numai de către imaginație²³. „Zei” și „mitologie” înseamnă zei greci și mitologie greacă. Și astfel, ei constituie corespondentul istoric al sistemului atemporal al artelor. Ca și tărîmul artei, mitologia greacă e chemată să divulge în formă sensibilă întreaga bogăție a înțelepciunii speculative. Neținînd seama de

¹⁷ *Ibid.*, § 18, p. 384.

¹⁸ *Ober das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur. Rede gehalten am 12. Oktober mor*, trad. A. Johnson, 1845, pp. 9 urm.

¹⁹ *Philosophie der Kunst, Einleitung*, pp. 370 urm.

²⁰ *Ibid.*, § 28, p. 390.

²¹ *Ibid.*, *Einleitung*, p. 370. = ²² *Ibid.*, § 32, p. 397. ²³ *Ibid.* § 31, p. 395.

Idealismul absolut: Fichte, Schelling, Hegel 377

propriul său avertisment de a nu impune „acestor delicate creații ale fanteziei” un context rațional străin, Schelling merge pînă acolo, încît îl identifică pe Jupiter cu „punctul de indiferență absolută”, pe Apolo cu lumea ideală, pe Vulcan cu principiul formativ întrupat în fier, pe Neptun cu apa — principiul amorf²⁴. Astfel, dogma clasicizantă a lui Winckelmann, proclamînd validitatea veșnică a artei grecești, e consolidată printr-o reînviere a crezului politeist. Iar acesta la rîndul său e înțeles ca alcătuit din zeificarea imaginativă a potentelor naturale așa cum sînt descoperite de către speculație. O statuie greacă din perioada clasică e venerată nu numai ca document de frumusețe absolută, ci se crede că ea revelă atît un zeu real cît și un aspect al universului.

Admițînd aceasta, justificarea existenței continue a artei în lumea modernă devine dificilă. Schelling a rezolvat problema imaginînd un plan al istoriei universale. Reprezentarea Absolutului sub forma particularității (cu o perfectă ignorare a generalului și particularului) e posibilă numai în simbol²⁵. Artă greacă e modelul expresiei simbolice. Același „punct de indiferență” însă poate fi atins și în sfera universalității. Pentru dezvoltarea acestei variante era necesară o nouă eră în istoria universală: „Pe cînd condiția îndeplinită de mitologia greacă era reprezentarea infinitului în finit și în consecință simbolismul, la temelia creștinismului se află exigența contrarie: absorbirea finitului în infinit și transformarea lui într-o alegorie a infinității”²⁶. Păgînismul grec și credința creștină sînt logodite într-o revelație a lui Dumnezeu în istorie. Zilele Greciei, cînd zeii se amestecau în viața muritorilor, par a închide în ele făgăduința unei stări viitoare încă și mai binecuvîntate. „E ca și cum Cristos, infinitul întrupat în finitudine, oferindu-se lui Dumnezeu sub formă omenească, ar consemna sfîrșitul epocii vechi. El e aici numai ca să pună un hotar, ca ultim zeu. După el vine Spiritul, principiul ideal, sufletul cîrmuitor al lumii moderne.”²⁷ Sub guvernarea Spiritului, simbolurile sînt înlocuite de acțiuni simbolice²⁸, iar biserica, în calitate de organizație universală a acestor acțiuni, devine opera de artă atotcuprinzătoare²⁹. Universul, în loc să fie vizibil ca natură, se revelă ca istorie și providență divină.

Dar această caracteristică a epocii moderne nu implică extincția expresiei artistice, adică simbolice. Viitorul profețiilor lui Schelling e întoarcerea vechii lumi transfigurate și elevate pînă la spiritualitatea propriei noastre ere. Eilosophia naturii e chemată să fie gata de a furniza simboluri proaspete mitologiei ce va să vie. „Dat fiind că în mitologia de primul tip (cea greacă) zeii naturii s-au transformat în zeii istoriei, și în celălalt tip zeii istoriei

²⁴ *Ibid.*, § 35, p. 402. « *Ibid.*, p. 432.

²⁵ *Ibid.*, p. 406. ²⁸ *ibid.* p. 433.

²⁶ « *Ibid.*, § 42, p. 430. ²⁷ *Ibid.*, § 54, p. 455.

ISTORIA SPECULATIVĂ A ARTEI.

trebuie să se transforme în zei ai naturii.³⁰ Atîta timp cît cercul acestei dezvoltări nu e complet, orice creație artistică trebuie privită ca o anticipare a viitoarei desăvîrșiri. Pentru moment, marele poet trebuie să se mulțumească să stea mărturie unei lumi în devenire, iar această lume, oricît de confuz și de fragmentar percepută, îi procură materia din care își plămăuiește propria mitologie. Prin urmare, operele lui vor purta pecetea originalității ca semn distinctiv al epocii noastre³¹.

Schelling afirmă că opozițiile ce rezultă din dependența artei față de timp sînt, ca și timpul însuși, de tip pur accidental și formal³². În realitate însă el își dezvoltă schema istorică a expresiei simbolice și[alegorice într-o analogie strictă cu sistemul atemporal al artei. Pentru a înțelege sensul acestei contradicții, trebuie să definim locul temporal al filosofiei lui Schelling în cadrul istoriei universale așa cum e conturat de el însuși. Pe de o parte, doctrina lui anticipă viitorul simultaneității mistice. În idealismul absolut, cercul evoluției este închis și timpul încetează de a mai fi. Pe de altă parte, de vreme ce această sinteză finală e descrisă ca viitoare, spiritul filosofic trebuie să-și asume o poziție în mișcarea temporală către un țel" foarte îndepărtat, rămînînd astfel supus dominației timpului, în această privință, noțiunea kantiano-fichteiană a unui progres infinit persistă în sistemul lui Schelling. Ea anticipă într-o viziune pseudopr of etică și semipoetică o împlinire culminantă dincolo de fruntariile înțelegerii raționale.

Această combinație de concepții contradictorii se reflectă și în estetica lui Schelling. Deși situează organismul artei în interiorul unui tărîm al formelor atemporale, ea mediază, sub forma istoriei speculative a artei, între Absolutul supratemporal și spiritul filosofic care se mișcă în interiorul procesului istoric. Cele două aspecte nu sînt cu adevărat reconciliate. Problema semnificației metafizice a artei, violent agitată de către Schelling, nu ajunge la o sedimentare în sistemul său. Calea rămîne deschisă pentru o nouă încercare de sinteză³³.

Sistemul lui Georg Friedrich Wilhelm Hegel (1770—1831) reprezintă documentul unui mare act de reconciliere. În „armonia disonanțelor" realizată de dialectica lui, antagonismele controverselor anterioare persistă. Dar concepțiile contradictorii nu par a se mai exclude una pe cealaltă. Îmbrățișate într-un tot cuprinzător, ele devin aspecte complementare ale adevărului total, contradicții în cadrul unui proces care se desfășoară în mod perpetuu

³⁰ *Ibid.*, § 61, p. 457.

³¹ *Ibid.*, § 42, p. 445.

³² *Philosophie der Kunst*, Einleitung, p. 372; cf. J. Gibeliii, *L'Esthétique de Schelling d'après la philosophie de l'art*, 1934.

³³ Influențat de Schelling e Karl Christian Friedrich Krause (1779—1829), autor al unui sistem exprimat într-o terminologie abstruză. Opere postume: *Abriss der Ästhetik oder Philosophie des Schönen und der Kunst*, ed. J. Leutbecher, 1837; *Vorlesungen über die Philosophie des Schönen und der schönen Kunst*, 1882.

Idealismul absolut: Fichte, Schelling, Hegel 379

prin contradicții și le rezolvă în întregime. Astfel, doctrina lui matură e, ca să zicem așa, transparentă. Consemnarea luptelor din trecut se străvede prin palimpsestul armoniosului document final. În prima parte a prelegerilor de la Berlin se discută cu toată atenția probleme generale. Ce e frumosul? Care e semnificația artei? Care e modul corect de abordare științifică a acestor probleme? Cântărind definițiile una după alta ca să ajungă pînă la urmă la propria-i definiție, Hegel recapitulează prin implicație istoria bogată în evenimente a esteticii de la Baumgarten încoace. Efortul de a salva conceptul de artă dintr-o interpretare raționalistă prea îngustă, lupta pentru o respectare riguroasă a unicității și autonomiei artei (o idee care avea să alăture arta celor mai înalte activități spirituale și să-i indice locul și funcția în viața culturală) — toate acestea revin în prelegerile lui Hegel. Mai există apoi cealaltă mare chestiune controversată înaintea lui: idealul grec al lui Winckelmann opus ideii romantice a unei arte creștine. Cea de-a doua parte a *Esteticii* lui Hegel, ocupîndu-se de ideal, reflectă și totodată lichidează această controversă. El aderă ferm la cultul clasicist, dar în același timp subscrie și la unele revendicări mai moderate ale romantismului și realismului, în cele din urmă, ideea contrastului dintre stilul grec și cel modern, elaborată de Schiller și Friedrich Schlegel, adusese în estetică un element care îi submina caracterul sistematic. Schelling încercase zadarnic să integreze istoria în sistem. Acestor oscilații li se pune capăt în sistemul lui Hegel. Pentru el, istorie și sistem sînt două aspecte ale aceluiași proces dialectic. Astfel, istoria artei și sistemul artelor sînt clar delimitate și în același timp sînt puse într-un raport de interdependență.

În sistemul lui Hegel, dialectica, gîndirea vie, înlocuiește viața. Problema e: cum poate fi situată arta în sistemul speculativ? Cînd clasicismul și romanticismul s-au angajat în disputa privitoare la problema unui etalon estetic, cu toții erau în egală măsură preocupați de găsirea unei căi ce să poată conduce arta către o perfecțiune viitoare. Ceea ce contează pentru Hegel e în primul rînd atribuirea unui loc adecvat atît artei clasice cît și celei romantice în privirea sa de ansamblu asupra dezvoltării universale a artei. Ea Friedrich Schlegel și la Schelling, filosofia istoriei era un produs hibrid, pe jumătate relatare despre trecut, pe jumătate profeție despre o desăvîrșire utopică. Pentru Hegel, ideea nu mai reprezintă o anticipare a posibilului. Spiritul e pe de-a-ntregul imers în realitate, materializat în istorie, iar o atare istorie, cel puțin ca istorie a artei, nu are viitor. Considerată în relația ei cu gîndirea mai veche, estetica lui Hegel e, și era intenționată să fie, o desăvîrșire. În cosmosul ei perfect nu e nici o lipsă și, ca o consecință, nici o stăruință de-a atinge noi țeluri. Artă e privită ca un fenomen al trecutului³⁴.

³⁴ Cf. Helmut Kukn, *Die Vollendung der klassischen deutschen Ästhetik durch Hegel* (în *Die Kulturfunktion der Kunst*, voi. II), 1931.

35 Hegel, *Prelegeri de estetică*, trad. de D. D. Roșea, 2 voi., Editura Academiei R. S. R., 1966, voi. I, p. 161. Partea I, cap. II, A, 1, a.

³⁶ *Ibid.*, voi., I, p. 152. Partea I, cap. II, C. 1. b.

Revenind la o examinare mai amănunțită a prelegerilor berlineze, constatăm că Hegel definește arta ca prezentare a idealului. Filosofia trebuie să urmărească și să interpreteze această prezentare. Idealul reprezintă termenul lui tehnic pentru absolut așa cum îl oferă arta: e spiritul însuflețitor al lucrurilor manifestate simțului. Când și cum se petrece aceasta? în natură, niciodată în chip adecvat. Căci atunci când absolutul devine prezent simțului, el trebuie să manifeste libertatea și puterea de automișcare, infinita diferențiere și totuși armonia și stabilitatea totalității lucrurilor. Natura, în ascensiunea ei de la cristal la om, exteriorizează tot mai mult aceste caractere, dar niciodată într-un grad și într-o combinație suficientă adevăratului frumos. Idealul trebuie să-și înzestreze aparența sensibilă cu semnele rațiunii, iar rațiunea, în plus, să se exprime în orice punct și într-o mișcare autoinițiată. O bucată de metal, reprezentant al regnului mineral, e „egalitatea indiferentă a acelorași calități”³⁵. Aici lipsește bogăția și mobilitatea absolutului. Sistemul solar e o organizare prea laxă, unitatea lui prea redusă și prea distribuită părților pentru a putea exterioriza întreaga forță a rațiunii. Plantele sînt înrădăcinate în sol și, ca atare, imobile. În regnul animal, spiritul luptă cu rîndurile strîuse ale naturii pentru autoformarea liberă. Dar acoperămiutele animalelor seamănă cel mai adesea mai mult cu învelișurile grele și opace ale vegetalelor — solzi sau blană — decît cu o substanță care să lase lumina spiritului să răzbată prin ea. În măsura în care organele și membrele animalelor sînt variat adaptate la funcții specifice, fiind totuși axate în jurul finalității corpului ca un tot, și, de asemenea, în măsura în care, aidoma păsărilor, ele pot exprima prin cîntec o simțire lăuntrică, animalele încep să manifeste atributele centrale ale rațiunii și, astfel, să fie frumoase. Omul, ca animal superior, nu reprezintă numai încununarea din punct de vedere intelectual a naturii, ci și cel mai frumos produs al acesteia. Și aceasta din cauză că în el semnele rațiunii sînt mai evidente. Omul e mai independent de mediul său, îndeplinind astfel condiția unității și armoniei de sine stătătoare. Dispune de vorbire ca și de cînt, printre darurile sale, fiind astfel în mod mai rațional expresiv. Iar vitalitatea lui lăuntrică, energia spiritului din el, transpare prin pielea subțire și carnal colorată³⁶. Corpul omului, comparat cu celelalte obiecte din lumea naturală e, ca să zicem așa, însuflețit de idee. El începe, așadar, să transmită contemplatorului natura idealului, deoarece rațiunea îi modelează și iluminează, leagă și diferențiază toate părțile. Dar și omul dă greș. Limitările, fragmentarismul lui în timp și spațiu sînt clar vizibile și-i prefigurează incapacitatea de a transmite semnificația unui absolut.

NATURA TINDE SPRE FRUMUSEȚE, DAR NUMAI ARTA O REALIZEAZĂ.

Idealismul absolut: Fichte, Schelling, Hegel S81

Mai degrabă în artă decât în natură trebuie găsit idealul. Căci arta e natură dublu generată, natură renăscută în invențiile geniului. În trecerea prin mediul creierului unui poet, proza realității și grosolănia naturii brute îmbracă plasticitatea și armonia spiritului. Lumea artei, spune Hegel, e inițiată într-o taină sau într-un botez care simbolizează participarea obiectelor de artă la libera percepere de sine a conștiinței umane³⁷. Într-adevăr, însuși spiritul artistului în actul său de creație posedă ceva divin în forța sa. Că arta e idealul înseamnă deci că sursa ei în imaginația poetică îi asigură înălțarea deasupra faptului dat, brut și comun³⁸.

Natura oferă, așadar, o scară ce se ridică spre frumusețe, dar nu o realizează. Hegel arată într-un mod analog că atributele formale de simetrie și regularitate mai degrabă califică decât constituie frumosul³⁹. Ie expune și pe acestea într-o scară ascendentă, arătând cum urcă spre o mai deplină armonie și spre o mai bogată expresivitate pe măsură ce se conformează tot mai mult definiției idealului. *Toate* principiile formale ale frumosului sînt variante ale unității în diferență. Dar unitatea în diferență se apropie cel mai mult de cerințele totalității manifeste atunci cînd diferențierea e marcată și evidentă, și energia din centru mai imperioasă. Cel mai puțin exprimă idealul simpla repetiție, ca într-o succesiune de coloane. Simetria părților echilibrate în jurul unui centru prezintă un mai mare interes. Pe o treaptă și mai sus se află legitatea sau conformitatea cu o regulă, care presupune combinarea părților neasemănătoare într-un tot unic, ca în elipsă sau parabolă, în forma șerpuitoare, sau combinarea curbei interioare și exterioare a brațului omenesc. Superioară legității e însă armonia, care reprezintă îmbinarea seriilor neasemănătoare, precum culori cu forme, sunete cu mișcări. Această unitate e mai puternică deoarece și diferența e mai accentuată. La această serie ascendentă de principii formale, Hegel adaugă una ceva mai aparte, unitatea materiilor sensibile: puritatea albastrului ceresc, limpezimea atmosferei, sunetele vocalice pure, linia dreaptă bine desenată, culorile primare. Acestea ne plac, pretinde el, datorită simplității și purității mediului.

După ce verifică toate fazele naturii și ale formei în relația lor cu frumosul și după ce demonstrează că ele converg într-o împlinire și perfecționare lor în propriul său concept de frumos — revelarea idealului în formă sensibilă —, Hegel abordează problema mai particulară a acestui ideal propriu-zis. Care stare de lucruri, umană și extraumană, constituie cel mai bun material pentru un întreg artistic? Omul însuși, deși cel mai frumos dintre produsele naturii, deoarece manifestă în cel mai înalt grad libertate și inteligență,

³⁷ *Ibid.*, voi. I, p. 35. **Introducere, III, 1, c.**

³⁸ *Ibid.*, voi. I, pp. 169-170. **Partea I, cap. III, A, 2 a, b.** ^{B0} *Ibid.*, voi. I, pp. 140-149. **Partea I, cap. TI, V.**

PRINCIPIILE FORMALE MAI DEGRABĂ CALIFICA DECÎT CONSTITUIE FRUMOSII II.

CEL MAI BUN MATERIAL PENTRU ARTA: DIVINUL ÎN FORMA UMANA.

armonie și varietate, eșuează cîind e vorba de o realizare completă a acestor calități. Frumosul în sine necesită divinul. Dar divinul pentru artă e diferit de divinul pentru gîndire. Arta pretinde acea condiție a divinității în care forma organică, pregnantă sensibilă, își atinge valoarea maximă⁴⁰. Cînd substanța divină să fărîmîtează într-o multitudine de zei independenți, adică în religia aflată la stadiul politeismului grec, exigențele reprezentării artistice sînt slujite cel mai bine. Căci în zeii greci, entitatea naturală, corpul uman, care aproape satisface exigențele artistice, e rafinat și înălțat la o congruență deplină. Zeii greci au corpuri și deci dispun de un mijloc de a-și manifesta sufletele; dar ei sînt mai înțelepți și mai puternici decît oamenii, iar această stare de spirit superioară e revelată în forme libere de desfigurare și limitare. Necesitățile artei sînt satisfăcute și de Dumnezeu revelat ca Hristos întrupat. Așa cum zeii greci constituie materialul principal al celei mai mărețe sculpturi și poezii, la fel și istoria omului-Dumnezeu creștin constituie subiectul favorit din marea perioadă a picturii.

Recunoaștem aici contururile viziunii profetice asupra istoriei universale cultivate de Hlderlin și Schelling, dar fără așteptarea unei sinteze viitoare și într-o expunere mai realistă. Omul ca produs independent al naturii, susține Hegel, nu satisface nici cerințele divinității, nici pe cele ale artei. Dar dacă măreția omului e potențată de condițiile mediului său înconjurător și atinge o statură de o putere sau virtute mai mult decît obișnuită, dacă, într-un cuvînt, el devine eroid sau cooperează cu mediul înconjurător astfel încît să alcătuiască împreună cu acesta o nobilă armonie, situația ce rezultă de aici edeifor-mă. Există anumite epoci istorice, anumite situații universale deci, potrivite pentru artă chiar în raport cu exigentul concept despre ea al lui Hegel. Epoca eroică în care o persoană izolată își asumă datoriile unei întregi societăți, îi îndreaptă personal relele și-i întrupează ideile, e un exemplu în acest sens⁴¹. Oreste și Hercule au concentrat în persoanele lor substanța clanului sau națiunii lor. Au ceva generic în ei, dar acest tot mai mare e comprimat într-o formă și o istorie individuală. Corespondentul modern al eroului mitic e conducătorul unei revolte sau un apărător al obidiților, cum e Karl Moor, sau întruparea unui ideal, ca Don Quijote. În contrast cu asemenea situații, starea de azi, bine ordonată, în care individul devine un membru ajustat organismului social, fără nici o responsabilitate eroică pe umeri, e prozaică. Adevăratul material pentru epică și dramă] sînt prinții, bandiții străluciți și eroii, care fac și pun în aplicare legea în propriile lor persoane.

Idealul frumosului exteriorizează înainte de toate un aspect de măreție calmă sau de satisfacție fericită, „un repaus inactiv și infinit” ca în unele

« *Ibid.*, voi. I, p. 181. Partea I, cap. III, B, I, 1, 2. ⁴¹ *Ibid.*, voi. I, pp. 191-192. Partea I, cap. III, II, 1.

Idealismul absolut: Fichte, Schelling, Hegel 383

statui ale lui Hercule odihnindu-se; dar idealul manifestă de asemenea desfășurare și activitate, ca atunci când Cristos e înfățișat în timpul patimilor și murind. Pe lângă aceste exemplificări ale idealității mărețe, Hegel citează cazul transpunerii vieții obișnuite, ca în pictura olandeză. „Interioarele” olandeze ne izbesc la început ca prea pedestre pentru exigențele lui Hegel. El însă interpretează substanța generală a picturilor lor ca rezidând în „această viață cetățenească burgheză, ... acest gust întreprinzător, ... această bunăstare grijulie și totodată îngrijită, bucuria și mulțumirea pe care le dau sentimentul demnității”⁴².

Geniul, puterea umană de actualizare a idealului, e descris de către Hegel ca „impulsul natural și nevoia nemijlocită de a da îndată formă artistică tuturor sentimentelor și reprezentărilor sale”⁴³. Imaginația artistică nu era pentru el fantezie lăuntrică, nici putere nutrită din propriile sale vise subiective. Ea implică mai degrabă observație, memorie și o vastă experiență a lumii⁴⁴. Schelling arătase și el că geniul trebuie să se supună întâi redării exacte a lucrurilor individuale, cu limitele și caracterele lor precise, care alcătuiesc cel mai puțin „spiritual” nivel al naturii, înainte de a trece la proiectarea sensibilității și farmecului asupra acestor fenomene.

Partea a doua a *Esteticii* e consacrată unei descrieri amănunțite a modului în care evoluează idealul. Hegel își adaptează aici ideile despre „arta absolută”, expuse în *Fenomenologia spiritului*, la tema și structura sistematică a prelegerilor sale. În arta simbolică, îndeosebi în arhitectura egipteană, idealul, unirea perfectă dintre semnificație și formă, își caută nesigur drumul către expresie; în arta clasică, mai cu seamă în sculptura greacă, echilibrul și armonia idealului sînt în largul lor și la zenitul forței; în arta romantică, mai cu seamă în muzica modernă, idealul a intrat în declin, devenind prea conștient de sine, prea subiectiv și spiritual. Aceasta e, în ansamblu, schema lui Friedrich Schlegel a istoriei universale, redusă prin eliminarea programului de perfecțiune viitoare. Eshatologia romantică e absorbită în istorie.

Concepția lui Hegel despre simbol e o descendentă directă a vechii noțiuni estetice a sublimului, asimilată unei orientări istorice de gîndire. În simbolică, la fel ca și în sublim, există o disproporție între conținut și formă. Simbolismul e o „pre-artă”⁴⁵. În el, aparența sensibilă și conținutul divin nu se potrivesc perfect. Materia servește mai degrabă drept mediu ambiant al spiritului decît drept încarnare plastică a lui.

Ambiguitatea, enigmaticul, sublimitatea constituie toate la un loc calități caracteristice ale artei simbolice, căci în ea există totdeauna o lipsă de

⁴² *Ibid.*, voi. I, pp. 175, 176. **Partea I**, cap. III, A, 2, c. « *Ibid.*, voi. I, p. 291. **Partea I**, cap. III, C, 1, b. ** *Ibid.*, voi. I, pp. 288-289. **Partea I**, cap. III, C, 1, a. *⁶ *Ibid.*, voi. I, pp. 311, 322.

SIMBOLISMUL ORIENTAL E O PRE-ARTĂ

echilibru și o autoafirmare necontrolată. Într-adevăr, Hegel numește mormintele și sfîncșii egipteni, cu caracterul lor problematic și criptic, însuși simbolul simbolismului⁴⁶. Căci Egiptul e „adevăratul popor al artei”⁴⁷. Făcînd această afirmație, Hegel nu vrea să spună că arta, după părerea lui, își atinge punctul suprem în arhitectura egipteană, ci că funcția artei e realizată pentru prima oară în mod conștient în Egipt. În mormintele și piramidele lui e o prefigurare plastică a conceptului fundamental al oricărei religii veritabile, și anume că moartea formei naturale e condiția vieții spiritului. Piramidele, ca monumente impresionante ale regilor morți, sînt „cristale enorme care ascund în ele un ce interior”⁴⁸. Și totuși fiind exclusiv simboluri, ele rămîn „pline de mister și mute, surde și imobile”⁴⁹.

Sublimitatea poeziei ebraice e un alt exemplu de simbolism. Disproporția dintre conținut și formă stă aici în tensionarea fără rezultat a cuvintelor și metaforelor din *Psalmi* pentru a comunica izolarea și unitatea abstractă a lui Dumnezeu, unul și adevărat. Evreii propovăduiau că Dumnezeu e prea sus și prea mare ca să poată sălășlui vreodată în esența lui într-un lucru finit. Și totuși poezia nu poate exista decît prin imagini și semne definite. Se încearcă, așadar, imposibilul, iar efortul poetului de a face ceva mai presus de puterea omului duce la un tip caracteristic de artă simbolică. Aici Hegel părăsește conceptul de sublim caracteristic lui Kant și preluat de la școala engleză, potrivit căruia sublimul constă, pe latura lui obiectivă, în dimensiunile vaste ori în puterea munților sau a furtunilor. Pentru Hegel, Dumnezeu singur e sublim, iar poezia ebraică e singura expresie autentică a sublimului⁵⁰.

Hegel descrie o formă finală de artă simbolică, fabula, cuprinzînd parabola, ghicitorile, alegoria, metafora și poemele didactice și descriptive⁵¹. Toate acestea fac o încercare premeditată, dar neizbutită, de a închide un gînd precis în cercul unei imagini. Imatura semnificativă precumpănește în toate cazurile și rămîne exterioară imaginii. În formele mai vechi de artă simbolică, procesul încă inconștient al spiritului universal se trudea să-și găsească expresia artistică. Dar în momentul disoluției sale, simbolismul devine conștient de funcția sa particulară și potrivește sînguincios semnul la lucrul semnat prin inventare lucidă. Dar prin însăși supraîncărcarea elementului reflexiv și comparativ, spiritul eșuează o dată mai mult în încercarea de a plăsmui un vehicul perfect.

⁴⁶ *Ibid.*, voi. I, p. 369. Partea a II-a, secț. I, cap. I, C. 3, c.

« *Ibid.*, voi. I, p. 363. Partea a II-a, secț. I, cap. I, C.

⁴⁸ *Ibid.*, voi. I, pp. 364-365. Partea a II-a, cap. I, C. 7, c.

« *Ibid.*, voi. I, p. 363.

⁵⁰ « *Ibid.*, voi. I, pp. 372, 383 — 385. Partea a II-a, cap. II.

⁵¹ *Ibid.*, voi. I, pp. 386-433. Partea a II-a, secț. IT, cap. III.

în arta simbolică, artistul e veșnic în căutarea unei forme materiale care să-i exprime semnificația integral. Și n-o găsește niciodată. Artistul clasic găsește ceea ce caută în corpul omenesc natural. Perfecta aptitudine a corpului uman de a exprima sufletul omului, ca, de pildă, profunzimea semnificației într-o privire plină de seriozitate a ochilor, face din stilul care alege corpul omenesc ca principal material tematic un adevărat zenit al artei. „Nimic nu poate fi, nici nu poate deveni mai frumos.”⁵² Spiritul, semnificația ultimă a lucrurilor, își are în corpul omenesc vehiculul ultim, iar corpul omului e spirit exteriorizat. În măsura în care spiritul poate lucra prin artă, forma omului trebuie să fie modalitatea lui de autodeclarare.

Grecii au înțeles acest adevăr filosofic și l-au făcut accesibil simțurilor în statuile de zei. Aerul de seninătate și calm fericit ce înconjoară aceste zeități de piatră și bronz reprezintă pecetea emoțională a înțelepciunii artei lor. Sculptorul grec nu numai *a găsit* în natură forma de care avea nevoie, ci a și *făcut* din această formă găsită ceva consonant cu sine, dar mai universal, mai armonios și mai sublim, mai aproape de unisonul cu idealul frumuseții și divinității. Astfel, forma umană, prin forța poeziei sculptorilor greci, a devenit locțiitor al Olimpului. Dat fiind că această umanitate înălțată la divinitate are laturi multiple, a fost zămislit nu un singur zeu, ci un cerc de zei. Zeus, stăpânind peste zei și oameni, Apollo, domnul luminii și cunoașterii, Ares, spiritul războiului, Hefaistos, meșteșugarul divin, Dionisos, Demeter, Hera, fiecare își avea propria sferă. Spiritul absolut a fost astfel individualizat. Dar în această individualitate prea mare a zeilor se aflau și germenii disoluției clasicismului. Antropomorfismul face arta perfectă, dar amenință și încâtușează filosofia și religia. Spiritul trebuie să treacă de stadiul în care se afirmă pe sine pentru sine în formă materială, spre a se gândi și simți pe sine. Dar când se gândește sau se simte pe sine, e necesară o mai mare complexitate și adâncime de semnificație decât poate figura Panteonul vizibil. Zeii Greciei alcătuiau un agregat, nu o totalitate necesară, nu lanțul de fier al unei dialectici. Prin urmare, independența, forma și libertatea lor, condiție atât de fericită pentru artă, i-a nemulțumit după un timp pînă și pe creatorii lor umani. Omul nu poate în cele din urmă să se încredințeze nici unui obiect care nu revelă ultimele înălțimi și adâncimi ale spiritului. Spiritul trebuie să sufere și să moară. Frumoasa casă de lut trebuie să cedeze în fața adevărului sacrificiului. Zeii Greciei nu erau la urma urmei absoluți și nici spirituali în sens deplin. Deasupra lor era destinul. Intrigile oamenilor îi acaparau. Erau insensibili în beatitudinea lor eternă. Astfel, un stadiu al satirei, congenial spiritului roman, a luminat incongruența concepției grecești. Această artă prozaică și evenimentele istorice care au generat creștinismul au indicat calea spre arta romantică.

⁵² *Ibid.*, voi. I, p. 527. Partea a II-a, secțiunea III, Introd.

O dată cu stingerea fazei clasice a culturii, adecvarea supremă a artei ca mediu al expresiei umane se stinge și ea. Spiritul universal în progresia lui devine mai reflexiv și mai religios, mai puțin dispus să se mulțumească cu acel tip de satisfacție asociat trupului, oricât de superbe ar fi linia și ținuta acestuia. Înșiși zeii Greciei, așa cum sînt sculptați în perioada elenistică, modulează substanța divină într-o nuanță mentală și ilustrează mai degrabă idealurile minore de grație și farmec decît cele superioare de noblețe și calm. Pe măsură ce arta își purifică și-si rarefiază tema, apar în Grecia și apoi și în Roma, oameni reali — Socrate și stoicii de pildă — însuflețiți de o credință supralumească și de o încredere în virtutea individuală străine de echilibrul psiho-somatic al zilelor înfloritoare ale artei. Moralitatea și religia își cer drepturile și înlocuiesc frumosul ca valoare fundamentală. Moralitatea, spune Hegel, e esențialmente intelectuală. Semnificația ei deplină nu poate fi tradusă în termeni sensibili. Religia creștină învață că însăși substanța lui Dumnezeuii a devenit un om istoric și a cunoscut toată gama suferințelor unei ființe omenești reale. Imagistica, domeniul iluzionist al artei, nu mai e destul de gravă și nici destul de capabilă de contradicție completă pentru a exprima lesne acest nou adevăr religios. Imaginația plastică n-a inventat schema creștină: Dumnezeu întrupat, născut din femeie, trăind în Galileea, sculîndu-se din mormînt, iar arta nu poate transpune nemijlocit și ușor aceste idei într-o formă plastică⁵³. Artă rămîne jos, și credința ascende. Căci lumea e gata acum să-și concentreze atenția asupra adîncimilor și tensiunilor spirituale lăuntrice, legea conștiinței și măreția sacrificiului. Adevărul creștin suprem este că moartea trupului condiționează resurecția sufletului. Dar un adevăr atît de ascetic e incompatibil cu geniul artei: arta care dă totdeauna sufletului trup.

Că arta se supune credinței nu înseamnă însă că arta nu supraviețuiește într-un fel oarecare. Înseamnă pur și simplu că arta nu mai reprezintă suprema expresie naturală a perspectivei culturale și că, în istoria ei viitoare, ea trebuie să se plieze unei noi modalități adecvate noului ideal uman. Muzica e arta particulară care convine cel mai bine temperamentului creștin, iar conceptul care străbate toate manifestările romantice e acela de dragoste creștină. Pictura modernă, prima dintre artele romantice, repetă înfinit tema aleasă în reprezentările sale despre viața lui Cristos și a Măriei, Sfînta Familie, faptele și suferințele sfinților și mucenicilor. Iubirea e armonia spiritului cu sine, așa cum frumusețea e armonia spiritului cu o încarnare fizică. În muzică și poezie, melodia și semnificația infinită exprimă în ultimă instanță tocmai această reconcilierea spiritului cu cerințele sufletului față de sine, cu ieșirea și întoarcerea lui. Chiar și în tragedie, forma desăvîrșită a poeziei, conflictul

M *Ibid.*, voi. I, p. 513. Partea a II-a, secț. II, cap. III, 2.

ARTA ECLIPSATA DE SPIRITUALISMUL CREȘTIN. ARTA ROMANTICA ȘI DEZINTEGRAREA EI IN IRONIA ROMANTICA.

Idealismul absolut: Fichte, Schelling, Hegel 387

de forțe inițial e rezolvat, sugerându-se o învoire superioară întru unitatea dindărătul conflictului. Așa cum Schelling spusese deja: „contemplatorul e surprins de certitudinea că orice antiteză nu e decât aparentă — că iubirea e legătura întregii existențe”⁵⁴.

Dar spiritul romantic își are și aspectul său laic. De pildă, în cavalerism, dorința de afirmare personală și iubirea pentru o femeie sau sentimentele de onoare și lealitate furnizează teme romantice, numai că într-o cheie inferioară Evangheliilor. Când romantismul își abandonează atașamentul față de religie, el se angajează pe un drum descendent. Reprezentarea realistă în piese și romane a unor caractere puternice care urmăresc țeluri private, așa cum Macbeth căuta tronul și Othello satisfacerea geloziei sale devoratoare, poate fi menținută la un nivel demn de artă numai de geniul rar al unui Shakespeare. Religia și morala sînt cele care furnizează în mod normal indivizilor privați scopuri apte de a le dignifica viețile. De obicei, povestirile despre caractere care nu mărturisesc nici o credință în divinitate sînt prozaice. Imitarea realității ordinare marchează estomparea conștiinței artistice în lumina zilei comune.

Ultima fază a oricărei manifestări din sfera romantică e umorul. Prin umor, Hegel înțelege ironia romantică. Pentru el, ea implică repudierea de către artist a controlului și zeflemisirea sublim egoistă a tuturor țăelurilor și idealurilor, posesiunilor și aspirațiilor, tradițiilor și moravurilor. Un geniu suficient de încrezător în puterea artei sale și suficient de independent de toate revendicările normale taie astfel ultimul fir care leagă conținutul de formă, sufletul de trup. Umorul „face să se descompună în sine și să se dizolve tot ceea ce vrea să devie obiectiv și să cîștige o formă de realitate fermă. Datorită acestui procedeu, este nimicită în sine orice independență a unui conținut obiectiv, precum și coerența formei în sine ferme, coerență dată de acest conținut, iar reprezentarea artistică nu este decât un joc cu obiectele, o deplasare și o întoarcere pe dos a materialului, precum și o vagabondare încoace și încolo, o ciocnire și o încrucișare de expresii, de vederi și de atitudini subiective prin mijlocirea cărora autorul se dă pradă afît pe sine însuși, cît și obiectele sale”⁶⁵.

în partea a doua a sistemului său, Hegel își propune să arate cum spiritul universal, în evoluția sa istorică, trăiește prin trei forme esențiale și că fiecareia dintre aceste forme a trebuit să-i corespundă o artă particulară într-o epocă particulară. în partea a treia, el analizează fiecare dintre marile arte ca dezvoltare a unui mediu sensibil special și arată că, în funcție de caracterul

^M Schelling, *The Plastic Arts and Nature*, trad. Johnson, t,ondra, 1844, p. 24. & *Ibid.*, voi. I, p. 610. Partea a II-a, secț. III, cap. III, 3 b.

lui, acesta a fost ales de către spiritul universal într-un moment particular al istoriei universale.

Arhitectura e privită de Hegel ca fiind cea mai greoaie și, intelectual vorbind, ca cea mai mută dintre arte. Deși ea are ca scop atât utilitatea cât și frumusețea, în începuturile ei din Asiria, Babilon și Egipt era implicat un scop practic nemijlocit foarte redus. Se ridica o masă de piatră sau cărămidă spre a transmite un concept general: simbolizarea organelor generative, a razelor soarelui sau a noii solidarități sociale a multor popoare. La construirea turnurilor și obeliscurilor nu era respectată nici o lege artistică immanentă, ci mai degrabă legi străine ale geometriei și mecanicii. Hegel crede că arhitectura, din cauza alegerii mediului și modului ei de expresie, ține de epoca simbolismului, înainte de a exista locuințe, biserici și morminte apte să fie denumite arhitectură, au existat aceste movile și turnuri pe care oamenii le întrebuințau instinctiv ca un prim limbaj brut al emoțiilor lor. Această bîjbîire după un vehicul care să transporte un sens vag e însăși tendința simbolică. Oamenii simțeau tălăzuirea enigmelor înăuntrul lor și formulau enigmele în pădurile lor de coloane gigantice sau în piramidele și sfîncșiiurii; le scriau cu hieroglife pe un perete. Dar pe măsură ce arhitectura s-a dezvoltat, utilitatea ei a devenit mai evidentă. În perioada clasică, oamenii au construit temple și case, circuri și amfiteatre, în timp ce în ultima perioadă a erei simbolice, nu izbutiseră să facă decît morminte. Principala clădire greacă e templul, și scopul lui e de a da adăpost unui zeu. Arta sculpturii, care, la nivelul simbolic, e contopită cu arhitectura, se separă aici și construiește un centru și o justifi-r care pentru întregul edificiu. Dar deși arhitectura avansează, funcția ei e mai puțin pură și independentă. Ea necesită să fie un simbol, iar cînd devine casa unei imagini divine, sculptura preia opera principală de transmitere a unei idei, iar arhitectura acceptă rolul de slujitoare. Arhitectura creștină reprezintă unirea simbolului și utilității. Catedrala gotică e biserică, e casa unui Dumnezeu. Dar intenția ei globală semnifică religia. În locul porticului plăcut al unui templu grec, catedrala gotică îmbină interiorul întunecat și sumbru, care conduce la stări spirituale ca examenul de conștiință și extazul, cu țîșnirea infinită a turelor și bolților ei. Ea simbolizează aspirația religiei creștine către Dumnezeuul infinit. Dar arhitectura gotică e încă și mai departe de definiția simplă a semnificației arhitecturii: utilizarea materiei solide în scopul prefigurării unui înțeles vag. În arhitectura gotică, soliditatea materiei începe să se topească. Vîrfuri efilate, ziduri dantelate de ferestre și o indiferență disprețuitoare față de tendința naturală a materiei de a exercita o presiune descendentă, toate metamorfozează lăcașul într-un tip ciudat de muzică. De aceea spusese Schelling: Arhitectura e muzică înghețată,

Sculptura seamăna cu arhitectura prin utilizarea materiei solide tridimensionale. Diferă de ea prin claritatea și spiritualitatea ideii pe care vrea s-o depoziteze în piatră. Ideea exprimată într-o clădire e vagă, pe când comunicarea unei statui e clară și neambiguă. E ca și când în forma umană sufletul ar fi turnat peste întregul lui corp, făcându-l să stea drept, ca stăpîn al naturii și domn al propriei lui sorți. „Această statură verticală este un act de voință..., posedă o expresie spirituală... cum de altfel obișnuim să spunem și despre un om în sine liber și independent, care nu face să depindă de alții sentimentele, vederile, planurile și scopurile sale, că stăpe propriile sale picioare.”⁵⁶ în același timp, sufletul vitalizează suprafața și toate membrele, așa încît se creează o impresie de libertate energetică. Chipul unui om reflectă sufletul chiar în și mai mare măsură. Chiar și drapajul unei statui grecești se adecvează cerinței artei ideale, deoarece faldurile lui adaugă grație și armonie formei totale. Geniul sculpturii, așadar, alegînd materia reală dură, bronz, piatră, aur sau lemn, ca mediu și exprimînd un spirit divin, dar corporalizat, corespunde geniului grec. Punctul mediu din sistemul artelor e asociat cu însuși punctul mediu din evoluția spiritului. După cum grecii au fost poporul cel mai dotat artistic, la fel și sculptura e cea mai frumoasă artă.

În pictură, prima dintre cele trei arte romantice, povara realului, spațiul tridimensional, s-a dus, locul luîndu-i-l spațiul ideal. Îi ia locul lumina, „spiritul vizibil”, care nu opune nici o rezistență și nu are greutate⁵⁷. Dar pierderea de realitate materială, pictura și-o compensează prin caracterul eteric al mediului ei, cîștigînd putere de reprezentare. Cu toate că pictorul nu poate face imaginea unui zeu pe deplin verosimilă pe suprafața unei pînze, el cîștigă lumea întreagă, toate obiectele, acțiunile, emoțiile și relațiile, ca domeniu al său. Asemănarea tuturor corpurilor, distanțele dintre ele și relațiile lor reciproce pot fi date prin tonalitățile luminii în culoare și clarobscur. Astfel, prin limitarea mediului se obține un cîștig în capacitate expresivă, în locul panteonului zeilor greci, pictorul preferă să zugrăvească istoria intimă a lui Dumnezeu, a cărui esență e spiritul și iubirea și a cărui împărăție se află înăuntrul inimii. Anumite situații din povestirile biblice sînt cele mai potrivite redării în pictură: Cristos în scenele patimilor și în copilărie și gingășia iubirii Măriei pentru fiul ei⁵⁸. În atare scene, intensitatea și intimitatea spiritului creștin își află cea mai bună ilustrare. Sculptura preferă să exprime substanța principală a unui zeu, evitînd detaliile istorice; pictura preferă tocmai acele momente ale vieții divine care transportă divinitatea cel mai adînc în tragedie și emoție. Nici o izolare aici, ci comuniunea lui

⁵⁶ *Ibid.*, voi. II, p. 133. Partea a III-a, secț. II, cap. II, 2, b.

⁵⁷ *Ibid.*, voi. II, p. 200. Partea a III-a secț. III, cap. I, 1, b.

⁵⁸ *Ibid.*, voi. II, pp. 215-219. Partea a III-a, secț. III, cap. I, 2, a.

Ihimnezeu cu sufletul omului. Coincidența dintre tot ce poate face mai bine pictura și ceea ce spiritul creștin dorește să exprime e evidentă. Dar universalitatea picturii admite și peisagistica, portretele realiste și pictura de gen. „Tot ce poate ocupa un loc în sufletul omenesc ca sentiment, reprezentare, scop, tot ce e în stare să-l determine spre faptă, tot acest conținut divers poate constitui conținutul variat al picturii. De la conținutul cel mai înalt al spiritului până jos, la obiectul cel mai singularizat al naturii, întreaga împărăție a particularului își are locul său în pictură.”⁵⁹

Muzica e întruparea centrală a °iritului romantic. Căci muzica merge și mai departe decât pictura în refuzul ei de a se lupta cu ponderabilitatea lumii materiale spre a-și crea expresiile. Spațiul nu mai e doar contractat de la trei dimensiuni la două, ci dispare în întregime, iar vibrația corzii sau membranei înlocuiește materialul fizic solid⁶⁰. În plus, simțul auzului este de natură mai ideală decât simțul văzului⁶¹, pentru că ascultând muzică noi nu contemplăm un obiect exterior și opus nouă, ci se pare că urmăm oarecum însăși mișcarea sufletului în sine⁶². Sau mai bine, ^observatorul în acest caz fuzionează cu obiectul; emoția din melodie e acceptată ca emoție a sufletului. Există și un alt considerent pentru care muzica e ideală. Melodia nu se înfățișează întreagă dintr-o dată, ci e un punct mobil. Pentru sesizarea melodiei ca totalitate, trebuie să-și dea concursul memoria. Cea mai mare parte a ceea ce e acceptat ca frumusețe a muzicii e vibrația moartă păstrată în amintire și contopită acolo printr-un act de sinteză mentală cu ceea ce realmente ne lovește urechea. Însăși existența muzicii e prin urmare spirituală. Ea reprezintă însă mai degrabă întruparea spiritului emoțional decât a minții gânditoare. Făcînd sufletul inteligibil sufletului, muzica nu simbolizează concepte generale, nici nu reduplică în interior juxtapunerea spațială exterioară a lucrurilor percepute. Dintr-o mișcare întrețesută și o textură de tonuri, ea obligă sensibilitatea și simpatia să îmbrace o formă, creează o existență vie înăuntrul fluxului central al sufletului⁶³.

Arta poeziei, căreia Hegel îi consacră o pătrime din întreg spațiul prelegerilor sale, e nu atît arta romantică supremă — deși e și aceasta —, cît arta universală. Esențialmente spirituală, ea e astfel mai puțin vagă decât muzica și reia, deși nu într-o materie propriu-zisă, claritatea plastică a sculpturii. „Poezia însă își serbează la toate națiunile creatoare de artă — și în toate timpurile — epoci de strălucire și de înflorire, deoarece ea îmbrățișează totalitatea spiritului uman, iar omenirea este foarte particularizată.”⁶⁴

⁵⁹ *Ibid.*, voi. I, p. 93. Diviziune.

⁶⁰ *Ibid.*, voi. II, pp. 285, 286. Partea a III-a, cap. II, Introducere, 1. «i *Ibid.*, voi. II, p. 286.

«2 *Ibid.*, voi. II, p. 288.

⁶³ *Ibid.*, voi. II, p. 298. Partea a III-a, sect. III, cap. II, Introducere, 1, b.

⁶⁴ *Ibid.*, voi. II, p. 375. Partea a III-a, sect. III, cap. III, I, 1, c.

Idealismul absolut: Fichte, Schelling, Hegel 391

E o artă atât spațială cât și temporală, deoarece lucrează cu imagini, care sînt entități cvasispațiale, gravate și definite, dar totodată narează și istoria oamenilor și a popoarelor în timp⁶⁵. Capacitatea ei universală o face aptă să încorporeze semnificațiile spirituale în chip clar și totodată fluid. Ea poate revela condițiile evenimentelor și conflictualitatea pasiunilor, cât și săpa într-o reliefare pregnantă un caracter sau o scenă. Cînd Homer descrie scutul lui Ahile, el concurează în poezie cu sculptura, dar cînd relatează variațiile miniei lui Ahile, el urmărește emoțiile unui eu lăuntric, asemeni muzicianului. Mediul poeziei e imaginea, nu sunetul, ca în muzică, iar imaginea e la jumătate de drum între corporalitate și concept. Imaginea poetică însă e o clădire la jumătate de drum, cu fațada către concept și filosofie și întorcînd spatele artei. După opinia lui Hegel, elementul muzical din poezie e neglijabil. Semnificația cuvîntului e ceea ce contează cu adevărat, nu sunetul lui.

Poezia se exprimă pe sine în trei forme: epică, lirică și dramatică. Epica e cea mai obiectivă și mai cuprinzătoare dintre formele poetice; lirica, cea mai puțin. În epică, avem oglinda spiritului original al unui popor, un fel de biblie ori saga. Eroii nu apar ca individualități independente, focalizînd interesul cititorului asupra actelor și destinelor lor individuale, ci fuzionează cu fundalul istoriei națiunii lor și cu ambianța lor locală/Mînia lui Ahile e semnificativă în primul rînd ca risc al forțelor grecești în războiul lor cu Troia. Mai mult, în *Iliada*, caracterul sufletelor e reflectat în obiectele inanimate pe care eroii le confecționează ori le posedă: săbii, corăbii, cupe, corturi, scuturi. Forma epicii e destinsă și liniștită, adevîndu-se temeii sale ample, variate și obiective.

Pendulul poetic își mută balansul la extrema opusă în intensitatea liricii. Aici, retrăgîndu-se din fundalul substanțial al țării și epocii care îl susține și-i oferă sprijin și ocazii, cîntărețul accentuează extrema singurătate, unicitatea absolută a simțămîntelor sale. El își abandonează inima lumii. Astfel, conținutul liricii ar trebui să fie neînsemnat. Goethe, spune Hegel, a fost unul din cei mai desăvîrșiți lirici deoarece a putut descoperi material pentru cîntec în cele mai neînsemnate incidente ale vieții sale.

Poezia dramatică îmbină interesul personal al liricii cu o tratare a substanței etice și sociale dindărătul personajelor. Ca și sculptura clasică, tragedia dramatică reprezintă forțe eterne, dar sculptura le reprezintă în starea lor de beatitudine și calm." Tragedia le reprezintă în ciocnire violentă și folosind eroii umani ca să lupte pentru dominarea mai degrabă a unei valori instituționale decît a alteia: familia mai curînd decît statul, pretențiile tatălui în opoziție cu cele ale mamei. Hegel credea că *Antigona* lui Sofocle reprezintă mai bine decît orice altă piesă ceea ce înseamnă o tragedie. Loialitatea pioasă a Antigonei față de frate și familie intră într-un conflict fatal cu legea pămîntu-

⁶⁵ *Ibid.*, voi. II, p. 360.

lui. Dar afiș legea statului cât și pietatea familială sînt revendicări pozitive și juste în raport cu loialitatea individuală, și cînd aceste două forțe se contrazic reciproc, se naște o tensiune care nu poate fi rezolvată decît prin sacrificiul vieții unui individ. Armonia tuturor forțelor spiritului absolut în genere e tulburată dacă un ins sprijină o singură forță izolată, un scop etic particular, excluzîndu-le pe celelalte. De vreme ce însăși esența artei pretinde armonie la sfîrșit, conflictul tragediei nu trebuie să aibă loc" în momentul ei final. Trebuie să se producă o reconciliere și o părere de calm după furtună. Dar această pace e obținută cu prețul anihilării totale a individului ca atare. Ea indică substanțialitatea mai covîrșitoare a existențelor ideale.

Reconcilierea și contradicțiile constituie esența doctrinei lui Hegel. Dar însăși această doctrină a rezultat dintr-o alegere între două forme de reconciliere rivale. De la bun început, pretenția poetului de a fi capabil să opereze sinteza desăvîrșită e supusă recuzării. Să conchidem oare că' e vorba de o tensiune neintegrată în dialectică? Vechea ceartă dintre filosofie și poezie e oare înțeleasă și i se pune capăt sau mai degrabă e continuată de către estetica lui Hegel? Pentru a lămuri această problemă, folosim ca piatră de încercare fenomenul tragicului. Căci în ideea unei umanități dezbinată și sfîșiate de tendințe contradictorii se găsește experiența fundamentală comună filosofului și poetului. Ea e materialul prelucrat de ei pentru ca fiecare să-și realizeze formele respective de armonie. Or, Hegel e cu siguranță corect în presupunerea că tragedia, ca și orice altă formă de poezie, nu poate sfîrși pe o notă discordantă. Disonanțele ei, oricît de radicale, trebuie rezolvate în armonie. Dar Hegel, în analiza pe care o face poeziei, 'e prea înclinat să caute această armonie ultimă la nivelul conștiinței intelectuale. Poezia, spunea el, „este amenințată de pericolul de a părăsi regiunea sensibilului”⁶⁶. În fapt, el tratează poezia aproape ca și cum ar fi vorba de filosofie versificată. Din cauza aceasta e incapabil de o înțelegere autentică a celui mai mare tragic al" vremurilor moderne, Shake-speare. Tipul eroului tragic shakespearian e descris de către Hegel ca „individul zidit în sine". În lumea lui Hegel, unde toată fericirea decurge din participarea la viața totală, această definiție descrie o stare de extremă dezolare, un suflet nenorocit și ignorant. Într-o împrejurare, după ce-l ascultase pe Tieck citind *Othello*, Hegel exclamă: „Cît de sfîșiat trebuie să fi fost omul acesta — Shakes-peare — în viața lui interioară ca să înfățișeze lucrurile într-un asemenea mod!”⁶⁷ Tragedianul care se număra printre adepții lui Hegel, Friedrich Hebbel (1813—1863), și^a propus să răstoarne poziția hegeliană și să răzbune poezia. Arta, declara el, nu poate fi depășită de filosofie, ci mai degrabă e

«o *Ibid.*, voi. II, p. 367.

w Wilhelma Waetzoldt, *Hebbel und die Philosophie seiner Zeit*, Disertație, 1903, p. 40.

LIMITELE RECONCILIERII DIALECTICE.

Idealismul absolut: Fichte, Schelling, Hegel 393

realizarea ei. Singură tragedia — acel tip intelectual de tragedie reprezentat de înseși dramele lui Hebbel — înfățișează în chip adecvat antinomiile ultime ale realității⁶⁸. Concepția lui Henrik Ibsen despre poezie ca „critică a vieții” derivă neîndoiește din aceste noțiuni posthegeliene.

Într-un fel sau altul, partizanii lui Hegel au simțit că armonia sistemului lui era prea ușor obținută și că ei trebuiau să-și asume rolul de *advocatus diaboli*. Astfel, Karl Rosenkranz (1805—1879) a pus în evidență relevanța estetică a urâtului ca „autodistrugere a frumosului”⁶⁹. Max Schasler (1819 — 1903) i-a împărtășit opinia⁷⁰. Tratatul estetic al lui Arnold Ruge se axează pe ideea comicului⁷¹. Toți și-au conceput inovațiile ca pe o dezvoltare a ideilor hegeliene. În realitate, ei au abordat un principiu vital și au pregătit o critică radicală a sistemului dialectic⁷².

BIBLIOGRAFIE SUPLIMENTARĂ

J. S. Kedney, *Hegel's Aesthetics. A Critical Exposition*, 1895.

A. C. Bradley, *Hegel's Theory of Tragedy*, în *Oxford Lectures on Poetry*, 1909, pp. 69 — 95.

Bernard Bosanquet, *A History of Aesthetics*, 1892, cap. XII.

⁶⁸ *Tagebilcher*, herausgegeben von R. M. Werner (Säkular-Ausgabe der Werke), II, 422 urm., III, 5; IV, 173. *Vorwort zur „Măria Magdalena”*, 1844, Säkular-Ausgabe, 1904, XI, 40.

⁶⁹ *Ästhetik des Hässlichen*, 1835.

⁷⁰ *Kritische Geschichte der Ästhetik. Grundlegung für die Ästhetik als Philosophie des Schönen und der Kunst*, 2 voi., 1872.

⁷¹ *Neue Vorschule zur Ästhetik. Das Komische, mit einem kritischen Anhang*, 1837. Alți scriitori hegelieni: H. G. Hotho, editorul prelegerilor estetice ale lui Hegel și autorul lucrării *Vorstudien für Kunst und Leben*, 1835, și Kuno Fischer, celebru istoric al filosofiei, care a scris *Diotima. Die Idee des Schönen*, 1849.

⁷² Cf. cap. XVII al prezentei lucrări.

XV

IDEALISMUL DUALIST: SOLGER, SCHLEIERMACHER, SCHOPENHAUER

Estetica lui Karl Wilhelm Friedrich Solger (1780-1819) se abate vădit de la curentul principal al dezvoltării post-kantiene. Fichte, Schelling și, mai presus de toți, Hegel, încercând să depășească dualismul lui Kant cu ajutorul unei metafizici moniste, s-au ocupat în primul rând de universul ca proces care încorporează și dezvăluie absolutul. Solger, nu mai puțin metafizic în perspectiva sa, dar cu o viziune mai statică asupra lumii, a reținut un dualism pe care-l împărtășea cu spiritele cele mai pronunțat creștine ale epocii sale¹. Printre esteticieni, Jean Paul e cel mai apropiat de el. Conșer-vându-i cu strictețe calitatea transcendențială, el nu-i îngăduie ideii sale să irumpă în^Texperiență decât prin străfulgerări momentane. Și arta e pentru el principalul vehicul al acestor revelații intermitente. Un pasaj dintr-una din scrisorile către prietenul său Tieck sună astfel: „Cred, întemeindu-mă pe o experiență sigură, că, în lumea zilelor noastre, o privire către o lume superioară se poate obține cel mai bine la om prin artă și că arta e aceea care-l introduce întâi în inima lucrurilor”².

Arta, pretinde Solger, imită opera creatoare a lui Dumnezeu. Dar asemeni tuturor celorlalte lucruri terestre, frumusețea e deșertăciune în fața adevăratei măreții a lui Dumnezeu. Iată de ce deasupra tuturor lucrurilor frumoase planează melancolia³. Solger e de acord cu ceilalți idealiști când susține că frumosul reafirmă finitudinea și caracterul specific uman al existenței noastre. Din punctul de vedere al experienței morale sau filosofice sau religioase, constituția noastră corporală poate fi considerată o piedică ce limitează viața fericită a ideii. Singură arta e integral umană. „în om, concepția și existența, sufletul și trupul sînt unite; ele se întrepătrund complet, din care cauză omul participă în mod preeminent la frumusețe.”⁴ Solger, ca și Schelling, nu se sfiește să interpreteze încarnarea lui Dumnezeu în Cristos în lumina acestor propoziții ca un fapt alegoric. Dar pentru Solger, aceasta e numai o latură

¹ Cf. Maurice Boucher, *K. W. F. Solger. Esthétique et philosophie de la présence*, 1934.

* *Nachgelassene Schriften und Briefwechsel*, 1826, 2 voi., I, 316.

⁸ *Vortlesungen über Ästhetik*, herausgegeben von K. W. L., Heyse, 1829, p. 252.

¹ *Ibid.*, p. 78.

ARTA REVELA PRIN ILRONIE LUMEA IDEALA.

a teoriei estetice, și cea mai puțin caracteristică. Frumosul, deși dovedește prin revelații tranzitorii congruența ideii și aparenței, dezvăluie în același timp totală eterogenitate a celor două tărmuri. Ideea, luând forma unui obiect din lumea noastră, ia locul lumii, dizolvându-și complexul de factori particulari și universali. Astfel, chiar în stadiul culminant al dezvoltării dialectice, frumosul păstrează un dram de paradoxalitate. Dar acest paradox, ca semn al finitudinii omenești, nici nu admite, nici nu necesită o explicație ulterioară. Prin frumusețe, un obiect aparținând lumii noastre distruge obișnuita prezumție umană de independență. În urma consacrării prin geniu a unei forme vizibile sau audibile izolate, se rostește un verdict asupra întregului tărâm vizibil și audibil. Starea de spirit în care se produce această experiență e ironia. „Spiritul artistic trebuie să concentreze toate tendințele într-o singură privire atotcuprinzătoare, iar această privire, superioară oricărui lucru și distrugând orice lucru, se numește ironie.”⁵ „Nici o operă de artă nu poate lua ființă fără această ironie care, împreună cu entuziasmul, constituie centrul oricărei activități artistice. Ea e cea dispoziție de spirit prin care observăm că realitatea întrupează ideea, dar e vană în sine și prin sine, și că se întoarce la adevăr numai dizolvându-se în idee... Ironia recunoaște nimicnicia nu a unor caractere izolate, ci a întregii condiții umane chiar acolo unde e mai măreață și mai nobilă; ea recunoaște că aceasta nu e nimic în comparație cu ideea divină.”⁶

Idealismul monist al lui Schelling, transformând universul într-o operă de artă, aproape șterge granița care separă arta de realitate. Sistemul lui Solger, prin conceptul lui suprem, păstrează caracterul particular al iluziei estetice. Dacă ironia nu reduce lumea la o aparență goală, orice transmutare artistică a ideii în realitate e inconceptibilă. „Dacă artistul ar renunța la prezența ideii în realitate, arta ar înceta să mai existe, fiind înlocuită de un soi de fanatism, de superstiție, care crede că în obiectele frumoase găsește concepte fixe sub formă sensibilă.” Ironia îl învață pe artist că opera lui e un simbol. De vreme ce ideea, intrând în realitate, e silită să asume forma „conceptelor fixe”, libertatea ei nelimitată trebuie să fie răscumpărată prin disoluția ironică a lumii finite⁷. În același timp, ironia, ca dispoziție în care „prezența nemijlocită a divinului” e revelată prin „dispariția realității noastre”, plasează arta în însuși miezul existenței umane. Tocmai cu privire la ironie ca „fruct desăvârșit al înțelegerii artistice” afirmă Solger: „Existența noastră reală prezentă, recunoscută și experimentată în esența ei este arta”⁸.

⁵ Erwin. *Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, 1815, Neuausgabe 1907, p. 279. ⁸ *Vorlesungen*, p. 125.

⁷ *Vorlesungen*, pp. 199 urm.

⁸ *Nachgelassene Schriften*, II, 315.

După toate acestea, devine limpede că noțiunea de ironie la Solger are prea puțin de-a face cu ironia romantică. Pentru Solger, ironia reafirmă caracterul transcendent al ideii, suspendat' momentan de prezența ideii într-un obiect finit. Ea convertește astfel într-o dovadă a deșertăciunii acestei lumi ceea ce era privit de ceilalți idealisti ca semn al divinității ei inerente. Pentru romantic, ironia însemna libertatea subiectului individual care, punând toate îngrădirile, și-a asumat dreptul de-a le încălca și de-a se juca cu ele. Romanticul a confundat astfel sferele existenței subiective și obiective, ale lumii finite și ideii transcendente. Mișcarea de transcendere inițiată de dialectica lui Solger se termină în Dumnezeu; mișcarea transgresivă a ironiei romantice se termină în punctul de unde a pornit: în autodelectarea arbitrară a subiectului individual. Din punctul de vedere al ironiei lui Solger „chiar și supremul există pentru noi numai sub o formă limitată, finită”. „Orice lucru prin care nădăjduim să trecem dincolo de țelurile umane e iluzie deșartă și goală.”⁹ în filosofia lui Solger nu e loc pentru megalomania individualului suficient sieși așa cum era conceput de către Friedrich Schlegel. În chestiuni de gust, această teorie nu va admite destinderea severei forme clasice într-un joc fantastic sau spiritual. Seninătatea eposului homeric îi furniza lui Solger exemplul său favorit de ironie. Această ironie e în mod necesar cuplată cu entuziasmul — sentimentul anihilării lumii vizibile cu conștiința prezenței divine într-un obiect al acestei lumi¹⁰. Cu toate' că Solger nu simpatizează cu fideile lui 'Schlegel, filosofia lui e cu siguranță' strâns legată de simțămîntul religios romantic. El reprezintă/ în cîmpul; esteticii, cea mai clară dovadă "de reînviere a spiritului de transcendță mistică. Solger scrie: „Misticismul, peivind către realitate, e părintele 'ironiei; privind către lumea eternă, e copilul entuziasmului sau al inspirației”¹¹.

Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher (1768 — 1834), ca și Schelling, Solger și Hegel, consideră ca esență a realității un sistem de forme sau de idei platonice. Acest sistem, înăscut în spiritul uman, e activat de contactul cu lumea exterioară. Printre activitățile care ne asigură că lumea reală și cea ideală, universul și spiritul, au aceeași rădăcină, arta ocupă un loc proeminent. Imitînd prototipurile obiectelor percepute, artistul dezvoltă germenii intrinseci spiritului său. De vreme ce obiectivul său e temeiul ultim al realității (temeiul din care derivă formele prototipice), opera lui conține atît adevăr cît și bine moral. Dar adevărul și binele din artă, alienate de contextul original, sînt reduse la similitudinea lor¹². Nu e însă nici un motiv de a vorbi în termeni

⁹ *Ibid.*, II, 514 urm.

¹⁰ *Vorlesungen*, p. 198.

¹¹ *Nachgelassene Schriften*, I, 689.

¹² *Ästhetik*, aaca den bisaer uaveroffeatlicaeatea Urschriftea zum ersten Male herausgege-ben von Rudolf Oderbrecat, 1931, p. 118. Vom trimite coastant la adastă ediția recitită , care e cu mult preferabilă celei mai vechi editate de S. I/jmmatzsch {*Wsrks*, 3. Abtiilua», voi . VII).

„VIA MEDIA" A LUI SCHLEIERMACHER ÎNTRE CONSTRUCȚIE ȘI EXPERIENȚĂ.

„IRONIA LUI SOLGER NU E IDENTICA CU IRONIA ROMANTICA.

peiorativi despre „simpla similitudine” în opoziție cu adevărul. Similitudinea estetică a adevărului e tot adevăr, deși deghizat ca aparență iluzorie. Artistul creează numai imagini izolate, fiind astfel silit să suprimă legăturile ce unesc obiectul reprodus cu celelalte. Renunțând astfel la pretenția adevărului cognitiv, artistul se vede răsplătit cu dărnicie: imaginea izolată se dovedește a fi un simbol al absolutului¹³.

Acest nucleu de convingeri idealiste, expus ca la Schleiermacher unui climat intelectual specific, se dezvoltă într-un mod particular și conduce la concluzii și observații originale. Dialectica lui, combinând avantajele metodei constructive și empirice, reprezintă arta de a limita, la fiecare pas, cantitatea de iraționalitate introdusă. El își desfășoară în față o întreagă gamă de fapte experimentate. Această masă empirică e un complex de identități și variante. Luind definiția experimentală a unui element identic, o aplică multitudinii factuale pe care o are în față. În cazul esteticii, faptele sînt furnizate de arte și așa mai departe. Întrebarea e: oare definiția propusă pentru artă acoperă într-adevăr întreaga gamă a experiențelor corespunzătoare ei? Dacă definiția se dovedește inadecvată, trebuie fie să se schimbe e aranjarea provizorie a faptelor astfel încît să se conformeze conceptului general — poate printr-o nouă fracționare a blocului de fapte —, fie să se pună eroarea în seama definiției propuse. Ea se aplică poate mimai la anumite arte, să zicem la arta imitativă sila muzică, și trebuie deci extinsă. Cu această metodă, chiar un eșec inițial în operația de definire se poate dovedi util. Poate că prima definiție, deși prea îngustă, semnalează o diviziune naturală înăuntrul subiectului luat în considerare, indicînd direcția în care trebuie continuată analiza dialectică. Astfel, prin ajustări reiterate ale definițiilor și faptelor experimentate, se revelă structura internă a unui anumit domeniu de cunoaștere.

A defini arta înseamnă a-i determina locul în cadrul totalității activității umane. Asupra omului acționează lumea înconjurătoare, iar omul, la rîndul său, reacționează asupra lumii. Are loc astfel o necurmată oscilație e un du-te vino fluctuant între spiritul uman, „factorul ideal”, și lume, „factorul real”. Această interacțiune vizează depășirea treptată a opoziției și realizarea unei sinteze dominate de identitate. Ținta aceasta e atinsă deopotrivă prin două modalități. Omul poate recepta și asimila lumea. Aceasta e modalitatea cunoașterii. Sau viața interioară poate fi proiectată în lumea exterioară. Acest de-al doilea mod, numit „activitate organizatoare”, ține de etică. Doctrina artei cade sub imperiul eticii. Rămîne deci ca creația artistică să fie definită drept o formă specifică de „organizare” în mare¹⁴.

13 *Ästhetik*, p. 119. M *Ibid.*, pp. 23 urm.

PRIMA DEFINIȚIE: ARTA E EXPRESIE.

Prima abordare a acestei definiții constă în distincția dintre identitatea naturii umane și unicitatea persoanei. Aceste două componente se combină astfel încât în unele acte predomină factorul identic, iar în altele elementul variabil sau individual. Să aplicăm acum această distincție la activitatea organizatoare. ~L,& produsele mecanice ale meșteșugului precumpănește componenta identică. De aici urmează că arta trebuie să fie atribuită factorului individual.

Această situație a artei — înăuntrul activității organizatoare atunci când e dominată de unicitatea persoanei — poate fi făcută și mai specifică prin raportare la sensibilitate. Prin sensibilitate devenim conștienți de propria noastră personalitate și de statutul ei. Artă urmează a fi clasificată astfel laolaltă cu fenomenele expresiei. Ne putem imagina o serie de experiențe ordinare prin care unei emoții i se dă formă exterioară, reprezentare vizibilă sau audibilă: atitudini, gesturi, exclamații. Toate aceste moduri de exprimare îndeplinesc condițiile definiției și totuși nu sînt artă. Vedem mai degrabă în ele acea expresie lipsită de artă care constă „în identitatea nemijlocită a emoției și rostirii”¹⁵. Pentru a înnobila această expresie nemijlocită și a o transforma în artă, e necesar, pe lîngă emoție, un al doilea factor. Schleiermacher îl denuște *Besonnenheit*, chibzuință sau iluminare, cum am putea reda acest termen intraductibil. „Iluminarea” frînează izbucnirile vieții emoționale, transfigurîndu-le și punînd asupra lor pecetea formei prototipice măsură și armonie. Astfel, agitația brută a corpului adoptă un ritm și se dezvoltă într-o succesiune ordonată de atitudini controlate de un nou tip de conștiință — și dansul s-a născut. Într-un mod similar, strigătul de pasiune sau desfătare e modulat și purificat, astfel încît să descătușeze și să dezvolte sunetul armonios al vocii umane. Își însușește astfel ritmul și ordinea melodioasă și se naște cîntecul ca creație artistică.

Contemplarea creatoare avîndu-și obîrșia în iluminare nu cuprinde orice emoție fără deosebire. Nuj; poate exista nici o separare mecanică a energiei formative de substratul plastic emoțional din viața spiritului. Toate componentele, asupra cărora se acționează și care reacționează, sînt strîns împletite laolaltă în țesătura experienței lăuntrice. Curentul impetuos al simțirii pasionate, zăgăzuit și abătut de energia inhibitivă a luminii și supus de puterea ei formativă, nu mai e același ca înainte. Încetînd să-și mai urmărească scopurile ei particulare, emoția ne trezește și ne exaltă întreaga ființă. Merită deci numele mai potrivit de „entuziasm”. Astfel, definiția finală a artei poate fi „Identitatea de entuziasm și iluminare”. În această sinteză, rolurile sînt astfel împărțite factorilor combinativi, încît iluminarea oferă „prototipul”.

W *Ibid.*, p. 31.

în timp ce entuziasmul reprezintă unicitatea personală. Individul creator exteriorizînd tot ce e mai intim în sinea lui, se unește cu ideea — temeiul întregii realități.

Dar activitatea noastră de definire nu e încă încheiată. În lumina cîmpului complet al experienței estetice, definiția noastră nu satisface. Se aplică fără îndoială acelor arte care pot fi lesne văzute ca dezvoltarea unui limbaj natural al gesturilor: dansul, muzica și arta dramatică. Artele figurative nu-și găsesc însă locul aici. Legăturile dintre o pictură sau o clădire și sentimentele noastre sînt mai puțin vizibile. O întreagă lume de forme se desfășoară în fața noastră, fie reprezentînd obiecte naturale, fie creînd, ca arhitectura, structuri utile fără nici un model natural. Aceste tipuri ne solicită mai degrabă facultățile intelectuale și imaginative decît emoțiile. Orice încercare de a clasifica asemenea arte frumoase în cadrul formulei propuse dă greș.

Într-o nouă abordare, găsim originea artei (amintindu-ne dicotomia fundamentală a activităților umane postulată de Schleiermacher) în viața cognitivă și nu în facultatea de „organizare”. Prima acțiune e de a stabili o distincție între cele două tipuri de creație prin idei. În cunoaștere, edificăm un univers care e unul și același totdeauna și pentru oricine. Această lume identică e expusă în aserțiuni cu valabilitate universală. Dar mai există și altă cale de combinare a ideilor într-o totalitate bine ordonată — prin imaginație. Imaginația inițiază un joc liber de idei. Creațiile acestei facultăți nu reclamă valabilitatea universală; ele manifestă o versiune personală a realității suprapersonale. Ajungem astfel la o teorie a artei care e aplicabilă sculpturii și picturii și, poate, chiar arhitecturii. Dar se constată iarăși o incapacitate de a acoperi întreaga întindere a creației artistice. În loc de o singură definiție a artei, ajungem la două definiții suplimentare, fiecare dintre ele corespunzînd unui impuls mental specific. Ne bucură o priveliște frumoasă. Ulterior, într-un act separat, ne exprimăm bucuria printr-o exclamație. Cel de-al doilea element e dezvoltat de actori, dansatori și muzicieni în reprezentațiile lor expresive. Primul act stă la baza picturii, sculpturii, și arhitecturii. Aceste două elemente mentale sînt distincte deși legate unul de celălalt, iar numele unic de artă pare a cuprinde două fenomene diferite. Stadiul dialectic final arată că aceste două definiții ale artei descriu două aspecte ale unui singur fapt. Emoția așa cum e exprimată în mediul mișcării corporale părea a fi o stare pasivă, o simplă reacție la un stimul din exterior. Spre a corecta această expresie falacioasă, trebuie să reconsiderăm conceptul de emoție sau sensibilitate. În baza expresiei artistice nu stă reacția emoțională în izolarea ei, ci o acumulare de simțiri întrupate în ceea ce Schleiermacher numește „*Stimmung*”. *Stimmung*, tonalitate psihică, corelată cu emoțiile și sentimentele izolate într-un mod oarecum asemănător cu raportul dintre

A DOUA DEFINIȚIE: ARTA CA JOC IMAGINATIV.

UNITATEA CELOR DOUA DEFINIȚII PROPUSE.

PARADOXUL ME-TAITZIC AL LUI SCHOPENHAUER: LUPTA OARBĂ ÎNLOCUIEȘTE RA-IJTUNEA.

o cheie muzicală și fiecare notă în parte, reprezintă baza emoțională a persoanei și se află ca atare în legătură cu activitatea liberă a spiritului. Emoțiile pasive, așa cum sînt exprimate în artă, se bazează, în ultimă analiză, pe un strat mai profund al personalității noastre; nu pe simpla condiție de a fi emoționat, ci pe dorința conștientă de a fi mișcat. Numai dacă înțelegem sensibilitatea în sensul cuprinzător de „tonalitate” putem vedea cît de potrivită este emoția pentru a trezi entuziasmul și a se îmbina cu „iluminarea lăuntrică” în vederea creației artistice.

O primă barieră ce separă artele expresive de cele reprezentative e astfel înlăturată. Unitatea lor esențială e adusă integral la lumină prin reflecția asupra strînsei conexiuni dintre imaginație și sentiment. Activitatea liberă a ideilor din imaginație execută o variațiune individuală intimă pe tema lumii comune. Izvorul acestei activități imaginative, care-l împinge pe artist să accentueze unele trăsături din realitate în dauna altora, e tot tonalitatea sau temperamentul lui sufletesc. Ajungem astfel la concluzia că jocul imaginativ al ideilor din artele frumoase exprimă sensibilitatea întocmai cum, pe de altă parte, formele expresive ale artelor imitative implică libera activitate a imaginației. Definiția artei ca expresie a unei tonalități emoționale avînd ca sursă unificarea entuziasmului și a iluminării e universală și aplicabilă tuturor artelor. Ceea ce la început părea să amenințe unitatea artei se revelă acum a fi semnul distinctiv care separă tărîmul artelor în două emisfere. Această distincție este următoarea: muzica și artele mimice își împrumută expresivitatea din imediatitatea sensibilității, artele frumoase și artele cuvîntului din maniera în care tonalitatea emoțională acționează asupra jocului liber al ideilor¹⁶.

După ce restabilește astfel unitatea esențială a artei, Schleiermacher e în măsură să-i atribuie un loc și o funcție în viața umană. Făcînd cor comun cu gînditorii antici, el susține că scopul artei e „purificarea pasiunilor”. Artistul, îmbinînd forța eruptivă cu iluminarea spirituală; face ca prin creațiile sale să transpară perfecțiunea măsurii. Astfel, „nemăsuratul dispare din ce în ce mai mult din viață și măsura pătrunde din ce în ce mai accentuat totul”¹⁷.

În prima vedere, Arthur Schopenhauer (1788—1860) pare a fi pur și simplu un alt membru al aceluși grup de cugetători care, asemeni lui Solger și Schleiermacher, au dezvoltat o metafizică pornind de la teoria transcendentă a lui Kant, conservînd însă concepția dualistă despre lume. Esența metafizicii lui Schopenhauer pare deci a se întemeia pe demarcația strictă dintre lumea fenomenală și cea noumenală, pe care o făcuse Kant, iar Hegel o anulasă. Știința și observația comună, arăta Schopenhauer, nu ne dau decît

¹⁶ *Ästhetik*, p. 52. ¹⁷ *IUd.*, p. 287.

Idealismul dualist: Solger, Schleiermacher, Schopenhauer 401

lumea fenomenală. Dar conceptul de „fenomenal” căpătase o semnificație diferită la Schopenhauer. În opoziție marcată atât cu spiritul cât și cu litera filosofiei kantiene, el a înțeles că subiectul cunoscător din logica transcendențială înseamnă subiectul individual cu zestrea lui de organe de simț omenești. A ajuns astfel la un fenomenalism cu mult mai apropiat de doctrina lui Berkeley decât de cea a lui Kant. Schopenhauer scrie; „Ceea ce cunoaștem nu e un soare sau un pământ, ci întotdeauna numai un ochi care vede un soare și o mână care simte un pământ”. Dependența tuturor obiectelor cunoscute de un cunoscător individual face din ele mai degrabă reprezentări decât existențe independente. „Tot ceea ce există pentru cunoaștere e obiect numai în raport cu un subiect, nu e decât percepție a celui care percepe, într-un cuvânt, *repräsentare*.”¹⁸ Știința introduce ordinea exactă în lumea percepției senzoriale comune cu ajutorul formelor de timp, spațiu și cauzalitate. Dar știința face cu mai multă precizie ceea ce face și observația comună și ca atare știința nu cunoaște decât tot o lume relativă, fenomenală. Modul nostru de a vedea, ca și modul științific, presupune distincția lucrurilor individuale, deoarece timpul datează, iar spațiul plasează lucrurile într-o exterioritate reciprocă; ea este de asemenea naiv realistă. Dar deși aceasta pregătește lucrurile pentru acțiunea voinței noastre, ea le ascunde „sub un triplu văl” de adevărata noastră contemplare.

îndărătul lumii simplei aparențe se conturează lumea noumenală. „Nou-menal”, derivat din cuvântul grecesc *vouē* (rațiune), înseamnă „rațional”, iar gânditorii care l-au precedat pe Schopenhauer au respectat acest sens original al cuvântului. Sfidînd tradiția și limba, Schopenhauer a decretat ca de acum încolo să însemne contrarul. După el, realul nu e rațiune, ci non-rațiune, o forță irațională, o pornire oarbă. Schopenhauer o denumeste voință; cum e însă lipsită de sens și scop, cu greu s-ar putea spune că merită numele acesta sau acela de dorință. Orice încercare de definire e sortită eșecului, din pricină că în esență ea nu e o idee, ci negația unei idei. E rațiunea privată de toate caracteristicile ei pozitive, cu excepția funcției metafizice și a energiei sale dinamice. Există o ultimă sursă a oricărui sens, dar această sursă, ni se spune, e fără sens. Ordinea rațională, prin creierul uman, izvorăște din dezordine sau, mai exact, dintr-o substanță dinamică definită în mod negativ prin absența intelectului și finalității. La baza metafizicii lui Schopenhauer se află un paradox îndrăzneț. Filosoful ocupă și revendică proprietatea asupra întregului edificiu al platonismului tradițional. El înlătură însă resortul care acționează totul, inima, ca să zicem așa, întregului corp viu al metafizicii. În loc de a-i substitui vreun alt principiu, vital, el exaltă vidul creat prin operația sa.

¹⁸ *Die Welt als Wille und Vorstellung*, citat din *The World as Will and Idea*, trad. Hal-dane și Kenip, ed. a 7-a vol. I, p. 3.

SALVARE PRIN CONTEMPLAREA ESTETICA PLATONICA.

Dacă lumea e în fond o luptă, o foame veșnic nepotolită, ea e deci și rea. Metafizica lui Schopenhauer implică o perspectivă pesimistă asupra vieții omenești. Plăcerea, susține el, nu înseamnă o stare sau o calitate pozitivă. Ea trebuie apreciată numai ca o suspendare a durerii. Acest hedonism pesimist profesează până la un anumit punct o doctrină tradițională, schimbându-i însă pozitivul în negativ. Dacă vrem să cântărim plăcerea și durerea ca satisfacție senzorială, rezultatul e zero. Plăcerea de a mânca, de exemplu, e plătită dinainte cu condiția ei necesară, o cantitate egală de neplăcere, adică de foame. Acest fel de calcul e un loc comun încă de la Socrate. Dar la Platon, Aristotel și urmașii lor moderni e însoțit de concepția satisfacției superioare și cu adevărat pozitive, oferită nouă de contemplarea structurii raționale a lumii. De vreme ce însă Schopenhauer tăgăduiește raționalitatea lumii, el trebuie cu necesitate să tăgăduiască și caracterul pozitiv al plăcerii. Tocmai aici unde rupe cu tradiția, Schopenhauer reclamă conformarea la ea citindu-l ca martor pe Aristotel. El scrie: „Regula cea mai de căpetenie a unei vieți înțelepte o văd cuprinsă în propoziția zisă în treacăt de Aristotel în *Ethica Nicomachee* (VII, 12): «omul cuminte caută ceea ce este lipsit de durere, nu ceea ce este plăcut»”¹⁹. Dar Aristotel se referă în realitate la acest adagiul numai ca la una dintre opiniile contestabile la care țin „unii”, pe când el însuși, în adevăratul spirit al platonismului, e convins de existența plăcerilor „care nu implică durere sau apetit, de pildă cele ale contemplației”²⁰.

Schopenhauer a menținut ideea de contemplație, cu toate că i-a repudiat atât valoarea pozitivă cât și obiectul adecvat. Cum însă voința irațională e inaptă să-și asume rolul de obiect contemplat, e chemată în ajutor ideea platonice, interpretată de Schopenhauer ca stadiu al procesului de obiectivare a voinței. Împărăția naturii e o ierarhie, începând cu materia anorganică, pietre și pământ, și ridicându-se prin lumea vegetală și animală către om. Fiecare nivel de expresivitate a voinței e reprezentat de o idee platonice. Pietrele și planetele sînt expresiile dorinței universale pe o anumită treaptă de claritate sau confuzie. Ele sînt forma reușitei strădaniei eterne într-un punct oarecare de pauză.

Ce semnificație are această combinație paradoxală între voința irațională și ideile platonice ni se revelă în cea de-a treia carte a operei principale a lui Schopenhauer. Soluția demonstrează că filosofia lui, chiar în mai mare măsură decît doctrina lui Schelling în oricare din fazele ei, justifică denumirea de „metafizică estetică”. Schopenhauer întreabă: „Ce tip de cunoaștere se ocupă oare cu ... *ideile*, care reprezintă obiectivitatea directă a lucrului în

¹⁹ *Aphorismen zur Lebensweisheit*, cap. V (*Sämtliche Werke*, herausgegeben von Frauen-slaedt, V, 430); of. *Etica nicom.*, 1152 b, 16. (V. *Aforisme asupra înțelepciunii în viață*, trad. Titu Maiorescu, editura Univers, 1969, p. 117.)

²⁰ *Etica nicomahică*, 1152 b, 36.

Idealismul dualist: Solger, Schleiermacher, Schopenhauer 403

sine, voința? Este *arta*²¹. Estetica nu e doar o parte din doctrina metafizică a lui Schopenhauer. Această doctrină la rîndul ei se bazează pe noțiunea de contemplare estetică. Schopenhauer își subliniază deseori voluntarismul ca trăsătură distinctivă a filosofiei sale. Dar nici unul dintre intelectualii și școlii kantiene n-a propus o interpretare intelectuală a artei în mod atît de categoric ca Schopenhauer. Pentru el, arta e cea mai înaltă realizare a intelectului uman și suprema formă de cunoaștere. Singura ei sursă, scrie el, „e cunoașterea ideilor; unicul ei scop e comunicarea acestei cunoașteri”²².

Subiectul pur și sustras voinței al unei atare cunoașteri, înzestrat cu o viziune clară a lumii, e geniul, acest cuvînt denotînd pentru Schopenhauer atît marele artist cît și filosoful de tip platonice fără deosebire. Putem deduce de aici că el își considera drept creație artistică înșăși metafizica lui. Oricum, geniul, după Schopenhauer, e capacitatea preeminentă de contemplare a ideilor. Pentru el, un lucru reprezintă o mie; îi sparge limitele aparente și-i reîntîlnește matricea primordială. Ca spectator al vieții, geniul obține o eliberare temporară de durere. „E starea lipsită de durere pe care Epicur o prețuia ca bine suprem și ca stare a zeilor; căci atîta vreme cît durează ea, sîntem eliberați de apăsarea mizerabilă a voinței; ocași ai acestei voințe, ne bucurăm de o zi de odihnă; roata lui Ixion se oprește.”²³

Astfel, tipul de cunoaștere pe care-l oferă știința e diferit în finalitate și cuprindere de intuițiile artei. Știința lucrează în slujba dorințelor noastre comune și aranjează secvențe cauzale așa încît să putem avea ceea ce ne trebuie în viitorul imediat. Geniul însă e pe jumătate nebun. Ignorînd relația unui obiect cu istoria lui trecută sau cu consecințele lui viitoare probabile, el pătrunde pînă la caracterul lui etern, fiind astfel romantic și nepractic. „Pentru omul de rînd, facultatea cunoașterii e o lampă care-i luminează drumul; pentru omul de geniu, ea e un soare care-i dezvăluie lumea.”²⁴ Un portretist nu trebuie să vadă într-o figură utilitatea sau statutul social, ci metafizica ei. Dacă modul artistic solar de a privi lucrurile e incomod pe căile obișnuite ale vieții, el își compensează dezavantajul transportîndu-și subiectul dincolo de eforturile și deformările luptei fără odihnă. Omul ca ființă practică „e mereu chinuit de dorință”; omul ca artist e spectatorul senin. Artistul, lepădînd lanțurile dorinței, e cuprins de o împăcare fericită; s-a eliberat de individuire și de durerea care decurge din ea.

Geniul artistic vede apoi eternitatea. O vede însă la un anumit moment dat al desfășurării ei, vede o anumită fațetă a revelării ei de sine. Schopenhauer construiește o teorie a artelor particulare pe baza stadiilor procesului

²¹ *Lumea ca voință și reprezentare*, I, 238 unu.

²² *Ibid.*, I, 239. '

²³ *Ibid.*, I, 254.

²⁴ *Ibid.*, I, 243.

SISTEMUL ARTELOR REFLECTĂ IERARHIA IDEILOR.

de obiectivare a voinței. Conform teoriei sale, fiecare artă trebuie înțeleasă ca un produs al unor forțe; iar gradul ei de excelență corespunde cu stadiul de avansare a voinței — masivitatea greoaie sau spiritualitatea subtilă manifestate de forța în acțiune. Arhitectura e, în acest sens, cea mai de jos dintre arte. Funcția ei este de a face clară conexiunea dintre rigiditate și gravitație. Conflictul dintre materia grea care vrea să cadă spre pământ și voința unei coloane, unui contrafort sau arc rigid care se opune tendinței de prăbușire spre pământ a pietrei și cărămizii constituie problema pe care arhitectura trebuie s-o rezolve și s-o declare. În scopul de a exterioriza lupta forțelor contrarii, o clădire trebuie să conducă aceste forțe pe o cale așa-zicînd ocolită. Gravitația trebuie contracarată în finalitatea ei simplă de a coborî, iar rigidității trebuie să i se ofere sarcini de susținut. Acoperișul e separat de sol de către coloane, iar arcele trebuie să facă față greutateii proprii lor împingeri și presiuni. În plus, la clădirile frumoase trebuie utilizat un material fizic care să pară a fi ceea ce și e în realitate. Căci textura exterioară a materialului e relativ lipsită de importanță, ea reprezintă ceea ce poate face materialul respectiv ca încarnare a unei forțe însemnate din punct de vedere al artei. Piatra poate face anumite lucruri și trebuie să i se pretindă tocmai exteriorizarea acestor potente. Un material căruia i se dă o asemănare cu piatra nu poate juca același rol decît printr-un tur de forță, iar descoperirea unei contradicții între ceea ce par a face elementele unei construcții și ceea ce fac în realitate distruge plăcerea estetică a contemplării. Schopenhauer credea că arhitectura greacă a excelat prin adecvare la scopul arhitecturii deoarece într-un templu grec relația sarcină-suport dintre arhitravă și coloane reprezintă tema principală. În arhitectura gotică, arhitecturii i se adaugă frumusețea exterioară a sculpturii din cauză că problema arhitecturală *per se* nu a fost suficient de izolată și pusă în relief²⁵.

Schopenhauer afirmă inconsecvent că funcția arhitecturii e de a demonstra natura luminii ca și a unor calități atît de diferite de lumină ca greutatea și rigiditatea. Căci o clădire „dobîndește o îndoită frumusețe în plin soare și profilată pe albastrul cerului”, spune el. După cum clădirile capătă un farmec distinct sub lumina clarului de lună sau sub alte feluri și intensități de lumină, în interiorul unei clădiri lumina e „interceptată, oprită și reflectată de marile mase de piatră opace, cu contururi net delimitate și cu forme diverse”²⁶. Iată o observație interesantă și adevărată, dar simțim că ea provine mai curînd din desfătarea dată lui Schopenhauer de lumină, „cel mai îmbucurător dintre toate lucrurile”, decît din logica sistemului său.

²⁵ *Ibid.*, I, 276-282.

²⁶ *Ibid.*, I, 279.

Dar următoarea treaptă i-o pretinde tocmai principiul sistemului său, deoarece Schopenhauer schițează o artă ipotetică, cerută de scara ascendentă a forțelor naturii, dar care încă nu există. E vorba de o artă a apei, hidraulică, analogă arhitecturii, arta pământului. Relația dintre rigiditate și fluiditate ar trebui să fie conștient întruchipată prin căderi de apă și cataracte, lacuri cu suprafața liniștită și pîrîuri aranjate²⁷.

Ideea eternă de plantă constituie materialul artei grădinăritului și picturii peisagistice. Aici idealul e de a aranja formele vegetale individuale într-un astfel de raport reciproc, încît să reiasă impresia de specie, o îmbinare de calm și forță vegetativă²⁸. Esența regnului animal e revelată atît prin pictură cît și prin sculptură. Dar animalele au numai frumusețea tipului, nu și pe cea a individualității. Tigrul, elefantul sau calul trebuie sculptați ca reprezentanții activi ai unei specii. Numai animalul om adaugă individualitatea la caracterul său generic²⁹. Marea sculptură, așadar, surprinde un anumit aspect al ideii de umanitate și-i conferă expresie. Astfel, statuile lui Hercule, Apolo, Bacchus, Antinous, Silen și a Faunului, alăturate, dau semnificația dinamică a omului în integralitatea lui³⁰. Așa cum omul reprezintă culminația evoluției naturii, la fel și reprezentarea omului constituie cea mai înaltă misiune artistică. „Nici un obiect nu ne înclină spre contemplarea estetică pură mai lesne decît trăsăturile și formele omenești frumoase³¹”. Drapajul nu trebuie folosit la o statuie pentru a acoperi forma umană, ci pentru a-i expune și scoate în evidență contururile principale³². Mai marea suplețe a picturii îi îngăduie acestei arte să întreprindă o expunere și mai amănunțită a naturii umane: să „înfățișeze omul în permutările lui psihologice”. Deși pentru a epuiza posibilitățile de reacție ale omului e de dorit o situație plină de amănunte pitorești, o operă de artă autentică nu are niciodată în vedere un om individual sau un eveniment istoric izolat. Tablourile cu Moise găsit în păpuriș de fiica faraonului are ca semnificație reală înfățișarea raportului dintre orice femeie nobilă, ca atare, și un copil abandonat³³. Și după cum șahul e același chiar dacă e jucat cu piese de lemn sau de aur, la fel și omenirea e aceeași, fie că e reprezentată de olandezi încăierăți într-o tavernă sau de englezi într-o ședință a parlamentului³⁴. Arta, prin însăși natura ei, pretinde o contemplare dezinteresată și neistorică.

Poezia e cea mai bogată și cea mai înaltă dintre arte. în mai mare măsură chiar decît pictura, ea îl poate zugrăvi pe om în raporturile și implicațiile lui³⁵. în tragedie, impedimentele sînt puse chiar în calea tendințelor

²⁷ *Ibid.*, I, 282 . ³² *Ibid.*, I, 296.

²⁸ *Ibid.*, loc. cit. ³³ *Ibid.*, I, 299.

²⁹ *Ibid.*, I, 285. ⁸⁴ *ibid.*, I, 298.

³⁰ *Ibid.*, I, 291. ³⁵ *ibid.*, 315 urm. si *Ibid.*, I, 285,

volitive ale omului și astfel resursele și tăria voinței umane sînt puse într-o lumină strălucitoare³⁶. Așa cum în arhitectură forța de apăsare a unei grinzi sau cea de susținere a unei coloane pot fi potențate prin reprezentarea lor în conflict cu obstacolele, la fel și pe planul mai spiritual al unei tragedii poetice. Există trei modalități tragice: (1) printr-un personaj excesiv de rău; (2) catastrofă provocată de soartă sau de întâmplare; ori (3) prin complicațiile vieții obișnuite³⁷. Tragedia îndeplinește misiunea de mare utilitate pentru om de a deschide o fereastră către natura fundamental rea a existenței. Arta tragediei, într-un cuvînt, justifică filosofia pesimismului; fiind însă o artă, ea e eliberată de raportarea la voință și astfel provoacă o stare de resemnare.

Arta muzicii nu e pentru Schopenhauer coordonată cu celelalte, ci e atît încoronarea cît și suma lor. Toate celelalte arte selectează în vederea întruchipării numai o singură idee platonice, un stadiu al obiectivării voinței. Muzica, dimpotrivă, dă glas întregii extensii a voinței înseși și, prin urmare, tuturor treptelor procesului prin care trece natura. „Celelalte arte nu exprimă decît umbre, pe cînd ea vorbește despre voința însăși.”³⁸ „Compozitorul ne revelă natura intimă a lumii și exprimă cea mai profundă înțelepciune într-un limbaj pe care rațiunea lui nu^l înțelege, așa cum o persoană sub influența mesme-rismului dezvăluie lucruri despre care, trează fiind, nu are nici o noțiune.”³⁹ Eeibniz spusese că muzica e practica oarbă a matematicii. Schopenhauer ridică obiecții împotriva asocierii muzicii cu o știință atît de intelectuală și abstractă ca matematica. El amendează formularea lui Eeibniz, făcînd-o să sune astfel: Muzica e practica oarbă a metafizicii — filosof are inconștientă. Așa cum lumea în întregimea ei e un precipitat al voinței, muzica e un precipitat analog. În fapt, Schopenhauer atribuie muzicii o capacitate de exprimare a înțelesului ultim al lucrurilor mai mare decît cea a istoriei evenimentelor reale. Căci muzica revelă istoria secretă a motivelor și aspirațiilor, toată acea penumbră a existenței reale inclusă în termenii vagi de „simțire” și „emoție”.

Schopenhauer nu pretinde numai că muzica e în genere o copie a voinței, ci și divide elementele formei muzicale și le asociază cu regnurile naturale. Vocea cea mai joasă din armonie corespunde cu masa brută a planetei, tenorul cu cristalele, altoul cu animalele, iar melodia din partea cea mai înaltă cu viața rațională a omului⁴⁰. „Melodia are de la început pînă la sfîrșit o suită semnificativă și intențională.” Prin această superioritate rațională față de curgerea timpului, prin expresia mai articulată a vocii sale, muzica îl simbolizează, așadar, pe omul însuși.

³⁶ *Ibid.*, I, 327. ³⁹ *Ibid.*, I, 342.

³⁷ *Ibid.*, I, 328. 329. 4^o *Ibid.*, I, 333 urm,

³⁸ *Ibid.*, I, 336.

Idealismul dualist: Solger, Schleiermacher, Schopenhauer 407

Multă vreme necitit și necunoscut, Schopenhauer a devenit pe la sfârșitul secolului trecut cel mai popular și influent scriitor. Chiar la autori ca Gautier sau Flaubert, care probabil n-au pus niciodată ochii pe vreo carte de-a lui, ne putem imagina că simțim un spirit înrudit. Schopenhauer a fost cel dintâi care a întrupat o atitudine ce ulterior avea să devină tot mai tipică pentru lumea cultivată și prosperă. Într-o formă accesibilă și chiar atrăgătoare, el a expus un sistem de „estetism”. Filosoful pesimist transportă ideea de contemplare din filosofie în artă, oferind, sub forma unui concept rafinat de plăcere estetică, un substitut binevenit pentru *vita contemplativa*. Prin filosofia lui Schopenhauer, contemplația supraviețuiește credinței în obiectul ei original, adică în rațiune ca temei al realității.

BIBLIOGRAFIE SUPLIMENTARĂ

Andră Pauconnet, *L'esthetique de Schopenhauer*, 1913.

L. D. Green. *Schopenhauer and Music*, în *Musical Quarterly*, 1930.

Benedetto Croce, *Estetica*, ed. Univers, 1970, pp. 374 — 384. Despre Schleiermacher.

ESTETISM ANTICIPAT.

XVI

SOCIETATEA SI ARTISTUL

Formele sociale și necesitățile intelectuale au suferit o profundă schimbare pe la sfârșitul secolului al XVIII-lea, doctrinei estetice din veacul al XIX-lea revenindu-i sarcina de a-i atribui artei un loc într-o lume nouă. În Germania, unde progresul social și economic era stînjărit de calamitatea politică a imperiului dezmembrat, analiștii au conceput era viitoare în termeni metafizici. Pentru ei, Kant distrusese definitiv vechea cunoaștere rațională a universului și a divinității, obiectivul lor fiind reclădirea ei într-o nouă formă. În acest scop a fost utilizat studiul artei, iar noile concepte metafizice au fost la rîndul lor puse la contribuție în vederea unei mai bune înțelegeri a artei. În orice caz, cîmpul în care se presupunea că se află Inimosul era determinat de marile fapte ale sufletului uman, deviata omenirii în istoria universală, de cosmos și de o ființă supranaturală.

Popoarele de la vest de Germania, pe de altă parte, au experimentat instaurarea unei lumi noi într-un mod mai concret. An pus problemele în primiri rînd prin raportare la societatea umană. Cercetătorii englezi și francezi în materie de artă au întrebat: Care e locul și scopul legitim al artei în viața socială? În Franța, unde, după teribile convulsii revoluționare, structura societății a trebuit să fie reclădită din temelii, problema era resimțită cu cea mai mare acuitate. Spiritul mai practic al englezilor a tratat aceste probleme într-un mod care i-a asigurat artistului o mai mare înrîurire asupra vieții obștești. Artistul a replicat, firește, la pretențiile mult prea imperioase ale societății prin afirmarea îndîrjită a unicității și autonomiei artei. F însă un fapt semnificativ că, procedînd astfel, el nu a recurs de regulă la viziunea solitară ca sursă a independenței sale. A preferat să-și justifice mai curînd izolarea prin proclamarea exigențelor imperative ale meșteșugului artistic. El a accentuat adică acea latură a operei sale care e comună cu întreaga muncă productivă din societate.

Estetica metafizică germană a trecut eurînd frontierele de vest. Pe urmele operei de pionierat a Doamnei de Stael și mai ales a lui Victor Cousin (1792 —1867), s-a născut în Franța o școală idealistă de gîndire estetică,

LOCUL ARTEI IN NOUA SOCIETATE.

IDEALISMUL FRANCEZ SUB INFLUENTA GERMANA.

promovată de către discipolul lui Cousin, Thcodore Jouffroy (1796—1842) și culminând în scrierile lui Jean-Charles Feveque (1818 — 1900) și Victor Faprade (1812—1883). Ideile lor sînt în mare măsură împrumutate din surse germane, dar spiritul în care sînt gîndite și aplicate stă mărturie intereselor predominante ale vieții intelectuale franceze. Cousin, autor al unui eseu *Despre adevăr, despre frumos și despre bine*¹, își asigură compatrioții, care au nutrit întodeauna o neîncredere naturală în abstruzitatea filosofică germană, că spiritualismul lui e moderat și rațional, ferindu-se de orice fel de „misticism himeric și periculos”². Prin atenția acordată problemelor sociale ale artei, acești idealisti, Cousin și urmașii lui, nu rămîn cu mult în urma oponentilor lor pozitiviști. Ideile lor despre metafizica frumosului nu fac dovada unei originalități pronunțate. Cousin, combinîndu-și platonismul cam vag cu idei derivate din moraliștii francezi din secolul al XVIII-lea, subliniază implicațiile etice ale conceptului său de frumos, dînd astfel termenilor săi o utilizare vecină cu imprecizia. Într-o formulă care ne amintește de Shaftesbury, el definește finalitatea artei ca „exprimare a frumosului moral cu ajutorul frumosului fizic”³. Mai apropiată de filosofia germană e speculația fervent religioasă a marelui scriitor catolic Felicite Robert de Famennais (1782—1854), El crede că arta e o manifestare a aceleiași puteri metafizice care are ca rezultat modurile strîns corelate: religia morală și știința⁴. Charles Feveque, în tratatul său *Știința frumosului*, furnizează cel mai bun exemplu de definiție concepută în spiritul platonismului german. „Frumosul”, afirmă el, „e în toate cazurile posibile o forță sau un suflet care acționează cu toată puterea sa și în conformitate cu ordinea, adică în așa fel încît să-și împlinească legea.”⁵ Ulterior aflăm că forța individuală sau sufletul, cauza frumuseții, e determinată în activitatea creatoare de „idealul său generic”⁶. Acest idealism dinamic îl duce pe autor la sugerarea unei analogii între creația artistică și formarea caracterului prin autoeducație. Cel care nu s-a născut artist trebuie, „potrivit magnificei expresii a lui Plotin, să-și cizeleze necurmat propria-i statuie după imaginea frumosului ideal”⁷.

Dar indiferent de afinitățile lor clasice sau germane, problema condițiilor sociale și a scopului social al artei era constant prezentă în spiritul acestor scriitori. Fa Cousin găsim o pătrunzătoare apreciere a influenței pe care o exercită asupra artei diferiții factori descriși mai tîrziu ca „*le milieu*” (mediul). Jouffroy, adoptînd definiția dată de Cousin frumosului, ca un tip de ordine,

¹ *Du vrai, du beau et du bien*, 1837,

² *Ibid.*, p. 141.

³ *Ibid.*, p. 188.

⁴ *De l'art et du beau*, 1841, p. 10.

⁵ *La science du beau, ses principes, ses applications, son histoire*, 1862, 2 voi., I, 368.

⁶ *Ibid.*, II, 559.

⁷ *Ibid.*, I, 115 urm.

SAINT-SIMON: ARTISTUL ÎN TRIUMVIRATUL REFORMATOILOR.

conchide că stilul artistic depinde de diferitele semnificații atribuite „ordinii” în diferite perioade istorice. Tot Eeveque dă expresie deplină unei anumite tendințe de gândire. Nu individul solitar, arată el, se străduiește să realizeze idealul prin acte și prin opere de artă. Puterea idealului emană de la agent, pătrunzându-i și modelându-i imperceptibil pe cei ce trăiesc în contact cu el. Astfel, artistul e ținut să transforme comunitatea al cărui membru este. Dar relația dintre artist și societate e reciprocă. Artistul ia din societatea contemporană ideile care-l înalță într-o sferă ideală. În această privință, Leveque se exprimă în cuvinte demne de Ruskin. „Nu există artă mare”, scrie el, „fără doctrine mari și, să adăugăm numaidecât, care s-au preschimbato în frumusețe vie și s-au văzut realizate în conduita indivizilor...” Ca atare, dacă artistul nu reușește să realizeze frumosul, vina nu îi revine numai lui. El trebuie să se bizuie pe lumea înconjurătoare. „Există un model viu care, neîncetat și pretutindeni, pozează în fața ochilor artistului, în salon, la teatru, la biserică, pe stradă; acest model viu e tot omul. Obsedat de această viziune ori mai degrabă găsind-o totdeauna în fața lui, cum ar putea oare artistul să scape de ea sau cum ar putea-o uita cu desăvârșire când e prezentă pînă și în propriul lui atelier?”⁸ Această idee a lui Leveque se regăsește aproape literal în observațiile lui Taine despre caracterul model. Dar în timp ce pozitivismul își simte vocația de a saluta era modernă și de a lupta pentru idealurile ei, idealistul adoptă o atitudine mai critică. Eaprade se întreabă dacă ideea pozitivistă de progres e aplicabilă la artă așa cum e la știință și tehnică. Perfecționarea rapidă și răspîndirea tehnicii poate subordona și arta simplei industrii⁹.

O filosofie deschis și integral „modernă” a fost creată de către mișcarea pozitivistă. Doctrina profesată de contele de Saint-Simon (1760 — 1825) și discipolii săi reprezintă această filosofie în stadiul copilăriei sale. Ei au avut curajul de a preconiza ceea ce, la prima vedere, părea fantezist: să realizeze o colaborare între știința modernă și mila creștinească. Dorința lor era să-i ajute pe săraci și să salveze o clasă obidită din starea jalnică în care o cufundaseră sistemul economic și condițiile de muncă moderne. Ei năzuiau să înfăptuiască reforma printr-o schimbare „de sus”, trasîndu-i savantului sarcina dea întocmi proiectul noii „mașini sociale” și dea-l înfăptui în colaborare cu industriașul. În cele din urmă, se făcea apel și la artist să se alăture acestei echipe reformatoare cu titlul de al treilea membru al triumviratului modern. Artistul, argumentau ei, exercită controlul asupra sufletelor. Reformatorul trebuie să-i cîștige adeviunea la planurile sale și să-i pună farmecul în slujba cauzei binelui. Artistul va fi răsplătit generos pentru

⁸ *Ibid.*, II, 314.

⁹ *Essais de cntique idealiste*, 1882, pp. 72 urni.

colaborarea sa, deoarece, după părerea filosofilor utopiei, nu există țel mai nobil și mai însuflețitor decât viața umană¹⁰. În atitudinea grupului saint-simonist față de artă se poate observa o anumită ezitare. Artă era privită de membrii acestuia când ca un produs al societății, condiționat de starea ei reală, când ca un instrument menit ridicării ei la un nivel superior. Spre sfârșitul vieții, Saint-Simon declara că întreaga creație artistică ar trebui suspendată până la desăvârșirea construirii societății viitoare. Atunci se va dezvolta o artă mai frumoasă și mai pură ca expresie spontană a unei vieți drepte și bine orânduite. Ar fi fost surprinzător ca o doctrină în întregime preocupată de ideea lumii, așa cum ar trebui ea să fie, ar fi contribuit substanțial la cunoașterea unei activități creatoare care, în definitiv, ne învață să ne delectăm în lumea așa cum e. Lucrările sau cuvintele despre artă ale reformatorilor socialiști, ca de exemplu tratatul despre artă al lui Pierre-Joseph Proudhon (1809 — 1865)¹¹ se resimțeau adesea de pe urma lipsei de familiarizare cu subiectul lor.

Aspirațiile sublime ale lui Saint-Simon au fost transpuse în termeni filosofici și dezvoltate într-un sistem de către Auguste Comte (1789 — 1857). În doctrina lui, ruptura cu tradiția teologică și metafizică devine decisivă și ireparabilă. Conceptul de lume e redus la acela al unui complex infinit de fapte „pozitive”. O dată cu nivelarea structurii ierarhice a vechiului univers și reducerea lui la o coordonare de fapte date, poziția privilegiată a filosofiei se năruie. Există o singură metodă prin care faptele trebuie să fie cercetate, clasificate și supuse unor reguli empirice. Cum ajung faptele disparate să cristalizeze în cele din urmă într-un sistem? Căci din datele sale multiple tocmai un sistem spera Comte să obțină. Această chestiune nu a fost ridicată în mod explicit. Dar pe deplin conștient de insuficiența unei lumi pur factuale, Comte și-a întregit concepția cu o teorie a activității umane. Actele umane, depinzând de voința noastră, nu intră în categoria faptelor. Faptele la rîndul lor, când sînt surprinse de activitatea umană și subordonate unor scopuri raționale, iau un aspect diferit: ele devin mijloacele de care se preva-leiază agentul pentru atingerea țelurilor sale. Cu alte cuvinte, faptele, stabilite și conexate într-un întreg teoretic de către știință, devin instrumente în contextul practic al tehnicii. Știința și tehnica, f actualitatea și instrumentali-tatea, sînt corelate de o cunoaștere care reprezintă în esență o previziune, în consecință, artă este privită dintr-un dublu punct de vedere. Artă e, întâi de toate, un fapt sau un context de fapte. Ca atare, asemeni altor realizări omenești, e și ea dependentă de starea societății. Studiul ei impune

¹⁰ *Oeuvres de Saint-Simon et d'Enfantin*, voi. XXXIX, Olinde Rodrigues, *L'artiste, le savant et l'industrie*, p. 212.

¹¹ *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, 1865,

COMTE: ARTA E CONDIȚIONATA DE PREZENT ȘI PREGĂTEȘTE SOCIETATEA VIITOARE.

aceeași imparțialitate care i se cere în mod firesc astronomului. În al doilea rând, există însă un alt aspect al artei: ea e un mijloc de a înlesni instaurarea unei ordini sociale perfecte. Inspirându-se din marea idee de Om, stăpîn peste natură și propria sa viață, artistul se simte îndemnat să contribuie la realizarea acestui ideal. Facultatea psihică asupra căreia el acționează e una intermediară între facultatea intelectuală și cea morală și e, prin urmare, mediul potrivit să conducă de la intuiție la acțiune. Nu există cale mai bună spre a influența atît intelectul cît și atitudinea morală decît educarea sensibilității intermediare care se află într-o strînsă legătură cu amîndouă¹².

Ne putem asuma riscul unei ecuații: Hegel e față de Schelling ceea ce Comte e față de Saint-Simon. Ideea unui viitor stat al lumii era în aceeași măsură o viziune a lui Schelling și un proiect utopic la Saint-Simon. Atît pentru Hegel cît și pentru Comte, acesta a îmbrăcat un nou aspect, cel de rezultat, adică de produs al unei dezvoltări istorice, amîndoi ajungînd să-și demonstreze concepția cu ajutorul unei filosofii a istoriei. Omul, conform vederilor pozitivistice, nu a fost de la început ceea ce a ajuns să devină în cursul unei dezvoltări îndelungate și pline de peripeții: stăpînul globului și creator al unei vieți sociale armonioase. Urmărind propășirea umanității de-a lungul istoriei din cele mai vechi timpuri, Comte presupune existența a două epoci principale, era teologiei și cea a metafizicii, tranziția de la prima la a doua

ducînd prin două stadii intermediare: fetișism și politeism. Fetișismul, care „a conferit nemijlocit tuturor corpurilor exterioare sentimentele noastre fundamentale de viață”¹³, a asistat la înflorirea artelor inimice și dansului. Triumful sentimentului asupra instinctului animal, caracteristic epocii, era simbolizat de aceste reprezentări. În faza următoare, epoca politeismului grec, sentimentul e la rîndul său depășit de imaginație. Această schimbare psihică a fost însoțită de o incomparabilă eflorescență a artelor frumoase. Favorizată de existența unei societăți stabile și omogene, arta acelei vremi a dispus de un ascendent asupra spiritului uman, pe care l-a pierdut curînd după aceea spre a nu-l mai red'obîndi niciodată¹⁴. Concepția lui Hegel era, în această privință, similară, deși mai consecventă. După el, poziția dominantă a artei în viață era ceva de domeniul trecutului. Comte proclama o dezvoltare progresivă continuă a facultăților estetice și prezicea o artă viitoare demnă de o omenire eliberată și îndeajuns de mare spre a pune în umbră Antichitatea.

Trecînd la o fază ulterioară a acestei mișcări, dăm de o atenție sporită acordată operei de artă propriu-zise. La doctrina lui Auguste Comte concureau două idei antagoniste: pe de o parte ideea de fapt și știință, iar pe de alta,

¹² *Cours de philosophie positive*, ed. a 2-a, Paris, 1864, V, 107.

¹³ *Ibid.*, V, 101. " *Ibid.*, V, 114.

ideea de acțiune. Aceasta din urmă, și anume componenta „activistă”, este când redusă la o vagă aspirație, când eliminată cu totul. Hippolyte Taine (1828—1893), principalul exponent al celui de-al doilea grup de pozitiviști, le spune ascultătorilor săi: „Singura mea datorie e de a vă expune fapte și de a vă arăta cum s-au produs”¹⁵. Și traducătorul lui englez scrie în prefața la *Filosofia artei*: „Aceste prelegeri constau într-o aplicare a metodei experimentale la artă, în același mod în care e aplicată în științe. Oricare ar fi utilitatea sistemului, ea se datorează acestui principiu”¹⁶. Această afirmație, oricât de eronată, redă fidel însăși convingerea lui Taine. Considerată ca un fapt, opera de artă e pusă în legătură cu alte fapte și condiționată de ele. Ceea ce e în chip evident adevărat. Dar Taine face un pas mai departe, zicând că opera de artă e un produs al mediului ei și nimic altceva. Ceea ce e mai mult decât Taine, sau oricare alt filosof, ar putea demonstra. Trebuie, scrie Taine, „să stabilim această regulă și anume că, spre a înțelege o operă de artă, un artist, un grup de artiști, trebuie să ne reprezentăm cu exactitate starea generală a spiritului și moravurilor din vremea căreia îi aparțin. Acolo se găsește explicația ultimă; acolo se află cauza primitivă care determină restul”¹⁷. Analogia preferată folosită de acest filosof naturalist spre a explica arta îi e oferită de botanică. În repetate rânduri el insistă asupra ideii că un poem sau o statuie e comparabilă cu o plantă. Așa cum planta e determinată de climă și de calitatea solului, la fel e și poemul de o anumită „temperatură morală”¹⁸. Așa cum toate felurile de semințe sînt purtate pe tot globul de vînturile schimbătoare, la fel putem presupune că toate tipurile de talent sînt permanent prezente într-o proporție aproximativ constantă de-a lungul tuturor epocilor istoriei și printre toate popoarele. Iată de ce puterea selectivă, exercitată în viața vegetativă de climă și sol, revine, în viața artistică „temperaturii morale”. Să admitem împreună cu autorul că printre talentele artistice ale tuturor vremurilor se întîlnesc aproximativ același număr de temperamentele vesele și melancolice. Să mai presupunem că, într-o anumită perioadă, o anumită dispoziție melancolică predomină în viața publică. Nimic mai natural ca, în asemenea împrejurări, orice izbucnire de bucurie să treacă neobservată sau să întîmpine dezaprobare, în timp ce talentul trist, înconjurat de demîlnire dimprejur, să-și încerce norocul. Rezultatul inevitabil ar fi o recoltă de melancolie și de creații tragice. Taine era prea familiarizat cu isteria aia ci pentru a nu-și da seama cît de nesatisfăcătoare era această explicație. A încercat deci să-și consolideze concepția cu alt argument. Același principiu de selecție, susține el, care operează o alegere printre talentele disponibile, favori-

¹⁵ *La philosophie de l'art*, ed. 1906, voi. I, p. 12.

w *The Philosophy of Art*. Translated by John Durând, 1873, p. 57.

¹⁷ *La philosophie de l'art*, voi. I, p. 7.

în *Ibid.*, p. 55.

zează „un grup de sentimente, aptitudini și necesități”, iar acestea, cînd se concentrează într-o singură persoană și sînt puternic manifestate de ea, constituie *omul reprezentativ*, adică un caracter model căruia contemporanii săi îi acordă ca recompensă întreaga lor admirație și întreaga lor simpatie, în Grecia, de pildă, acesta era „corpul gol, de rasă bună și bine dezvoltat, bine proporționat, activ, desăvîrșit în toate exercițiile”¹⁹. Artiștii, conchide Taine, fie reprezintă acest caracter, fie tind către el²⁰.

O „explicație finală” trebuie, desigur, să arate ce e realmente și în sine arta sau o operă de artă. Nici o investigație asupra condițiilor ce-i determină originea și dezvoltarea nu poate furniza vreodată un asemenea concept definitoriu. De fapt, însuși Taine consideră necesar să spună ce este opera de artă în sine și-și consacră acestei sarcini prima secțiune a tratatului său. Dar aceste definiții inițiale n-au nimic de-a face cu „explicația finală” în termeni sociologici. Ele tind spre mult disprețuita estetică tradițională și chiar idealistă. Nu era nevoie de nici o sociologie pentru a descoperi că arta trebuie să reprezinte „caracterul esențial” al obiectului ei.

Între timp, în artă își făcuse apariția mișcarea naturalistă. Primul semnal a fost dat de expunerea pînzelor lui Courbet. Cîțiva ani mai tîrziu, în 1856 publicarea romanului lui Gustave Flaubert, *Doamna Bovary*, spre marea surprindere și supărare a autorului, a stîrnit o adevărată furtună de pasiuni; lumea și-a dat seama că fusese întocmit codul unui nou tip de creație artistică. Avocații „realismului”, cum era denumit noul stil, erau preocupați să-și dezvolte vederile revoluționare într-o doctrină care, la rîndul ei, a dat naștere „esteticii naturaliste”²¹. Pînă la un anumit punct, această estetică reprezenta o transpunere a concepțiilor pozitivistice din limbajul sociologului în cel al artistului. Filosoful pozitivist a ridicat omenirea la rangul de adevărat agent și vehicul al gîndirii filosofice. Pretindea că în această privință el nu e decît purtătorul de cuvînt al vremii sale. Artiștii moderni îl acompaniau cu declarații similare. Jules Antoine Castagnary (1830 — 1888), prieten al lui Courbet și elocvent codificator al principiilor noii școli, scrie: „Pictorul nostru va fi astfel al timpului nostru, va trăi viața noastră, cu moravurile și ideile noastre. Sentimentele pe care i le va trezi societatea și spectacolul obiectiv, el le va reda în imagini în care noi ne vom recunoaște pe noi înșine ca și ambianța noastră”²². Courbet însuși exclamă hiperbolic: „A face versuri e ceva necinstit; a vorbi altfel decît vorbește toată lumea e o poză aristocratică”²³. Întocmai

¹⁹ *Ibid.*, p. 70. ²⁰ *Ibid.*, p. 71.

²¹ Acest curent de gîndire și-a găsit de curînd un istoric competent în persoana lui Rene KOnig, *Die naturalistische Ästhetik in Frankreich und ihre Auflösung. Ein Beitrag zur system-wissenschaftlichen Betrachtung der Künstlerästhetik*, 1931.

²² *La philosophie du salon de 1857*, 1858, p. 188.

²³ Gros-Kost, *Courbet, souvenirs intimes*, 1880, p. 31.

NATURALISMUL: NOUA ARTA DEMOCRATICĂ.

după cum pentru pozitivist toate obiectele imaginabile sînt pur și simplu fenomene, fapte cu drepturi și demnitate egală, tot astfel și artistul adoptă o imparțialitate de perspectivă similară. Unul dintre biografi contemporani ai lui Courbet spune exagerînd oarecum: „Reforma lui nu presupunea mult mai mult decît selecția subiectelor, căroră le acorda fără discriminare onorurile penelului său «democratic»²⁴. „Imitație scrupuloasă a naturii”, „studiu după natură”, „semnătura naturii înseși” — iată cuvintele cu care se vesteau schimbările și pe care le propovăduiau criticii și artiștii. „Natura așa cum e, chiar dacă nespălată, iată ceea ce dorea el. Nimic nu-i repugna dacă era adevărat, nici chiar un defect”, scrie un alt critic cu privire la Courbet²⁵. Afirmția lui Constable că artistul față-n față cu natura trebuie să uite că a văzut vreodată un tablou a stîrnit un ecou prelungit²⁶. De vreme ce artistul pretinde că obiectivul lui e adevărul și numai adevărul, el trebuie să se considere ca un om de știință. Confuzia dintre artă și știință, risipită anterior de romantici, reapare acum, fără o mai bună argumentare, dar într-o tonalitate oarecum diferită. De data asta, rolul conducător în această unire forțată revine științei. Atît poezii cît și pictorii duc război împotriva imaginației și în folosul realității. Trebuie să ținem seama, e drept, de un anumit grad de subiectivitate ce provine din temperamentul artistului. Dar trăsătura naturală care-i scapă unui artist va fi cu atît mai bine exteriorizată de altul, și toți artiștii luați împreună vor revela pînă la urmă adevărul întreg. „Singurul adevărat pictor peisagist”, scrie Castagnary, „e omenirea.”²⁷ O dată cu ideea de selecție artistică și de „caracter esențial”, ca să ne exprimăm în terminologia lui Taine, e aruncat peste bord și vechiul concept de frumos ca valoare etern valabilă. Castagnary declară că așa ceva nu e decît o idee abstractă care acoperă fenomene diferite, fenomenele variind în funcție de condițiile sociale și chiar de la individ la individ²⁸. Fiecare perioadă („perioadă” fiind un subiect colectiv alcătuit din membrii contemporani ai societății) trebuie să-și lămurească semnificația concretă pe care dorește s-o atașezetermenului abstract de frumusețe.

Pozitivismul și realismul artistic fac corp comun. Doctrina lui Comte se baza pe refuzul de a admite o altă lume dincolo de aceasta. Prăbușirea vechiului crez transcendentă împreună cu un mileniu de transmundanitate creștină i-ă condus pe artiști către lumea prezentă de aici. Pentru ei, pămîntul avea să însemne mai mult decît însemnase vreodată pentru înaintașii lor: el avea să fie atît raiul cît și infernul. Văzîndu-se privați de lumea invizibilă,

²⁴ Comte H. d'Ideville, *Gustave Courbet, Notes et documenta sur sa vie et son oeuvre*, Paris, 1878, pp. 107 urm.

²⁵ Gros-Kost, *op. cit.*, p. 77.

²⁶ Konig, *op. cit.*, p. 24.

²⁷ *Ibid.*, p. 52.

²⁸ *Ibid.*, pp. 102 urm.

ARTISTUL SE ÎNTOARCE PE PĂ-MINT: POETUL CA EXPERIMENTATOR.

eis-au agăţat şi mai pătimas de cea vizibilă. „Şcoala naturalistă”, scria Castagnary, „e doritoare să capteze formele lumii vizibile”²⁹. Ideea de imitare minuţioasă a naturii poate fi lesne ridiculizată ca o eroare estetică grosolană. Dar în cazul de faţă ea era ceva mai mult: expresia unei iubiri proaspete şi încă neîncercate.

Estetica naturalistă culminează în eseurile teoretice ale lui Emile Zola (1840—1902). Artistul modern, după opinia lui, e mai puţin preocupat de individul uman decât de organismul social, acesta din urmă reprezentînd o mare asemănare cu corpul organic din natură. Opera romancierului e aceea a unui sociolog şi psiholog ştiinţific. Principalul său obiect e adevărul. Asemeni unui om de ştiinţă, el scrie sub îndrumarea unei ipoteze preconcepute şi aplică regulile derivate din ea la un caz selecţionat³⁰. Rezultatul va fi „un colţ de natură văzut printr-un temperament”³¹. Această intervenţie a personalităţii artistului nu înseamnă însă arbitrar. Concepţiile sale, artisticeşte valabile, conţin sugestii pentru cercetări şi verificări viitoare. Astfel, el devine un pionier al ştiinţei, care deschide noi drumuri cunoaşterii. Asemeni unui om de laborator, artistul îşi fixează condiţiile iniţiale şi punctele de plecare. După ce pune astfel în mişcare acţiunea, el îşi asumă rolul de simplu observator. Analiza efectuată în acest mod slujeşte unui scop practic suprem. Nu se poate imagina operă mai nobilă şi mai vastă ca semnificaţie decât aceea care ne învaţă cum să devenim „stăpîn al binelui şi răului, cum să guvernăm viaţa, cum să guvernăm societatea...”³²

Din fericire, artistul Zola e mai înţelept decât teoreticianul. Naturalismul artistic al celui care a scris *La fauie de l'abbe Moiret*, document tîrziu al cultului romantic al naturii, îşi înfige rădăcinile în realii ale mai adînc decât o poate face dogma lui. Zola se apropie de înţelesul naturalismului tocmai cînd se gîndeşte mai puţin să şi-l teoretizeze. Punîndu-şi ideile în gura eroului său, el scrie: „O, bunule pămînt, ia-mă, tu care eşti mama obştească, unicul izvor de viaţă, tu, veşnic, nemuritor, în care se roteşte sufletul lumii, cea sevă ce răzbate pînă în pietre şi preschimbă copacii în fraţi înalţi ai noştri. ... Tu singur vei fi în opera mea ca o forţă primordială, mijloc şi scop totodată, arca imensă, în cuprinsul căreia toate lucrările sînt însufleţite de duhul tuturor fiinţelor!”

Jean-Marie Guyau (1854 — 1888), care citează aceste cuvinte³³, a încercat să depăşească atît unilateralitatea esteticii naturaliste cît şi a celei idealiste, arătînd că rădăcina lor comună trebuie găsită într-o mai largă concepţie despre

²⁹ *Ibid.*, p. 105.

³⁰ *Le roman experimental*, 5e ed., Paris, 1881, p. 49. si *Ibid.*, p. 111.

³² *Ibid.*, p. 24.

³³ *L'art au point de vue sociologique*, 6^e ed., 1903, p. 78.

GUYAU: PRINCIPIUL ARTEI E VIAȚA.

realitate. Vor exista totdeauna două tipuri de artiști: artistul care, asemenea lui Zola, tânjește după unirea cu pământul, și celălalt care visează să se înalțe la cer. Dar la o examinare filosofică, aceste concepții aparent contradictorii se dovedesc a fi aspecte ale unui adevăr unic. Se poate ca opera pronunțat realistă, în ciuda supunerii sale față de natură, să nu reușească a înțelege limbajul lucrurilor reale. Aceasta însă e singura justificare a realismului: faptul că toate lucrurile vorbesc și că merită să le ascuți. Idealistul, pe de altă parte, rămîne credincios adevărului numai dacă posibilul, la care țintește, se revelă ca real în curs de înălțare către o treaptă superioară a dezvoltării lui³⁴.

Propria teorie a lui Guyau poate fi privită ca o unificare a celor două curente de gândire, naturalist și idealist, într-o metafizică romantică a Vieții. El definește arta ca „un întreg metodic de mijloace alese pentru a crea acea stimulare generală și armonioasă a vieții conștiente care constituie sentimentul frumosului”³⁵. Sentimentul frumosului e explicatg prin ceea ce s-ar putea unmi o „introiecție” a ideii de ordine socială, „cea mai înaltă formă a sentimentului de solidaritate și unitate în armonie; ea reprezintă conștiința unei societăți în viața noastră individuală”³⁶. Într-un mod similar, fenomenul estetic al expresiei devine o expansiune a simpatiei dincolo de granițele tovrășiei umane³⁷. Dar noțiunea de societate depinde de un concept mai cuprinzător de viață. „Principiul artei . . . e însăși viața. . . . Țelul cel mai înalt al artei e, în definitiv, să facă a zvîcni inima omului și, așa cum inima e însuși centrul vieții, arta trebuie să se întrețeasă cu întreaga existență morală și materială a omenirii.”³⁸

Gînditorii sociologi ai școlii saint-simoniste și pozitivistice din Franța au dat glas exigențelor morale ale noii societăți. Arătînd spre omenirea care se zbătea în suferință, spre masele care se grămădeau în centrele industriale și tînjeau după o îndrumare intelectuală și după fericire, ei i-au spus artistului: Iată lumea noastră și a ta, iar alta în afara ei nu există. Ajută-ne să salvăm omenirea și să durăm o viață nobilă și liberă. Acest apel ideal a fost impus printr-o presiune brutală. Cei care nu-și modelau expresia după configurația civilizației de masă moderne, cu patronul ei capitalist ca și cu victimele asupririi sociale, riscuau să moară de foame. Romanul lui Victor Hugo *Les Misérables* arată împăcarea poetului atît cu exigența morală cît și cu cea materială. El înfățișează aspirațiile sociale sub veșmîntul romanului senzațional „industrializat” introdus de Eugene Sue. A devenit astfel vizibilă latura neplă-

34 Ibid., p. 75.

35 Ibid., p. 16. 3« Ibid., p. 10. 3' Ibid., p. 15.

38 *Problememes de l'esthetique contemporaine*, 10^e ed., 1921, pp. VII, urm.

MIȘCAREA ARTEI PENTRU ARTĂ: ROMANTISM DEZILUZIONAT.

cută a acestei condiții. Artistul, acceptând să preia conducerea maselor, era pe cale de a deveni slujitorul lor obedient. Cum avea să mai supraviețuiască oare arta și frumosul sub presiunea teribilă a unei umanități înstrăinate de tradiția estetică fie din pricina vieții dure, fie din pricina goanei lacome după avere? Forța acestei întrebări a fost profund simțită de un grup de artiști și scriitori care s-au decis să se împotrivescă ferm procesului de adulterare a artei de către lumea modernă. Ei au început prin a apăra cu absolută intransigență izolarea și puritatea artei. Această mișcare, cunoscută sub denumirea de „artă pentru artă”, își are originea în Franța. Gustave Flaubert (1821 -1880), Theophile Gautier (1811-1872), Edmond și Jules de Goncourt (1822-1896, 1830-1870) și Charles Baudelaire (1821 -1867) au fost conducătorii ei recunoscuți. În Anglia, ea a fost reprezentată de Walter Pater (1834 — -1894) și Oscar Wilde (1856-1900); iar americanul Edgar Allan Poe (1809-1849), a cărui viață s-a sfârșit înainte de dezvoltarea mișcării, poate fi considerat ca pionierul ei. Acești oameni sînt legați în parte de o prietenie intimă, în parte de admirația reciprocă și mai presus de orice de o perspectivă comună asupra vieții și artei, care, deși n-a fost expusă într-o formă sistematică de nici unul dintre ei, e de o consecvență remarcabilă. În comparație cu contururile clare ale acestui sistem, variațiile datorate temperamentului și caracterului personal și național, oricît de considerabile în ele însele, sînt de mică însemnătate. Cît despre filiația istorică a mișcării, ea a fost fără îndoială o continuare a romantismului. Doctrina lui Friedrich Schlegel conține germenii ideologiei sale, iar Heinrich Heine, trăind la Paris ca refugiat, a făcut cunoscută evanghelia romantică a libertății artei. Membrii mișcării au dus mai departe viziunea romantică a frumosului în contrast cu o lume fătis ostilă. Erau niște romantici deziluzionați⁸⁹.

În timp ce industrializarea lumii civilizate se desfășura cu rapiditate și în chip inexorabil, păzitorii moștenirii romantice au întors spatele acestui spectacol dezgustător. În singurătatea studiilor și cercurilor lor esoterice, ei au aprins cultul pasionat al frumosului. Acest crez e exprimat uneori în limbajul antic al platonismului. Ca și Marius Epicureul al lui Walter Pater, ei pretind a se număra printre cei care trebuie să fie „desăvîrșiți de iubirea

³⁹ Problema momentului cînd a apărut pentru prima dată lozinca „artă pentru artă” a fost elucidată recent de către Rose J. Egan (*The Origin of the Theory „Art for Art's Sake”*, în *Smith College Studies in Modern Languages*, voi. 2, nr. 4, voi. 5, nr. 3). Deosebit de această problemă minoră, teza d-rei Egan este că doctrina „artei pentru artă” nu reprezintă o creație originală a grupului de scriitori francezi cărora li se atribuie îndeobște, ci că ea a preexistat în filosofie și critica germană. În măsura în care e vorba de conceptul unei arte „autonome”, această derivație e cu siguranță corectă. Dar dezvoltarea acestui principiu la Winckelmann, Goethe sau Schlegel, pe de o parte, și la Flaubert sau Wilde, pe de alta, e cu totul diferită. Pare deci recomandabil să rămînem credincioși opiniei tradiționale cu privire la începuturile acestei mișcări. Investigația asupra rădăcinilor istorice ale oricărui fenomen e foarte lesne tentată să se prefacă într-o derivație *ab ovo*.

CULTUL FRUMUSEȚII.

pentru frumusețea vizibilă"⁴⁰. Mai frecvent, discursul lor cunoaște accentele pasiunii senzuale. Gautier, printr-un personaj din romanul său, mărturisește: „Am rîvnit Frumusețea, fără a fi știut ce doream. E ca și cum te-ai uita la soare fără gene, ca și cum ai atinge o flacăra. Sufăr îngrozitor. Să nu fii în stare să devii asemenea acestei desăvîrșiri, să nu dispui de mijlocul de-a o reda și de a-i face și pe ceilalți s-o simtă"⁴¹. Înălțată pe culmi supraomenești de o venerare frenetică, frumusețea ia un aspect de măreție teribilă sau de splendoare răutăcioasă și mohorîță ca idolul unui cult barbar. „Ce dacă vii de la Satan sau de la Dumnezeu?" întreabă Baudelaire în al său *Imn Frumuseții**².

Frumusețea e o valoare supremă și absolută. Această idee simplă generează două scheme de gândire diferite. În prima dintre aceste scheme, în „estetismul practic", ideea supremației frumuseții e adoptată în sens global. Viața trebuie să fie frumoasă, iar toate celelalte valori ale ei, bine, adevăr, cinste și înțelepciune, trebuie să se afle fie cuprinse în excelența estetică, fie în subordinea ei. Nici unul dintre scriitorii mișcării artei pentru artă nu a dezvoltat complet această idee și nici n-a încercat s-o întrupeze în propria-i viață. Nici unul n-a simțit atît grandoarea cît și mizeria „vieții estetice" așa cum au făcut-o Kierkegaard sau Nietzsche. Cu toții însă au întrezărit-o ca pe o posibilitate. Îi fascina, chiar dacă-i respingea. Walter Pater înjghebează un epicureism la nivelul secolului al XIX-lea: o lume formată prin interacțiunea atomilor culminează în cea mai rafinată și vie experiență, senzația frumuseții. „Căci șansa noastră stă... în a obține cît mai multe pulsații posibile într-un timp dat."⁴³ Flaubert găsește o imagine frapantă: nebunii sînt aceia care, pe țărmul vieții, se apucă să numere firele de nisip. Aceasta e rasa filosofilor, entuziaștii morocănoși, care au nevoie de concluzii și urmăresc un scop. „Știi ce trebuie să facem pe plajă? Trebuie să îngenunchem sau să ne plimbăm. Plimbă-te!"⁴⁴ Oscar Wilde, cu o mai ascuțită apreciere a implicațiilor morale ale unei vieți estetice, născocesc tipul profesorului de corupție elegant. Personajul său Lordul Henry predică evanghelia „vieții tratate artisticeste": orice fel de conduită, chiar și crima, e privită ca „o metodă de a-ți procura senzații". „Trăiește!", exclamă el, „Trăiește-ți viața minunată din dumneata. Nu scăpa nimic. Fii pururi în căutare de noi senzații. Nu te speria de nimic!"⁴⁵ Ideea cu care Thomas de Quincey, în eseuul său despre *Asasinatul ca una dintre artele frumoase*, se jucase în chip umoristic, era acum

⁴⁰ *The Renaissance*, Modern Library, p. 26.

⁴¹ *Mademoiselle de Maupin*, p. 37.

⁴² *Les Furs du Mal, Hymne à la Beaute*.

⁴³ *The Renaissance, Conclusion*.

⁴⁴ Flaubert, *Correspondance*, III, 120.

⁴⁵ *The Writings of Oscar Wilde*, New York, 1931, 5 voi.; voi. 3, *Dorian Gray*, pp. 388, 386, 47.

ARTA DE DRAGUL FRUMUSEȚII ȘI „VIATA DUBLĂ” A ARTISTULUI.

pe punctul de a fi luată în serios. Nimic cu excepția crimei nu părea suficient spre a potoli setea de emoții neîncercate. Wilde nu e Dorian Gray așa cum Walter Pater nu e Marius Epicureul. Și chiar dacă nu e identic cu această creatură fictivă, cedează nebunește ispitei idealului imaginat. În *De Profundis*, el relatează în câteva trăsături povestea prăbușirii sale. Întâi se laudă cu darurile și realizările lui anterioare: „Tratam arta ca realitate supremă și viața ca un simplu mod de ficțiune”. Apoi, ca și când nu și-ar da seama de legătura dintre această confuzie și catastrofa ce rezultă din ea, el continuă: „Dar m-am lăsat ademenit de lungi incantații de tihnă irațională și senzuală. M-am amuzat să fiu un hoinar, un dandy, un slujitor al modei. ... Ostenit să tot fiu pe înălțimi, am coborât deliberat în abisuri, în căutarea de noi senzații”⁴⁶. Comparat cu această experiență dezastruoasă, dandysmul lui Barbey d'Aure-villy, Theodore de Banville, Baudelaire și Whistler nu reprezintă nimic mai mult decât apropierea nenocivă de o idee. Dandy-ul înțelegea îmbrăcămintea elegantă ca un simbol al aristocratului într-o epocă democratică. Mîndru, de o independență sălbatică, el evită disprețuitor orice contract cu lucrurile vulgare. Nu neapărat artist el însuși, dandy-ul e devotat frumuseții și înzestrat cu delicatețe artistică. O viață călăuzită numai de frumusețe se dovedește însă impracticabilă. E refractară prin însăși natura ei sistematizării teoretice: ideile filosofice sînt apreciate numai în măsura în care „ne pot ajuta să surprindem ceea ce altminteri ar fi putut trece neobservat de către noi”, ca instrumente menite trezirii și incitării spiritului omenesc la o existență a sensibilității vii⁴⁷.

Estetismul ajunge cu adevărat la o înțelegere cu viața numai printr-o trecere de la o filosofie practică generală la ceea ce s-ar putea numi „estetism artistic”, filosofia artiștilor pentru uzul lor propriu. Principiul fundamental modificat acum și restrîns printr-un adaos: în artă, sună el (și asta înseamnă: nu în viață ca atare), frumusețea e o valoare supremă și absolută. Viața nu mai e subordonată artei, dar în interiorul vieții e reclamat un domeniu autonom pentru artă. Arta, cu valoarea ei specifică, există numai pentru sine. Ea își atinge propriu-i scop prin faptul de a fi frumoasă. „Noi credem”, scrie Gautier în editorialul său de prezentare ca director al periodicului *L'Artiste*⁴⁸, „în autonomia artei; pentru noi, arta nu e un mijloc, ci scopul; un artist care urmărește un alt obiectiv decît frumosul nu e artist după 'opinia noastră.” „De regulă”, spune același autor, „un lucru care devine util încetează de a mai fi frumos”⁴⁹. Arta n-a fost niciodată slujită cu un devotament mai fierbinte ca de acești apărători ai purității ei neprihănite. Nu se dădeau înapoi de la nici o privațiune și de la nici un sacrificiu; nici o muncă nu era socotită

« *Ibid.*, IV, 29. *' Pater, *loc. cit.*

« 14 decembrie 1856.

49 *Preface des Premières Poésies*, 1832.

prea grea în slujba acestei mari stăpîne, care, la rîndul ei, era „în chip egoist preocupată de propria-i perfecțiune”⁶⁰. „Cu cît capăt mai multă experiență în arta mea, cu atît arta devine pentru mine un supliciu. . . . Puțini oameni, cred, vor fi suferit mai mult ca mine de pe urma literaturii”, mărturisește Flaubert⁵¹. O neliniște similară, dar amestecată cu bucurie, ni se dezvăluie în *Rugăciunea* lui Baudelaire: „O, Doamne, îndură-te și dă-mi puțința de a face cîteva versuri frumoase care să-mi dovedească mie însumi că nu sînt cel din urmă dintre oameni, că nu sînt inferior acelora pe care îi disprețuiesc”⁸². Oscar Wilde, dizgrațiat, condamnat, aruncat în temniță, se întoarce, în adîncul suferinței, către artă ca spre o salvatoare: „Dacă aș putea produce măcar o singură operă de artă frumoasă, aș fi capabil să-i fur răutății veninul și lașității sarcasmul și să smulg din rădăcini limba disprețului”⁵³. Frumosul artistic, ridicat în slavă în prezența unui public insensibil, e obținut cu prețul unei izolări extreme. Aceasta e semnificația „artei autonome”, în a sa *Conferință de la ora zece* (1888), Whistler spune: „Maestrul nu are nici o legătură cu momentul în care se ivește — e un monument de izolare, sugerînd tristețe — neavînd nici un rol în progresul contemporanilor săi”⁶⁴. După Wilde, „prima condiție a creației e capacitatea criticului de a recunoaște că sfera Artei și sfera Eticii sînt absolut distincte și separate”⁶⁶.

Dar viața e în esență unitară. A fi cu adevărat unitar e, după Platon, temelia fericirii omenești. Grația involuntară a unui cîntec simplu și sincer, a unui joc copilăros și a rîsului plin de voie bună — toate acestea sînt excluse din împărăția noii arte. Frumusețea ei, ca aceea a unei zeițe arhaice, e întronată într-o maiestate severă și obișnuită să primească jertfe ciudate și teribile. De vreme ce arta, despărțită de viață, nu încetează a face parte din viață, artistul e silit să ducă două vieți. Evocatorul unei frumuseți pînă la el necunoscute, ridicat parcă în chip magic deasupra nevoilor acestui corp firav și hrănindu-se cu viziuni strălucitoare, duce în același timp viața monotună, trudnică și respectabilă a mult disprețuitului burghez. Flaubert notează: „Susțin, și asta ar putea fi o dogmă practică a vieții artistice, că trebuie să ne împărțim viața în două; să trăiești ca un burghez și să gîndești ca un semizeu. Satisfacțiile trupului și cele ale minții nu au nimic comun unele cu altele”⁵⁶. Această viață dublă e de folos atît artei cît și persoanei artistului. Pasiunile și afectele, cărora li se refuză exprimarea deplină în viață, se revarsă în operă. În același timp, evadarea din viață în artă reprezintă autoconser-

⁵⁰ J. A. McNeill WMstler, *The Gentle Art of Making Enemies*, 1924, p. 136.

⁵¹ *Correspondance*, III, 154.

⁵² *Petits poirims en prose: À une heure du matin*.

⁵³ *De Profundis*, în *Works*, IV, p. 41.

⁶⁴ J. A. McNeill Whistler, *Ten o'clock Lecture*, op. cit., p. 155.

⁶⁵ *The Critic as Artist*, în *Writings*, V, 210. ⁶⁸ *Correspondance*, II, 259.

IDEALUL CLARITĂȚII ȘI OBIECTIVITĂȚII.

varea unui suflet de o sensibilitate prea delicată. „Ai să zugrăvești vinul, dragostea, femeile, gloria, cu condiția, bătrîne, de a nu fi nici bețiv, nici amant, nici soț, nici răcan. Amestecat în viață, o vezi prost, suferi sau te bucuri de ea prea mult.”⁵⁷ Flaubert a transpus în viață aceste cuvinte, îndurînd o reclusiune monastică de-o viață într-un tîrg de provincie. Romanticul, oscilînd între disprețul față de lume și speranța entuziastă de a și-o asimila propriei sale inimi, se considerase pe sine drept cel mai fascinant subiect al artei lui. Acum, persoana artistului, instrument nedemn al realizărilor lui artistice, apare pur și simplu ca un alt specimen al unei realități alienate. „Un mare poet”, spune Wilde prin intermediul Eordului Henry, „e cea mai puțin poetică dintre toate creaturile.”⁶⁸ Artistul va continua să ducă o viață emoțională și afectivă, dar aceasta va fi alungată în adîncurile ființei sale. Cu vorbele lui Flaubert: „Fiecare dintre noi are în inimă o cameră regală; eu am zidit-o, dar nu e distrusă.”⁵⁹

Artistul, exilat, ca să zicem așa, din propriul lui eu, se simte despărțit printr-o prăpastie de lumea înconjurătoare, de publicul său. Își revarsă întregul dispreț asupra burghezului, adică non-artistul, și o face în înseși cărțile pe care speră ca victimele lui să i le cumpere și să i le citească. Firește, nu va admite că e vinovat de această contradicție. Va susține sus și tare că artiștii scriu „pentru egalii lor” sau cel puțin, cum adaugă șovăitor Barbey d'Aureville, „pentru cei care-i înțeleg”⁶⁰. E semnificativ că partizanii noii școli au eșuat ca dramaturgi; arta care necesită răspunsul imediat al unui public mai larg era peste puterile lor. Societatea burgheză s-a răzbunat împotriva ultragiului al cărui obiect era, savurîndu-și propriul portret disprețuitor ca pe un nou condiment. Artă pentru artă a devenit un lux în beneficiul inactivilor și bogătașilor, al acelor care își puteau îngădui să ducă o „a doua viață” dedicată oțului. Mișcarea din Franța s-a adaptat societății celui de-al doilea imperiu. S-a dezvoltat pe seama unei clase burgheze prospere, care fusese scăpată de responsabilitatea politică de către o dictatură liberală. Cînd armata a capitulat la Sedan și inamicul a înaintat spre Paris, a sunat și ceasul estetismului francez. O realitate teribilă a măturat artificul unei „vieți duble”.

Emanciparea artei de viață își pune pecetea atît pe forma artistică propriu-zisă cît și pe viața în care această formă ia naștere. *De no bis ipsis silemus* e deviza înscrisă pe creațiile esteților. Musset, care dădea pur și simplu glas la tot ce-i trecea prin cap, într-o dicțiune fluentă, cam diluată și adeseori neglijentă, e cu siguranță condamnat. Artistul de tip nou, ca și savantul, își fixează obiectul cu ochi reci și calmi. În repetate rîndiri își face apariția

⁶⁷ *IUd.*, II, 23.

⁵⁸ *Writings*, III, 105.

⁰⁹ *Correspondance*, III, 258.

⁶⁰ *Preface la Vne vieille maîtresse*.

ideea științei ca model al artistului modern. În această privință, mișcarea artei pentru artă și naturalismul artistic coincid. Sfatul lui Flaubert e: „încearcă să te agăți de știință, de știința pură; iubește faptele în sine; studiază ideile așa cum naturaliștii studiază țințarii”⁶¹. Și o spune cu toată sinceritatea. Faubert însuși s-a dus la fața locului să studieze scena romanului său *Salammbâ*. Se cufundă în studii psihiatrice în timp ce lucrează la *Ispitirea Sfântului Anton*, iar mai târziu dobândește cunoștințe științifice despre isterie și alienarea mintală⁶². O curiozitate științifică similară găsim la Poe, la frații Goncourt și la I,eeonte de Lisle. Walter Pater scrie: „Artistul literar e cu necesitate savant”⁶³, iar prietenul lui Flaubert, Bouilhet, în scrupulozitatea lui științifică, merge pînă acolo încît ia lecții de chineză⁶⁴. Ceea ce nu înseamnă însă că acești oameni cred oricum în știință. Înclinația lor către minuțiozitatea științifică se însoțește chiar, ca la Flaubert, cu dispreț față de rezultatele științifice. Metodele științifice sînt adoptate numai în măsura în care ele slujesc unui scop artistic. Fa fel, claritatea logică e apreciată nu în sine, ci avînd în vedere efectul ei asupra sensibilității umane. Pater vorbește despre „o frumusețe poetică în simpla claritate a gândului, farmecul realmente estetic al austerității reci a minții: ca și cum înrudirea acesteia cu claritatea luminii fizice ar fi ceva mai mult decît o simplă figură de vorbire”⁶⁵. Această claritate intelectuală a izolat noua artă de mai toate creațiile romantice, amintindu-ne de stilul clasic. În știință, atitudinea imparțială a cercetătorului e prețuită nu numai de dragul ei, ci și pentru rezultatele obținute. Dacă artistul adoptă o atitudine similară, el caută valoarea intrinsecă. Izolarea și detașarea observatorului e savurată ca un farmec estetic. Numai în foarte puține cazuri, descrierile realiste ale esteților izvorăsc dintr-o simpatie reală față de obiect. De regulă, acești artiști simt natura, faptele, realitatea de toate zilele ca pe ceva străin, dușmănos ori chiar meschin și vrednic de dispreț. „Lumea crede”, scrie Flaubert în legătură cu *Doamna Bovary*, „că mor după realitate, pe cînd eu o detest.”⁶⁶ Frumusețea Alpilor nu-i impresionează în nici un fel cugetul, iar Baudelaire, foarte apropiat de el în privința atitudinii față de natură, visează pajiști pictate în roșu, rîuri aurii, copaci albaștri. Cu nuanțele ei originare, natura i se pare monotonă și plicticoasă⁶⁷. Wilde simte în același fel: „Propria-mi experiență e că din ce studiem mai mult arta, ne pasă mai puțin de natură. Ceea ce ne dezvăluie realmente arta e lipsa de intenție a

⁶¹ A. Cassagne, *La thiorie de l'art pour l'art en France chez les demiers romantiques et les premiers rialistes*, 1906, p. 271.

⁶² Correspondance, III, 207.

⁶³ *Appreciations*, 1922, p. 12.

⁶⁴ Cassagne, *op. cit.*, p. 377.

⁶⁶ *Marius the Epicurean*, p. 102. ^m *Correspondance*, III, 85.

⁶⁷ Jules L,evallois, *Memoires d'un critique*, p. 95.

naturii, imaturitățile ei ciudate, extraordinara monotonie, condiția ei absolut nedesăvârșită"⁶⁸.

Zugrăvind realitatea cu o atenție rece și migăloasă acordată detaliilor, artistul își afirmă superioritatea față de șocul impresiilor stranii, derutante, fascinante sau dezgustătoare. Reprezentându-le, el le previne și le combină într-o imagine pe care o ține la o anumită distanță de propriile sale reacții spontane. Acest ideal al unei imagini obiective, stabilite, ca și când ar fi exterioară atmosferei nebuloase și turbulente a vieții lăuntrice, în domeniul neutru al formei, culorii și luminii, e mai ușor atins de către pictură și sculptură decât de poezie. De aceea frații Goncourt laudă profesiunea pictorului. Gautier regretă că și-a abandonat prima vocație, care era pictura, iar Baude-laire își extrage inspirația nu de la poeți, ci de la Rubens, Leonardo da Vinci, Rembrandt, Michelangelo, Puget, Watteau, Goya și Delacroix⁶⁹. Răceala unei imagini obiective nu înseamnă absența expresiei, ci expresia propriei răceli a artistului, perfecta lui stăpânire de sine. Cu cât mai incitant în sine e subiectul reprezentat, fie în farmecul lui senzual sau apelul pătimas, fie în violența sau cruzimea lui, cu atât mai impresionantă e seninătatea disprețuitoare a relatării artistice. Chipul unui om în al cărui cuget clocotesc dorința și frica, pasiunea și groaza, dar care-și controlează simțămintele printr-un puternic efort de voință, poate fi mai expresiv decât cel al unei persoane care se lasă în voia impulsurilor naturii sale. Artistul modern adoptă tocmai primul tip de expresie, socotindu-și-l congenial. Dar cum suprimarea afectivității necesită un efort perseverent, arta lui e mai gravă și mai sumbră. Fiecare operă e monumentul unei victorii câștigate după o luptă dureroasă. Cum în spatele operei stă o viață dublă, opera arată, ca să zicem așa, două fețe. O față exprimă bucuria mândră și triumfătoare, limpezimea bărbătească a filosofului. Cealaltă e melancolică și contorsionată ca o mască tragică. Artistul care dorește să-și ascundă sentimentele se găsește într-o situație paradoxală. Ascunzându-se, el se divulgă; deoarece el își exprimă nu numai sentimentele, ci și repulsia și rușinea pe care i le pricinuieste exhibarea vieții sale lăuntrice. Când scriitorul Feydeau și-a pierdut soția, Flaubert își exprimă simpatia și totodată condoleanțele. „Ai și ai să mai ai tablouri bune și ai să poți face studii bune! Sînt foarte scump plătite. Burghezii habar n-au că le servim inima noastră. Rasa gladiatorilor nu s-a stins, fiecare artist e unul. Își amuză publicul cu agoniile lui.”⁷⁰

⁶⁸ *Decay of Lying, în Intentions and the Son of Man, Writings*, V, p. 3, Cf. J. A. McNeill Whistler, *The Genth Ari of Making Enemies*, 1924, p. 143: „Natura e de obicei inexactă”.

⁶⁹ Cassagne, *op. cit.*, p. 366. ⁷⁰ *Correspondance*, III, 170.

Arta preconizată și produsă de această mișcare e mai rațională decât orice altă artă, și în același timp și mai irațională. Rațiunea și pasiunea, intelectul și senzualitatea nu sînt mediate aici de infinite tranziții ca în arta clasică, ci alăturate cu forța și unite printr-o căsătorie mistică. Meșteșugarul artist lucrează la lumina maximă a conștiinței lui raționale, supraveghind și controlînd îndeaproape fiecare pas. Dar claritatea astfel creată nu e lumina liberă a zilei, ci o lumină de proiector care pune într-un relief acuzat toată concepția elaborată a unei fațade. Cum corpul principal al clădirii se ghicește dincolo într-o beznă de nepătruns, efectul produs e straniu. Citind un poem precum *Corbul*, sîntem cuprinși de-o ușoară beție, ne simțim invadați de o groază concretă, de singurătate și de o melancolie insondabilă. Poe însă, în faimosul eseu *Filosofia compoziției*, ne arată acel *modus operandi* cu ajutorul căruia au fost îmbinate versurile respective. Poemul ar fi putut fi un ceasornic. Pornind la lucru, artistul își alege efectul pe care dorește să-l producă, arta luînd în a descoperi și aplica mijloacele potrivite acestui scop. Considerația inițială, relatează Poe, a fost cea privitoare la întindere⁷¹, hotărîndu-se la circa o sută de versuri. Numai un poem scurt, nedepășind limitele unei singure ședințe de lectură, poate, după părerea lui, să fie savurat ca un tot sensibil frumos. Esența frumuseții e „elevația intensă și pură a sufletului” generată de poem⁷², iar obținerea acestui efect e singura preocupare a artistului. Poezia ca artă a cuvintelor e „crearea ritmică a frumuseții. Singurul ei arbitru e gustul. Cu intelectul sau cu conștiința nu are decât relații colaterale”⁷³. Determinarea lungimii poemului decurge astfel dintr-o reflecție asupra naturii artei și a frumosului.

Continuîndu-și analiza *Corbului*, Poe încearcă să demonstreze „că nici un punct din compoziția lui nu e atribuibil nici accidentului, nici intuiției — că opera a mers pas cu pas către desăvîrșirea sa cu precizia și consecvența rigidă a unei probleme matematice”⁷⁴. Avînd în vedere efectul general dorit, el alege pentru manifestarea frumuseții tonul cel mai eficace, și anume, crede el, tristețea. Despre ideea că poetul exprimă o stare de spirit proprie nici nu poate fi vorba. Melancolia exprimată e un mijloc calculat astfel încît să producă un anumit efect și nimic altceva. Și moartea unei femei, combinînd ideea de frumusețe cu aceea de moralitate e folosită întrucît pare a fi cel mai melancolic și cel mai poetic motiv din lume. Urmîndu-și inducția, poetul caută un anumit „condiment” artistic, dînd pînă la urmă peste un expedient vechi și universal utilizat, refrenul. Decide să-l perfecționeze și să exploateze la maximum recurența monotonă a cîtorva sunete fascinante. îi vine în minte

⁷¹ *Complete Works*, ed. by J. A. Harrison, voi. XIV -XV, p. 196.

⁷² *Ibid.*, p. 197.

⁷³ *The Poetic Principle*, loc. cit., p. 275. ⁷⁴ *Ibid.*, p. 195. *

POE: RAȚIONALITATEA „ARTEI PURE”.

incantatoriul „nevermore”, acesta conducându-l cu stringență logică la imaginea unui corb — pasărea rău prevestitoare —, la născocirea unei scene adecvate, la elaborarea atentă a punctului culminant care pregătește deznodământul. Referitor la alegerea ritmului, Poe ne spune că primul său obiectiv (ca de obicei) a fost originalitatea. Această originalitate n-are nimic de-a face cu exprimarea unor sentimente personale. Ea constă în primul rând în evitarea formelor uzate și obișnuite. „În genere, pentru a fi găsită, ea trebuie căutată insistent și cu toate că e un merit pozitiv de cea mai înaltă speță, ea necesită în atingerea ei mai puțină invenție și mai multă negare.”⁷⁶ Baudelaire, pentru care teoria lui Poe e o revelație ce netezește calea propriei sale arte mari, admiră cu deosebire acest concept de originalitate dobândită⁷⁶. Lupta pentru „noutatea frumosului” reprezintă forma rafinată a „căutării de noi senzații”⁷⁷.

Poe a arătat cum se poate manipula un conținut complet irațional într-un mod foarte rațional. Teoria lui pe jumătate revelă și pe jumătate ascunde un misticism senzual. Adevărata artă, scrie el, nu aduce în fața noastră aprecierea pură a frumuseții, ci e „un efort sălbatic de a atinge frumusețea de deasupra”⁷⁸. „Frumusețea de deasupra” e o reminiscență platonicească. Dar expresia „efort sălbatic”, cu totul discordantă în această ordine de idei, ne face să ne îndoim dacă aspirația e mai mult decât „o tînjire senzuală dîndu-se drept spiritualitate”⁷⁹.

Curgerea fără efort a unui limbaj armonios, atît de admirat la Musset și Lamartine, e înlocuită în noua artă rațională de o metodă de compoziție elaborată. Fiecare propoziție e cizelată cu o grijă infinită. Guy de Maupassant descrie astfel modalitatea de compoziție a lui Flaubert: „Posedat de o credință absolută că nu există decât o singură cale de a exprima un lucru, un singur cuvînt pentru a-l evoca, un singur adjectiv care să-l califice, un singur verb care să-l însuflească, el s-a dedat unei munci supraomenești ca să descopere, în fiecare frază, acel cuvînt, acel verb, acel epitet”⁸⁰. Rezultatul e inevitabil expresia prețioasă și aleasă. Lui Walter Pater, maestru el însuși al stilului prețios, îi place să compare compoziția literară cu arta prelucrării metalelor. Descriind preocuparea lui Flavian pentru puritatea și forța latinei sale materne, el scrie: „O studia cu toată seriozitatea, cîntărind forța precisă a fiecărei fraze și a fiecărui cuvînt, ca și cum ar fi fost vorba de un metal prețios, descîlcind asociațiile tîrzii și întorcîndu-se la accepțiunea originară și nativă a fiecăruia, restaurînd în întreaga-i semnificație toată

⁷⁵ *Ibid.*, p. 203.

⁷⁶ Cassagne, *op. cit.*, p. 303.

⁷⁷ Cf. Paul Valéry, *Variiii*, II, pp. 162 urm. TM Poe, *op. cit.*, p. 274.

⁷⁹ Normau Foerster, *American Criticism*, 1928, p. 50.

⁸⁰ Citat de Walter Pater, *Appreciations*, p. 29.

bogăția lui de expresivitate figurativă, resuscitându-i imaginile uzate sau întunecate"⁸¹.

Stilul „prețios” tinde să devină artificial. El alungă atunci natura ca vulgară, abominabilă, meschină. „Frumusețea e întotdeauna bizară”, proclamă Baudelaire⁸². Împăratul Algabal, într-una din primele cărți ale lui Ștefan George, clădește o lume în întregime artificială: cer, râuri și pajiști artificiale, e însă incapabil de a face să crească în grădina lui fermecată „floarea întunecată a vieții”. Spre a fi recunoscută ca frumoasă, natura trebuie să se împrumute de la artă. „Un lucru caracteristic pentru ființa noastră”, remarcă Goncourt, „e de a nu vedea nimic în natură care să nu fie o aducere-aminte și o rememorare a artei”. Artă furnizează prototipul lucrurilor, natura, efigia lor palidă: „în fața pânzei unui bun pictor peisagist mă simt mai mult la țară decât în plin câmp sau în inima unei păduri”⁸³. Artă se nutrește din artă, rafinând procedeele tradiționale, multiplicând, combinând și dezvoltând mijloacele bine verificate. Creația este deci critică practică. Într-unui din eseurile sale, Wilde, reînviind o idee a lui Friedrich Schlegel, arată că adevăratul artist e criticul. Opera de artă, gîndește el, trebuie să fie zămislită printr-o imaculată concepție, neîntinată de contactul cu realitatea brută. Se consideră că această artă născută din ea însăși nu numai că se rotește în propria-i sferă ca un zeu aristotelic; ea e menită a deveni și un *primum mobile*, forța motrice a vieții. Gilbert, în scrierea lui Wilde *The Critic as Artist*, profetizează: „Sînt sigur că, pe măsură ce progresează civilizația și noi ne bucurăm de o mai înaltă organizare, spiritele alese ale fiecărei epoci, spiritele critice și cultivate, vor fi din ce în ce mai puțin interesate de viața reală și vor căuta să-și câștige impresiile din ceea ce e pecetluit de artă”⁸⁴. „Școala potrivită pentru învățarea artei”, susține Wilde, „nu e viața, ci arta”⁸⁵, și se distrează răsturnînd adevărurile estetice care se bucurau de onorurile vremii. Viața, spune el, „imită arta în mult mai mare măsură decât arta imită viața” și „natura exterioară imită de asemenea arta”⁸⁶. „De unde oare, dacă nu de la impresioniști, luăm acele cețuri brune și minunate care se tîrăsc de-a lungul străzilor noastre, estompînd felinarele și prefăcînd casele în umbre mostroase?”⁸⁷

Obiecția ridicată frecvent împotriva acestor scriitori, și anume că dădeau prea multă atenție formei și prea puțină ideilor, e îutîmpinată constant cu afirmația că însăși această distincție e lipsită de noimă. Sau spuneau ca Baudelaire: „Ideea și forma sînt două existențe unite în una singură”⁸⁸. Or, în opoziția curentă dintre formă și idee, formă și subiect, formă și conținut e o

⁸¹ *Ibid.*, p. 79. ⁸⁵ *The Decay of Lying*, loc. cit., p. 27.

⁸² Cassagne, *op. cit.*, p. 316. ⁸⁶ *Ibid.*, p. 56.

⁸³ *Ibid.*, p. 325. ⁸ - *Ibid.*, p. 41.

⁸⁴ *Writings*, V, p. 175. ⁸⁸ Cassagne, *op. cit.*, p. 439, ci. p. 137.

asemenea confuzie, încît e dificil de văzut care e semnificația reală a criticii sau a justificării. Spre a da un sens discuției și a vedea în ce constă reproșul de „formalism”, putem adopta o distincție sugerată de A. C. Bradley în prelegerea sa despre *Poetry for Poetry's Sake*⁸⁹. Bradley numește „substanță” figurile, scenele, evenimentele care fac parte din poem; și „subiect” figurile, scenele, evenimentele corespunzătoare ce există în afara poemului în mit, folclor sau relatarea orală. Astfel, „căderea omului” ca dogmă sau povestire simbolică e subiectul *Paradisului pierdut* al lui Milton, nefiind însă identică cu substanța lui, povestirea transformată poetic așa cum e narată de poet. Or, dacă „ideea” (*idee*) din discuția noastră semnifică substanța, Flaubert și Baudelaire au dreptate. Substanța și forma sînt aspecte ale unei unități indivizibile și reproșul de formalism e lipsit de noimă. Dar critica poate viza o atitudine reprobabilă a poetului față de „subiectul” creațiilor sale, disprețul lui față de realitatea exterioară poemului— și atunci ea nu-și greșește ținta. Flaubert visează să scrie o carte „despre nimic”⁹⁰. Cum asta se dovedește imposibil, subiectul artificial e preferat celui natural, straniul familiarului, violentul moderatului. Ideea de originalitate, adică de raritate, guvernează selecția. Gustul pretențios cere întotdeauna mîncăruri mai condimentate. Astfel se ivește exotismul atît în spațiu cît și în timp. Viața orientală și triburile războinice primitive oferă imagini mai colorate decît Europa industrială. Acești scriitori extrem de civilizați ai lumii vechi găsesc o ciudată desfătare în vitalitatea pură sau în ceea ce iau ei drept așa ceva, într-un amestec de măreție sufletească și cruzime, sălbăticie și sacrificiu de sine, generozitate și senzualitate. Intrînd în Jaffa, relatează Flaubert, a simțit „în același timp mirosul lămîilor și cel al cadavrelor. . . . Nu simți oare că această poezie este completă și că e marea sinteză?”⁹¹ Exotismul spiritului e perversitate: savurarea oribilului și dezgustătorului, glorificare a răului în sine. Deși în rîndul acestor scriitori viciul ordinar e repudiat ca un soi de diformitate, satanicul primește ofrande poetice: Diabolicul e însoțit de „macabru”, „acea specie de preocupare aproape nebunească pentru materia-litățile cărnii noastre intrate în descompunere, acel lux al dezgustului provocat de corupție”⁹².

Privind estetismul modern ca un tot, distingem trei sisteme aflate într-o strînsă interconexiune: sistemul unei vieți guvernate exclusiv de valoarea estetică („estetismpractic”), sistemul unei arte separate de viață și consacrate exclusiv creării frumuseții și, însfîrșit, sistemul vieții artistului —sursa vie a acestui tip de creație. Acesta din urmă e o reînviere a ideii platonice și

⁸⁶ *Oxford Lectures on Poetry*, 1920, pp. 3 urm.

⁹⁰ *Correspondance*, II, 86.

⁸¹ *Ibid.*, 183.

^a Walter Pater, *Marius the Epicurean*, p. 49.

creștine de viață contemplativă. „Pentru noi”, scrie Oscar Wilde, „adevăratul ideal e *Bios Theoretikos*, Din turnul înalt al gândului putem privi afară către lume. Calm, egocentric și complet, criticul estetic contemplă viața și nici o săgeată trasă la întâmplare nu poate străbate prin îmbinările armurii sale. El cel puțin e în siguranță. A descoperit cum să trăiască.”⁹³ Retrage-te din viața activă, contemplă, privește viața de sus, urcă-te într-un turn! Acesta e sfatul dat invariabil de Flaubert prietenilor săi. Necredinciosul se transformă în predicator și oferă făgăduința mântuirii: „Vei fi ca Moise coborînd de pe Sinai. Avea raze în jurul chipului pentru că-l contemplant pe Dumnezeu”⁹⁴. Contemplarea filosofului platonice revela însă frumosul și binele cosmosului. Revenindu-și din exaltarea vizionară, el era capabil să discearnă vestigiile divine din materia imperfectă. Elevația urmașului lui modern e, după mărturia acestuia, o fugă de povara existenței, iar obiectul contemplării sale e neantul, uitarea. „Viața e un lucru atît de hidos, încît singurul mijloc de-a o suporta e s-o eviți”, sună un alt pasaj din scrisoarea citată adineauri. Nici o mustrare de cuget!, continuă predica nihilistului. Neputincioși cum sîntem atît la bine cît și la rău, sentimentul culpabilității e curată vanitate. O afirmație a lui Gautier amintește de Gorgias: „Nimic nu e bine pentru nimic și, în primul rînd, nu există nimic. Și totuși fiecare lucru se întîmplă! Dar nu e nici o deosebire”⁹⁵. Mișcarea artei pentru artă sfîrșește astfel într-o negare oarbă și radicală a vieții nu din cauza toanelor discipolilor ei, ci din analiza unei dezvoltări logice a filosofiei sale. În acest context, mult proslăvită contemplare nu e o viziune fericită, un izvor de viață, ci un narcotic puternic, o sorbitură din Eethe. După consumarea extazului, adepții se trezesc sfîrșiți și istoviți, iar beția spirituală trebuie suplimentată cu droguri obișnuite. Ne simțim tentați să ne întrebăm dacă acest nihilism e autentic. Putem bănuî că e și el un ultim mijloc disperat de potolire a setei de „senzații noi”. A mai rămas oare ceva trainic și durabil în această disoluție universală a principiilor, vreo credință fundamentală, vreo convingere nestrămutată? Flaubert, care s-a mîndrit pe bună dreptate cu veracitatea sa, pare a sugera un răspuns la această întrebare într-una din scrisorile sale: „Anul trecut cînd ți-am vorbit de ideea mea de a intra într-o mînăstire, asta era vechea plămădă care se trezea în mine. Vine un moment cînd simți nevoia de a te face să suferi, de a-ți urî carnea, de a-ți împroșca fața cu noroi, atîta ți se pare de hidoasă. Fără dragostea pentru formă, aș fi devenit pesemne un mare mistic. . . .”⁹⁶

⁹³ *The Critic as Artist*, în *Writings*, V, 194.

⁹⁴ *Correspondance*, III, 119. ⁹⁶ Cassagne, *op. cit.*, p. 336. ⁹⁸ *Correspondance*, II, 192.

Ideea unei „vieți duble” a fost dezvoltată de dragul frumosului. Această viață e însă urâtă — un lucru trunchiat și neunitar. Așa încât ne întoarcem la punctul de plecare, la ideea unei vieți guvernate de frumusețe. Nu e cu puțință oare să-ți consacri întreaga viață desfătărilor estetice, dar unei desfătări eliberate de acea luptă pernicioasă pentru „stări inedite” care, neavînd limite, ne conduc iarăși la urît? Poate că am putea chema în ajutor acea înțelepciune străveche care ne învață „cu un simț al economiei, cu o apreciere geloasă a cîștigului și a pierderii, să ne folosim viața nuca mijloc în vederea unui țel problematic, ci, în măsura posibilului, de la un ceas muribund la altul, ca un scop în sine — un fel de muzică, deplin îndestulătoare pentru urechea bine educată”. Era ideea lui Walter Pater, întrupată de el în *Marius Epicureul*. Și într-o asemenea viață melodioasă se ascunde însă o fisură nesănătoasă, o deficiență profundă. Ea e întemnițată în lumea valorilor predominant estetice. Cecilia și Cornelius, amîndoi creștini, se mișcă în afară, departe de ea; în ei sălășluiește nădejdea, credința și iubirea. Dar printr-o educație de-o viață întreagă a forțelor lui receptive, Marius „s-a pregătit pentru o altă revelație posibilă într-o bună zi — pentru o mai cuprinzătoare viziune, care să absoarbă și să explice aparențele desfătătoare ale acestei lumi, așa cum fragmentele disparate ale unei poezii, pînă atunci doar pe jumătate înțelese, ar putea fi absorbite în textul unei epopei rătăcite și regăsite în cele din urmă”⁹⁷, în Marius, esteticismul se transcende. Astfel, ultima sa acțiune — o decizie împotriva lui și în favoarea lui Cornelius — îl arată într-o situație limită. Sacrificiul său suprem, din punctul de vedere al lumii lui vechi, e ambiguu: pe jumătate act de prietenie, pe jumătate oboseală sufletească. Într-o optică mai generoasă ar putea fi însă interpretat ca martiriu⁹⁸.

Doctrinile profesate și operele create în Franța și Anglia au suscitat un răspuns straniu în partea de răsărit a continentului european. Lev Niko-laevici Tolstoi (1828 — 1910) și-a ridicat glasul ca să protesteze și să predice căința. Teoria voastră, declara el, exprimă vederile unei clase conducătoare degenerate. Arta voastră, alimentînd poftelile pervertite ale celor înstăriți, e artificială, obscură, întortocheată, afectată. A indicat modelele de adevărată artă, înțelese de toată lumea, folosind limbajul simplu al inimii omenești, Homer, epica *Facerii*, Evangheliile, legendele folclorice, basmele și cîntecele populare. Vom asculta cu tot respectul această predică mînioasă. Nimeni n-ar putea vorbi mai competent despre măreția epică decît autorul romanului *Război și pace*. Sîntem siliți să remarcăm însă că propria concepție despre artă a lui Tolstoi, ca o activitate „avînd drept scop transmiterea către ceilalți

⁹⁷? Walter Pater, *Marius the Epicurean*, pp. 379 urm. ⁹⁸ *Ibid.*, p. 384.

a celor mai înalte și mai bune simțiri"⁹⁹, era inadecvată. Nu putem recunoaște nici îndreptățirea criticii lui Tolstoi împotriva mișcării artei pentru artă. Nu toanele unor esteți vlăguiți și pretențioși au împins teoria artei într-un radicalism de vederi primejdios. Aceste vederi exprimau în mod onest situația artistului în lumea modernă și erau rezultatul căutării pătimașe a unei ieșiri din acest impas. Baudelaire, poetul decadentei, era totodată un mare poet religios. Membrii mișcării au zeificat frumusețea și s-au făcut astfel vinovați pe idolatrie. Dar în idolatria lor era un cult adevărat. O dată ce viziunea asupra scării lor de valori s-a întunecat, greșeala a devenit nu numai scuzabilă, ci a reprezentat un stadiu al unei crize de însănătoșire. Ea a dus înapoi, oricât de întortocheat și derutant ar fi fost drumul, la acele simțăminte numite de Tolstoi „cele mai înalte și cele mai bune”.

BIBLIOGRAFIE SUPLIMENTARĂ

H. A. Needhain, *Le developpement de Vesthe'tique sociologique en France et en Angleterre au*

XIX' silele, 1926. R. F. Egan, *The Genesis of the Theory of „Art for Art's Sake” in Germany and England*, în

Smith College Studies in Modern Languages, II, 4 și V, 3, 1921 — 1924. G. E. B. Saintsbury, *History of Criticism and Literary Taste in Europe*, voi. 3, *Modern Criticism*, 1904, pp. 544 — 552 (despre Walter Pater).

⁹⁸ Tolstoi, *Ce e arta?* Citat după *What is Art?* trad. A. Maude, Centenary Edition, 1929, p. 143; cf. definiția, p. 123.

XVII

METAFIZICA IN CRIZA

Estetica idealistă germană se avântase atât de sus, încât era evident imposibil să se mențină într-un zbor atât de îndrăzneț. Venise vremea reîntoarcerii la ogoarele rodnice ale experienței. Generația de după Schelling, Hegel și Solger s-a întors acasă pe pământ. S-a făcut simțită o extraordinară foame de concretețe, de realitate și viață activă. Filosoful, dispus să ajungă la o înțelegere cu realitatea, purta în sinea lui viziunea nostalgică a împărăției ideilor. Era oare capabil să recunoască vestigiile lumii vizionare în noul mediu? Putea oare rămîne credincios trecutului slujind totodată prezentul? Sau privea îndărăt la faza idealistă ca la un simplu vis fascinant care-l lasă pe visător extenuat și cu un gol în inimă?

Estetica post-clasică nu ne furnizează un răspuns inechivoc. Dacă, însoțiți de această întrebare, examinăm opera lui Friedrich Theodor Vischer (1807—1887), cel mai tipic exponent al acestei perioade, vom fi mai degrabă derutați decît lămuriți. Rezultatul strădaniilor sale e oare ordonarea sau dezintegrarea, reconstrucția sau disoluția? Poate că o ambiguitate inerentă gândirii sale e ceea ce ne face să ezităm în fața acestei alternative.

Dificultățile lui Vischer erau cele ale moștenitorului și succesorului, ale *epigonului*, ca să folosim un termen semnificativ introdus în acea perioadă de către Immermann. O dezvoltare normală ar duce de la eseuri experimentale la o doctrină cuprinzătoare. Dar discipolul întârziat al lui Hegel începe cu un sistem elaborat care dă răspunsuri oricăror probleme estetice imaginabile și sfîrșește cu eseuri în care caută, modest și riguros, soluțiile cîtorva probleme fundamentale.

Estetica, opera care a pus bazele faimei lui Vischer, sperie atât prin dimensiuni — șase tomuri enorme — cît și prin forma scolastică de prezentare¹. Gîndirea e înghesuită în cămașa de forță a unor infinite diviziuni, subdiviziuni, subsubdiviziuni, propoziții, note și corolare. Autorul însuși a fost primul care s-a simțit înspăimîntat și derutat de aparatul acesta dificil de mînuit. Și-a

¹ *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen, zum Gebrauch für Vorlesungen*, 1847—1857; ed. a doua, 1922-1923.

HEGEL MODERNIZAT DE F. T. VISCHER.

implorat prietenii să lase la o parte orice sistem și propoziție și să citească aplicarea doctrinei din note. E inutil să dăm o relatare amănunțită a sistemului. E net hegelian. În note, prosopețimea și vigoarea oarecum frustă a spiritului lui Vischer se manifestă în chip fericit. El cerne și organizează o vastă experiență estetică, ajutat de o intuiție câștigată în-primul rând din frecventarea clasicilor germani. Totodată, în părțile concrete ale operei lui Vischer se întrevede spiritul unei epoci noi.

Vischer și prietenii săi s-au revoltat împotriva spiritului de izolare retrospectivă la Hegel. Hegel a înțeles evoluția artei prin raportare la trecut; Vischer, revenind la vederile lui Schiller și ale lui Schelling, a înțeles-o prin raportare la viitor. El a proclamat o sinteză viitoare a tendințelor moderne și idealurilor clasice. S-a temut ca o artă modelată după ideile lui Winckelmann să nu creeze cumva un „fals idealism estetic”, mascându-se sub suprafața netedă a formelor armonioase suferințele și zbaterile omenirii. Chiar poezia lui Goethe și a lui Schiller, deși o iubea și-o admira, i se părea vinovată de acest păcat clasicizant. Primul dintre poeți, după părerea lui, era Shakespeare. Vischer a descris idealul poetic al viitorului ca „stilul lui Shakespeare, purificat de către o adevărată și liberă apropiere a Antichității”². Sfatul dat de el poezilor moderni era să găsească subiecte demne de arta lor în însăși vremea lor, celebrând lupta eroică a popoarelor pentru libertate și afirmare națională în loc de a mai nutri idealuri individualiste învechite.

Erezie pare a sta numai la suprafață. În realitate, ea trăda o nouă atitudine care nu putea să nu afecteze înseși principiile doctrinei hegeliene. Vischer a adoptat sistemul lui Hegel, dar i-a împărtășit credința. Hegel credea în idee ca „una și totul”: cauză formativă determinând speciile, ca și „principiu de individualizare”, energie a progresului și *vis inertiae*, stînjind sau conso-lidînd pornirea progresivă. Pentru Vischer, ideea e într-o luptă necurmată împotriva influențelor străine care alcătuiesc toate laolaltă „împărăția hazardului”, „întreaga viață, întreaga istorie, întreaga mișcare a spiritului în orice sferă alcătuiesc în esență istoria anihilării și asimilării hazardului.”³ Numai în frumos se conservă pecetea energiei refractare. Numai aici hazardul e organizat, nu exterminat. Un obiect din natură, un leu, bunăoară, e frumos datorită conformității sale cu legea estetică în ciuda (sau mulțumită) factorilor fortuiți care i-au înrîurit formarea. Ei l-au împiedicat să devină un tip pur, o simplă întrupare a ideii de „animal carnivor”.

Vischer credea că teoria hazardului dezvoltată de el umplea un gol în doctrina hegeliană. În realitate, ea nega idealismul lui Hegel. O idee limitată din exterior, de către operația unei materii străine, e contrară spiritului și li terei dialecticii. Ea stă astfel mărturie sincerității intelectuale cu care Vischer

² *Ibid.*, VI, 311, § 908.

³ *Ibid.*, § 41.

NOȚIUNEA DE HAZARD DISTRUGE IDEALISMUL.

s-a scuturat treptat de o doctrină pe care n-o asimilase niciodată integral. De la idealism, s-a îndreptat către un pozitivism cu tentă metafizică*, A substituit acum ideii expresia vagă de „conținut vital”. „Un simplu obiect al simțurilor”, spunea el, „trezește imaginea limpede a unei energii atotprezente și conducătoare, inaccesibilă altminteri percepției, ci numai rațiunii și credinței,”⁵ O dată cu noțiunea hegeliană de „idee”, din scrierile sale mai târzii a dispărut și doctrina stadiilor consecutive ale conștiinței. Ea a făcut ioc celei despre simpla coordonare a intuiției estetice și intelectuale: „Există două metode de idee (Denken): prin cuvinte și noțiuni și prin forme; există două cai de descifrare a universului: prin litere și prin imagini”⁶.

Ideea, în opera timpurie a lui Vischer, era concepută ca o energie spirituală organizând și animând obiectele frumoase. După ce îndoiala i-a minat credința în entitățile ideale, a devenit necesară o nouă cale de justificare a faptelor estetice. Animalul frumos sau peisajul frumos ne afectează sensibilitatea ca și cum ar fi el însuși însuflețit de simțăminte pe care le suscită. Acest fapt, cândva o verificare binevenită a convingerilor sale metafizice, devenise acum pentru Vischer un veritabil mister. Depersonalizarea lumii făcea din efectul personifiant al experienței estetice o problemă presantă. Cum poate oare un obiect, aparținând unei realități non-umane, să devină purtătorul expresiei umane? De vreme ce realitatea obiectivă, privată de substanța ei divină, nu mai oferea nici o explicație, analistul a fost silit să treacă de la lumea obiectivă la funcționarea spiritului. Teoria conceptului de „Einführung” (empatie, intropatie), sugerată de către fiul său, Robert Vischer, a fost invocată spre a furniza o nouă soluție.

Pozitivismul idealistului dezamăgit redusese universul spiritualizat al lui Hegel la un simplu agregat de fapte. Nu degradase oare în același timp frumosul la nivelul unui joc fără sens al unui mecanism mental ascuns? Vischer dorea cu tot dinadinsul să evite această inferență. A păstrat, așadar, ideea hegeliană în măsura în care îi acorda artei un rang superior în viață, și a calificat-o ca armonie a Universului sau universală. Sufletul întrezărește confuz în plăcerea estetică unitatea dintre spirit și natură. Acest „adevăr al adevărilor” e considerat ca bază a iluziei estetice⁷. Cum însă ideea acestei unități e redusă acum la o ipoteză sau chiar la un simplu postulat emoțional

⁴ Dezvoltarea lui Rari Kostlin s-a orientat în aceeași direcție. Hegelianismul lui e documentat în secțiunea despre muzică, secțiune cu care a contribuit la *Estetica* lui Vischer. În publicațiile sale mai târzii, metoda psihologică e combinată cu concepții înrudite cu formalismul (*über den Schonheitsbegriff*, 1878, *Prolegomena sur Ästhetik*, Tiibinger Universitätsschriften, 1889).

⁵ *Das Schöne und die Kunst. Vor Einführung in die Ästhetik*. Vorträge herausgegeben von Robert Vischer, 1898, p. 143.

⁶ *Das Symbol* (1887), *Kritische Gänge*, ed. de Robert Vischer, ed. a 2-a, 5 voi., 1920-1922, IV, 432 urm.

⁷ *Das Schöne und die Kunst*, p. 163.

ARTA CA SUBSTITUT AL CUNOAȘTERII ȘI CREDINȚEI.

frumusețea capătă o nouă semnificație. Lucrarea ei constă în a polei contradicțiile insolubile și în a ne consola de mizeria iremediabilă a existenței noastre⁸. Metafizica rațională a fost înlocuită de o credință metafizică vagă, reminiscență mai degrabă a principiului universal schoepenhauerian decât a spiritului hegelian. Ca mulți dintre contemporanii săi, Matthew Arnold în Anglia, Ernest Renan în Franța, I. F. Strauss și F. A. Fange în Germania, și ca adepții curentului artei pentru artă, "Vischer a ajuns să privească frumosul și arta ca un substitut al metafizicii și al religiei.

Vischer e un idealist fără credința idealistă. Teoria lui despre umor dezvăluie cel mai bine această contradicție aflată în perspectiva lui asupra vieții. „Comicul”, scria el, „se bazează pe următorul contrast: aceeași ființă, omul, al cărui cap ajunge sus pînă în sfera spiritului, stă, în același timp, cu ambele picioare pe pămînt, profund atașat de Glia mumă. Comicul este: omul luat prin surprindere” („*der ertappte Mensch*”)⁹. Esteticianul Vischer nu s-a situat niciodată din toată inima într-o emisferă sau alta. Pe cînd era cetățean al împărăției spirituale a lui Hegel, era șicanat de *die Tücke des Objekts* (perfidia obiectelor neînsuflețite) — un memento al faptului că spiritul locuiește în materie. Mai tîrziu, după convertirea sa la concepții mai „terestre”, nu se putea opri să nu cugete nostalgic la vestigiile unui adevăr absolut. „Tragic” e poate un epitet prea elogios pentru acest conflict. L^Tmoarea melancolică a romanului autobiografic *Atich Einer* al lui Vischer exprimă cel mai bine o dilemă care, în definitiv, e una foarte omenească.

Raționalul, care, pentru Hegel, era identic cu realul, era limitat în gîin-direa lui Vischer de principiul irațional al hazardului; în școala „teistă”, de puterea suprarățională a lui Dumnezeu. Pentru Christian Hermann Weisse (1801—1866) ideea nu era realitatea în sine, ci cadrul logic și „condiția *sine qua non* a realității”¹⁰. O ordine atemporală de legi inexorabile guvernează regiunea cunoașterii logice. Dar noi nu sîntem în întregime robiți acestei necesități fatale. Deschizîndu-se în fața belșugului infinit de fenomene concrete, mintea percepe în frumusețe emblema libertății gravată de Dumnezeu pe creația sa¹¹. Din această semnificație metafizică inerentă frumuseții decurg trăsăturile ei particulare: infinita gamă a formelor ei diverse, care scapă sistematizării, structura microcosmică și iraționalitatea ei, care exclude deter-

⁸ Ewald Volhard, *Zwischen Hegel und Nietzsche. Der Ästhetiker F. T. Vischer*, 1932, pp. 147 urm. .

⁹ „*Ober Zynismus und sein bedingtes Recht* (1879), *Kritische Gänge*, V, 448. ¹⁰ *System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit, in drei Bänden*, 1830; 2 voi., I, p. 7 notă. Alți reprezentanți ai „școlii teiste”: Karl Friedrich Iusebius Trahdorff (1782 — 1863), *Ästhetik oder Lehre von Weltanschauung und Kunst*, 2 voi., 1827, și Moritz Carriere (1817—1895), *Die Kunst im Zusammenhang der Kulturentwicklung und die Idee der Menschheit*, 5 voi., 1863-1873. ii *System der Ästhetik*, I, 99.

ESTETICA TEISTĂ A LUI HERMANN WEISSE.

HERMANN LOTZE SENSIBILITATEA CA BAZĂ A FENOMENULUI ESTETIC.
CORPUL, SUFLETUL ȘI SPIRITUL SI CELE TREI STRATURI CO-
RESPUNZĂTOARE ALE SENSIBILITĂȚII.

minarea raporturilor delectabile și a normelor estetice abstracte. Nici o regulă nu poate epuiza „infinitatea lăuntrică a existenței” din aparența estetică¹².

Hermann Lotze (1817—1881), ultimul mare exponent al idealismului filosofic german, a utilizat sugestiile lui Weisse pentru propriul său edificiu sistematic. Spre deosebire de Vischer, Lotze a privit de la bun început cu simpatie revendicările naturalismului și empirismului modern, străduindu-se să discearnă și să asimileze tot ce era sănătos în argumentele lor. Astfel, sistemul lui purta sigiliul unui compromis — dar al unui compromis onorabil. El n-a abandonat nici un principiu vital. În pofida simpatiei sale pentru noile metode empiriste în psihologie și fiziologie, el și-a susținut neclintit convingerea idealistă că „spiritul viu, doar el există cu adevărat și nu există nimic anterior și exterior lui”¹³.

Facultatea răspunzătoare de experiența estetică e sensibilitatea; iar sensibilitatea e conștiința condiției noastre lăuntrice așa cum este ea determinată de impresiile din exterior¹⁴. Aceste două aserțiuni stau la baza doctrinei estetice a lui Lotze. Ca orice teorie care scoate în relief componenta emoțională a vieții estetice, ea pune pe frumos pecetea subiectivității. Frumosul veritabil susține Lotze, „nu e altundeva decât în emoția spiritului care se delectează”. „Spiritul emotiv” condiționează frumusețea nu numai prin perceperea ei; e] dă naștere frumuseții venind în contact cu obiectul¹⁵. Dar cu toate că își are obârșia în subiect, frumosul nu e străin de obiect. Plăcerea simțită în interior nu apare întâmplător, ci răspunde unor lucruri înrudite din lumea exterioară. Iată de ce avem dreptul să conchidem că mobilul plăcerii noastre rezidă în obiect. Dar nu avem dreptul de-a adăuga „numai în obiect”¹⁶. „Marele fapt” care se află la baza delectării estetice e „congruența” subiectului și obiectului — faptul că lumea și spiritul sînt făcute unul pentru altul, lumea spre a răscoli sufletul în profunzime, determinîndu-i jocul armonios al energiilor; spiritul spre a răspunde cu bucuroasă consimțire la aparența oferită de către simțuri¹⁷. În plăcerea estetică avem impresia că ne simțim în largul nostru în univers.

Care sînt trăsăturile din realitate ce împing spiritul să-și dea consilii-țămîntul lucrurilor apreciindu-le ca frumoase? Și pe ce mișcare interioară se întemeiază această apreciere? Lotze a deosebit trei tipuri de susceptibilitate la stimuli exteriori și în consecință trei condiții sau straturi de frumos: (a) „agreabilul senzorialității” (*das Angenehme der Sinnlichkeit*), (b)

¹² *Ibid.*, I, p. 130.

¹³ *Mikrokosmos*, 3. Auflage, III, 548.

¹⁴ *Geschichte der Ästhetik in Deutschland*, 18(38, p. 261.

¹⁵ *Ober den Begriff der Schönheit*, *Cottinger Studien*, 1845, 2. Abteilung, p. 70. ¹⁰ *Gesehichte der Ästhetik*, p. 65.

¹ *Ibid.*, p. 67.

„plăcerile reprezentării” [*dos Wohlgefällige ier Vorstellung*] și (c) „frumusețea reflecției” (*das Schöne der Reflexion*).

(a) Dacă impresiile primite prin ochi și ureche concordă cu structura și finalitatea simțurilor noastre, funcționarea lor e stimulată, iar activitatea lor intensificată ne produce un sentiment de bunăstare. Raportarea acestui sentiment la cauza lui exterioară se exprimă prin predicatul „agreabil” — un predicat care, după Lotze, e mai degrabă subsumat frumosului decât diferențiat de el.

(6) Următorul strat de sensibilitate cuprinde „plăcerile reprezentării”, în care senzațiile sînt aprobate și asimilate de un aparat intelectual. Acest mecanism duce cu sine amintirile percepțiilor mai vechi, distribuite și ordonate în grupe și serii temporale, spațiale și logice. Acest proces de ideație urmează legi mecanice care-și au fundamentarea în structura intelectului uman. Or, printre secvențele de senzații sînt unele care merg contrar cursului obișnuit al ideilor noastre și stînjenesc acțiunea uniformă și ordonată a vieții noastre ideative. Sînt alte grupuri și configurații care, printr-o progresiune constantă și ritmică, printr-o distribuție spațială armonioasă ori prin alte calități de tip asemănător, accelerează funcționarea sistemului interior. Tocmai structurile exterioare de acest ultim tip, creînd, cu vorbele lui Kant, „un joc armonios al facultăților noastre”, sînt cele care constituie izvorul „plăcerilor reprezentării”¹⁸.

(c) Omul însă nu e doar locul geometric al acțiunii și contraacțiunii unor idei, guvernate de o lege mecanică. El poate combina idei izolate într-o viziune totală a universului și într-o apreciere justă a binelui. Și această activitate e supusă unor legi, dar unor legi care constituie convingeri privitoare la natura a ceea ce ar putea să fie și a ceea ce ar trebui să fie. „Propunem să numim «frumusețe a reflecției» acea frumusețe care se conformează acestor convingeri și stimulează activitatea mentală ce se dezvoltă din ele.”¹⁹ Această a treia formă de plăcere aparține spiritului, prima corpului, iar a doua sufletului. Tustrele fuzionează în emoția estetică genuină în care e implicată întreaga noastră ființă.

Stratul cel mai înalt de sensibilitate nu e rezultatul celorlalte două straturi inferioare, ci le conține. Știința estetică trebuie să demonstreze „că întreg interesul estetic pe care ni-l trezesc proporții aparent pur formale se bazează în întregime pe faptul că acestea reprezintă formele naturale pe care cea mai înaltă și le asumă în scopul propriei sale mulțumiri. Tipul superior de frumusețe nu place ca o combinație fericită de elemente frumoase simple, ci elementele plac ca părți ale frumuseții totale de care ne amintesc”²⁰. Prin

³⁸ *Ibirl.*, p. 262.

¹³ *Ibid.*, pp. 262. urm.

^w *Ibid.*, p. 265.

NATURA UMAJNA ÎN ÎNTREGUL EI, IMPLICATĂ ÎN DELECTAREA ESTETICA.

urmare, frumusețea eludează orice calcule²¹. Calitatea estetică a anumitor raporturi, tipuri de conexiune și moduri de ordine temporală depinde, în ultimă instanță, de valoarea pe care le-o conferim²², iar acest act de valorizare conține însuși miezul personalității morale. În plus, orice forme percepute sînt modificate prin rememorare²³. „îmi amintesc de o expresie bizară a lui Kostliu: linia dreaptă, spune el, e simbolul oricărei rectitudini [morale]. Are dreptate. Impresia estetică produsă de o linie nu se bazează în realitate pe faptul că reprezintă distanța cea mai scurtă dintre două puncte..., ci se datorează ideii morale de fidelitate și veracitate care acordă o semnificație întîi noțiunii abstracte de consecvență, iar apoi și reprezentării ei vizibile prin rectitudinea în spațiu. Mai mult, dacă complicația, tensiunea și rezolvarea, dacă surpriza și contrastul posedă valoare estetică, această valoare derivă, într-un mod asemănător, din faptul că toate aceste forme de comportare și acțiune sînt elemente ale unei ordini universale care asigură, prin structura ei, condițiile formale necesare pentru realizarea universală a binelui.... Numai un plan (desenat în stilul monumental) al lumii morale în totalitatea ei ar fi de ajuns spre a face să reiasă valoarea derivată a acestor forme de existență și acțiune.”²⁴ Acest concept de derivație este tipic pentru idealism. Lotze ridică însă împotriva idealismului „tradițional” obiecția că se preocupă în exclusivitate de „frumusețea reflecției”, trecînd disprețuitor cu vederea cele două forme inferioare²⁵. Experiența frumosului e o mărturie a armoniei dintre om și lume, a faptului că sînt făcuți unul pentru altul (*Fiireinandersein*). Această armonie nu e totuși decît reflexul unei consonanțe încă și mai profunde. Tripla articulare a sensibilității reflectă o structurare analogă a universului. Frumuseții îi revine astfel un element semnificativ adițional.

Lotze distinge trei domenii ale realității: (1) „Domeniul legilor universale care acționează asupra noastră ca printr-o forță imperioasă cu absolută necesitate, care guvernează tot ceea ce e real, dar care, tocmai din cauza acestei universalități, nu produc, prin ele însele nimic definit.” (2) „Domeniul substanțelor și forțelor reale”, care nu sînt necesare, dar există în fapt, și care creează formele multiple ale realității în conformitate cu legile primului domeniu. (3) Un plan universal, conform căruia substanțele reale sînt supuse legilor universale astfel încît să slujească unui bine suprem, în a cărei realizare se împlinește finalitatea universului²⁶.

a liber den Begriff der Schönheit, loc. cit., p. 88. 2« Ibid., p. 74. ⁸³ Ibid., p. 77.

²⁴ *Geschichte der Ästhetik*, pp. 323 urm. ²⁵ *Ibid.*, pp- 264 urm.

^M *Outlines of Aesthetics*, porțiuni dictate din prelegerile lui Lotze, trad. de G. T. Tadd, 1886, § 8.

ARMONIA DIN, TRE OM ȘI LUME SE MANIFESTĂ PRIN ARTĂ

Pentru concepția noastră obișnuită despre lume, aceste trei principii provin din surse diferite, cu totul independente una de cealaltă. Nu ne putem însă mulțumi cu o triadă de domenii independente, Sîntem nevoiți să căutăm un principiu suprem unic. Se poate spune că problema acestei unități fundamentale n-a fost și nu va fi niciodată rezolvată. „între cunoaștere însă, care caută inutil să pătrundă această conexiune, și conduită, care în chip la fel de imperfect se străduie să determine o unitate cu scopurile ei a tot ce e real — și, așadar, între domeniul adevărului și cel al binelui — intervine sentimentul ca efect al frumosului într-un mod particular; desigur, nu atît ca să furnizeze o vedere de ansamblu teoretică sau realizarea practică a unei soluționări a acestor contradicții, ci astfel încît să obțină prin intuirea frumosului o certitudine și o garanție imediată a existenței unei atare soluții. Putem deci desemna frumosul... ca aparența intuiției nemijlocite a unei unități între acele trei forțe pe care cunoașterea noastră e incapabilă să le unească.”⁷

Dualitatea metodologică la Eotze corespunde celor două osii în jurul cărora pivotează doctrina lui: noțiunea de personalitate umană și cea de ființă supremă. Omul, savurînd frumosul, intră în comuniune cu Dumnezeu; această idee se îmbină la Lotze cu o recunoaștere lipsită de prejudecăți a componentelor fiziologice și psihologice ale plăcerii estetice. Orice filosofie idealistă e animată de impulsul de-a azvîrli o punte peste prăpastia dintre cei doi poli ai realității întoun act de contemplare pură care-l face pe om „asemănător lui Dumnezeu în limitele posibilului”. Acest impuls e însă diminuat în sistemul lui Lotze. Afirmînd că problema unui principiu suprem din care să derive cele trei „domenii ale realității” rămîne inaccesibilă rațiunii, el introduce un element de resemnare. Dar pierderea de elan metafizic implică un cîștig de perspectivă estetică. Fiindcă ce înseamnă oare, la urma urmei, o pictură sau un poem, oricît de frumoase și de mișcătoare ar fi ele, pentru un om căruia i se îngăduie să contemple spectacolul universului? Ingredientul de scepticism din filosofia lui Eotze — fie el semn de slăbiciune sau de înțelepciune — îi permite filosofului să întîrzie mai răbdător asupra unui fenomen care, și pentru el, e o simplă imagine — o imagine încărcată însă cu o semnificație ce depășește înțelegerea rațională.

Eduard von Hartmaun (1842 — 1906), ultimul german din această generație care mai prezintă un sistem metafizic, a știut cum să-și adapteze doctrina inoportună la condițiile moderne. Era un eclectic sîrguincios și uneori chiar strălucitor. Îmbinînd idealismul absolut al lui Schelling și Hegel cu voluntarismul pesimist al lui Schopenhauer, el declara că „temeiul universal”, numit de el „inconștientul”, posedă ca atribute atît ideea absolută cit și voința

⁸⁷ *Ibid*-, § 9.

oarbă²⁸. Dar n-a permis nici metafizicii sale eclectice, nici concepției sale hegeliene despre frumos să intervină în investigațiile psihologice care umplu cea mai mare parte a tratatului său de estetică. Cu Hartmann, metafizica e pe punctul de a deveni atât inofensivă cit și inutilă.

Esteticianul idealist se ocupa în primul rînd de semnificația metafizică a artei. Reacționînd împotriva acestei școli, Herbart și adepții săi s-au concentrat asupra structurii formale a obiectului frumos. Cu metoda lor sobră și empirică, ei au netezit drumul esteticii psihologice și științifice din zilele noastre. Pe de altă parte, opoziția lor față de idealism e doar de suprafață. Ea o examinare mai strînsă, formalismul apare drept un tip particular de idealism, derivînd în parte din Eeibniz și raționalismul secolului al XVIII-lea, în parte din elementul antimetafizic din filosofia lui Kant. Ambele școli crtd într-un sistem de forme atemporale, diferind însă sub raportul semnificației pe care o acordă „formeii”.

Care e „semnificația” frumosului? Idealistul răspunde că frumosul trimite, într-un mod simbolic, la Dumnezeu sau la ordinea armonioasă a universului. Acest răspuns e repudiat de către Johann Friedrich Herbart (1776—1841). Frumosul, susține el, nu semnifică nimic altceva decît ceea ce este —frumos. Prin observarea adecvată a unei anumite calități a unor lucruri date, frumosul e deslușit și noi reacționăm la el, nemijlocit și involuntar, priutr-o judecată care exprimă fie aprobarea, fie dezaprobarea: „E frumos” sau „E urît”. N-ar fi de nici un folos să întreprindem o investigație asupra rațiunilor unei atare judecări. Primul lucru pe care trebuie să-l facă estetica e să ia act de aceste judecări așa cum au ele loc în realitate și să se întrebe cu ce tip de obiecte date se asociază. Apoi, ce diferențe specifice din realitate corespund valorizării pozitive și negative?

Herbart pregătește un răspuns la aceste întrebări făcînd o distincție între elementele simple („conținutul” experienței) și relațiile lor (forma experienței). Simplul absolut, după opinia lui, e esteticește neutru, nici plăcut, nici dezgustător²⁹. De aceea estetica se ocupă în exclusivitate cu relațiile⁸⁰. Experiența estetică consistă în înțelegerea completă a unui ansamblu dat de relații, judecata estetică urmînd automat.

Ce tip de relație are în vedere Herbart și cum trebuie să se desfășoare studiul propus al acestor relații? Herbart nu și-a dezvoltat niciodată sugestiile într-o teorie cuprinzătoare a artei. Ilustrațiile date de el sînt luate aproape

²⁸ *Philosophie des Schonen. Zweiter systematischer Teil der Ästhetik. Ausgewählte Werke*» ed. a 2-a, IV, 472.

²⁹ *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie*, 1813—1837, *Sumtliche Werke*, ed. Karl Kelubach, IV, 119 urm. Aici, și în celelalte- citate din Herbart, folosim traducerea engleză a lui E. I. Carritt (*Philosophies of Beauty*, 1931, pp. 153 urm.).

³⁰ *Allgemeine Praktische Philosophie, Werke*, II, 345.

HERBART: FRUMUSEȚEA E FORMA.

în întregime din muzica. Ne cere, de pildă, să considerăm o terță sau o cvintă sau orice alt interval și să ne întrebăm în care dintre componentele sale rezidă valoarea estetică. „Evident, nici unul dintre tonurile izolate a căror relație alcătuiește intervalul nu posedă în el însuși, nici în cea mai mică măsură, acel caracter ce i se atașează când sînt auzite împreună.” Prin urmare, judecățile concepute îndeobște sub numele de gust „sînt rezultatele perfecte perceperii a relațiilor create în cadrul unei complexități de elemente”. „Ei filosofia estetică, înțeleasă ca stabilire de principii estetice, ar fi chemată la drept vorbind nu să definească, să demonstreze sau să deducă, nici măcar să distingă specii de artă ori să discute despre opere existente, ci mai degrabă să ne pună în posesia tuturor relațiilor simple, oricare ar fi ele, și care în perceperea completă a oricărui lucru produc aprobarea sau dezgustul.” Evaluată după un asemenea etalon, aproape întreaga operă anterioară înfăptuită în acest domeniu pare a fi fost zadarnică: „Să ne hazardăm oare a spune că disciplina muzicală ce poartă ciudatul nume de bas cifrat e singurul exemplu real de pînă acum de estetică autentică?”³¹

Din aceste propoziții s-ar putea trage o concluzie în sensul că investigația estetică trebuie să se mărginească la un anumit fel de selectare și clasificare; în întreg cîmpul esteticii trebuie căutate relații, indefinite ca număr, dintre elemente variabile. Această procedură ar fi desăvîrșită dacă acumularea empirică ar furniza în cele din urmă o serie de raporturi definibile matematic. Întrebarea: *de ce* anumite relații sînt aprobate ca frumoase, trebuie părăsită deoarece nu i se poate da răspuns.

Practica propriu-zisă a lui Heibart e totuși mai puțin îngustă decît programul lui. El nu se mulțumește să stabilească relațiile observate, ci încearcă să dea, cel puțin în cazul muzicii, un fel de explicație cauzală a ocurenței frumosului, adică a intervalelor consonante. Ca psiholog, el concepe procesul vieții conștiente ca o combinație de elemente sau de idei elementare aflate în interacțiune reciprocă în conformitate cu regulile unei statici și ale unei mecanici psihice. Aplicînd acestea la muzică, el presupune că fiecare ton auzit e reprezentat în conștiința noastră de către o idee elementară. Datorită unității conștiinței noastre, nu e cu puțință prezența simultană a două senzații fără ca ele să se afecțeze reciproc. În măsura în care sînt egale, ele tind să se combine într-o singură senzație simplă, pe cînd orice diferență le menține separate. Datorită unei disparități clare, care totuși nu exclude o anumită măsură de egalitate, așanumitele tonuri armonioase se acompaniază unul pe celălalt interfe-rîndu-se mutual — fapt la care gustul nostru reacționează printr-o aprobare spontană. În raportul dintre celelalte tonuri, discrepanța e contrabalansată de

³¹ *Ibid.*, II, p. 344.

o similaritate egal de puternică, rezultatul fiind angajarea unei lupte între tendințele către unificare și opoziție. Conflictul devine audibil ca disonanță⁸². În jurul lui Herbart s-au strâns un număr de adepți, printre care Adolf Zeising⁸³, fost hegelian, care proclama că „secțiunea de aur” e cheia enigmei estetice, și Wilhelm Unger, care a încercat să stabilească o teorie a relațiilor disonante și consonante între culori⁸⁴. În sfârșit, Robert Zimmermann (1824 — 1898) a dezvoltat sugestiile lui Herbart într-un sistem cuprinzător. A câștigat însă amploarea cu prețul exactității. E, fără îndoială, posibil să găsești relații și raporturi în ideile și imaginile unui poem și, astfel, să-l supui unei analize formale. Dar asemenea analize nu pot lămuri nimic înlegătură cu esența poeziei. Doctrina formalistă, silită fiind să acopere întregul câmp al experienței estetice, înfii se eschivează, iar apoi devine nesemnificativă. Propoziția: „Identitatea predominantă din conținutul componentelor formale creează armonie, disparitatea predominantă, dizarmonie”⁸⁵, e un simplu truism atîta vreme cît accepțiunea exactă a lui „predominant” rămîue nedefinită. Altă teză sună: „Marele lîngă mic place, micul lîngă mare displace”⁸⁶. E mai puțin un loc comun, dar nu e deloc exact.

Era un lucru meritoriu de a fi îndreptat atenția către o componentă măsurabilă a obiectului estetic. Cum însă formalistii au eliminat sentimentul ca relevant, ei au schilodit experiența estetică. Înlăturînd interpretarea metafizică, ei n-au izbutit să vadă în artă ceva mai mult decît un amuzament intelectual. Doctrina lor a ignorat atît semnificația cît și calitatea sensibilă ca factori estetici și din această cauză au trecut cu vederea regula supremă: o operă de artă e o unitate indivizibilă. Zimmermann de pildă declara că nici metalul, nici melodicitatea limbajului nu ar putea fi parte integrantă înpoeama un tot estetic⁸⁷. El ne lasă astfel cu impresia ca a conceput greșit forma ca un ornament exterior al unui subiect preexistent.

⁸² *Psychologische Bemerkungen zur Tonlehre, Werke*, III, pp. 96 urm.: *Psychologische Untersuchungen, Werke*, XI, pp. 45 urm.

⁸³ *Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Korpers*, 1854; *Ästhetische Forschungen*, 1855; *Der goldne Schnitt*, 1884.

⁸⁴ *Die bildende Kunst*, 1858.

⁸⁵ *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, 1856, voi. I, § 102.

⁸⁶ *Ibid.*, voi. I, § 92.

⁸⁷ *Ibid.*, § 73. Pot fi menționați și alți cîțiva scriitori care au împărtășit atitudinea antiidealismă a lui Herbart. Bernard Bolzano (1781—1848), remarcabil logician, a sintetizat concepția estetică a lui Baumgarten cu idei împrumutate de la Kant. După el, e frumos obiectul care nu e sesizat nici prea ușor, nici prin efortul laborios al gîndirii clare, și care ne permite să ghicim, de la prima privire, acele calități ale obiectului care ar pui ea fi pe deplin revelate de o examinare subsecventă. Din această anticipare derivăm o conștiință plăcută, deși obscură, a puterii facultăților noastre cognitive (*Ober den Begriff des Schönen. Eine philosophische Abhandlung*, 1843, p. 30; cf. *Ober die Einheit der schönen Künste. Eine ästhetische Abhandlung*, 1843). Adolf Trendelenburg (1802—1872), interpret al lui Aristotel și logician de vază, a schițat o teorie eclectică a artei (*Niobe, oder über das Schöne und Erhabene*, 1846). J. H. von Kirchmann (1802—1884), deși constituind liber o estetică idealismă, a încercat să înlocuiască baza idealismă cu un neinspirat senzualism și cu un așa-zis realism (*Ästhetik auf realistischer Grundlage*, 2 voi., 1868).

ȘCOALA FORMALISTA.

Decăderea idealismului german era un simptom al unei profunde transformări ce avea loc în societatea europeană în totalitatea ei. Se profila o criză a credinței în omul modern, abia mascată de fațada idealistă a civilizației victoriene și revelată în chip deschis de conceptul de „*Realpolitik*” din Germania, întrebarea era dacă omenirea lansată în aventura unei noi epoci și expusă unor condiții nemaiauzite pînă atunci, ar putea continua să se cramponeze de modalitățile înveterate de gîndire transcendentă.

Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844—1900) a încercat să soluționeze problema arzătoare a vremii sale printr-o recuzare fermă a oricăror elemente de transcendențialitate. Universul așa cum îl concepea el era în întregime „natural”, sieși suficient, închis în sine, neconstrîns și nesustînut de nici o putere transcendentă, fiindu-și sursa propriei sale perfecțiuni. Ca atare, universul încorporează valori noi și superioare, o sancțitate și o noblete necunoscute în trecut. Bănuim însă, în toate predicațiile cu ajutorul cărora Nietzsche conferă măreție universului său natural, descendența lor voalată din însăși tradiția căreia sînt menite să i se substituie. Cosmosul finit e declarat etern. Dar ideea de eternitate nu poartă oare limpede pecetea superstiției teologice „învechite”? Și chiar conceptul de „ființă” nu e oare o rămășiță iluzorie a repudiatei ontologii transcendente? Astfel, filosof ia lui Nietzsche, constituind poziții și apoi distrugîndu-le, îmbracă forma luptei sinucigașe a unui mare spirit împotriva propriilor sale aspirații. Combătînd ceea ce i se par a fi forțele decadentei, atacul lui Nietzsche e dirijat împotriva lui însuși. „Voința de putere” și „eterna reîntoarcere” exprimă un optimism deznădăjduit³⁸. Prima semnifică sinistrua decizie în favoarea *voinței* în absența oricărui țel rațional; cea de-a doua potolește setea de eternitate într-o imagine a vieții ce amintește de truda sisifică. Sfidarea prometeică e destinată de visul unei vieți spiritualizate și ușoare ca un dans; sau de viziunea unei perfecțiuni fără cusur și mature, nesilnică și uitînd de durere și trudă, evocînd imaginea unui golf mediteranean sau calmul netulburat și limpezeala zilelor senine.

Ambiguitatea poziției lui Nietzsche ne întîmpină și în estetica lui. Îl salută pe artist ca pe aliatul său firesc, pentru ca apoi să-l considere drept corupător al integrității filosofice. De fapt, atît în spatele glorificării cît și al reproșului se ascunde artistul din sine. Nietzsche se opune vehement esteticii tradiționale. O învinuiește că adoptă exclusiv poziția contemplatorului de artă și că interpretează fals contemplarea estetică, văzînd în ea o metodă de a ne desprinde știrnitul de lumea aceasta. Arta, susține el, e esențialmente „afirmare, binecuvîntare, zeificare a existenței”³⁹. O artă pesimistă e o contra-

³⁸ Karl liowith, *Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkunft des Gleichen*, 1935. ⁸⁹ *Werhe*, Grossoktav-Ausgabe, 1<3 voi., VII, pp. 407 urm.; XIII, p. 100; XIV, pp. 137 urm.

CRIZA METAFIZICII IDEALISTE CULMINEAZĂ CU NIETZSCHE.

ARTA CA ÎNFLORIRE A VIEȚII.

dicție. „Dar Zola? frații Goncourt? Obiectele arătate de ei sînt urîte. Și totuși, motivul pentru care le arată e că se bucură de urît. ...”⁴⁰ „în genere”, scrie el, „mă împac mai bine cu artiștii decît cu toți filosofi de pînă acum: artiștii n-au pierdut marele fîgaș pe care înaintea viața, au fost îndrăgostiți de lucrurile «lumii acesteia» — au fost îndrăgostiți de simțurile lor.”⁴³ Filosoful dornic să dovedească gloria unică a lumii finite îl găsește pe artist preocupat de același lucru.

Centrul creator al universului terestru și natural e „viața”. Confundînd accepțiunea mai largă a termenului cu aceea mai limitată și legată de sex, naștere, creștere și mișcare, în rîndul plantelor și animalelor, Nietzsche dezvoltă concepția unei arte „afirmative” și mundane, constituind pe baza ei programul unei „estetici biologice”. Mai exact ar fi să i se zică „pseudo-bio-logică”, deoarece chiar și propozițiile sale marcat fiziologice poartă în ele conotații ce dezminț crezul naturalist profesat. „Ceea ce, pentru instinctul nostru, e respingător din punct de vedere estetic, s-a dovedit, în decursul unei foarte lungi experiențe, a fi dăunător, primejdios și dubios pentru om. Instinctul estetic cu expresie spontană (de ex. cel al dezgustului) conține o *judecată*. Sub acest raport, frumosul se încadrează în categoria generică a valorilor biologice ca utilul, sănătosul, augmentative ale vieții, dar într-un asemenea mod, încît o cantitate de stimuli asociați cu, și amintindu-iie vag de obiecte și stări utile, trezesc în noi sentimentul frumosului, adică al unei sporiri a simțămîntului de putere.”⁴² Ultima propoziție trimite în mod clar la o gamă de idei aflate dincolo de „naturalism” sau „biologism”, Arta, spune Nietzsche, „e o stimulare a energiilor animale prin imagini și dorințe ale unei vieți potențate”⁴³. Ideea unei „vieți potențate” e cu mult mai sugestivă decît o sporire a vigoriei animale: ea transmite implicit programul nietzschean de „revalorizare a tuturor valorilor”.

Cu toate că Nietzsche privește arta ca o expresie a vieții, el e departe de a o considera ca „naturală” în sensul unei exprimări fără efort a mișcărilor lăuntrice, comparabilă cu cîntecul păsărilor. Frumosul, susține el, nu se realizează decît printr-un act de autoafirmare ce aranjează, transfigurează și supune realitatea spre a o face să apară frumoasă, adică adaptată necesităților omenești. Judecata noastră estetică împrumută obiectului „un farmec care e în întregime străin naturii obiectului. A percepe un obiect ca frumos înseamnă a-l percepe în mod fals”⁴⁴. În intenția acestor rînduri stă o respingere radicală a principiului clasic potrivit căruia „numai adevăratul e frumos”. Dar dezvoltările deduse din această propoziție revoluționară sînt sensibil în spi-

⁴²) *Ibid.*, XIV, 229 urm. « *Ibid.*, XVI, 231 urm.

IDEALUL E ARTA ANTIROM ANTICA.

ritul' tradiției clasice. Transformarea energetică a realității date în frumos trebuie să fie însoțită de disciplina severă la care artistul își supune propensiunile, tendințele și simțirile naturale. Nietzsche a repudiat atât cultul originalității ca valoare în sine cât și idealul romantic lax al creației spontane și necontrolate. Stilul „clasic” sau „măreț” la care visează Nietzsche se caracterizează prin „răceală, luminozitate și rigiditate”. Celelalte calități ale lui sînt consecvența logică, savurarea factorului intelectual, concizia și ura față de „sentiment”, „*Gemut*”, „*esprit*”, ura față de divers, incert și vag sugestiv, ca și față de scurt, glumeț, drăguț și benign. Stilul clasic presupune că abundența vieții e strunită de măsura întemeiată pe „calmul unui suflet puternic care se mișcă lent și repudiază tot ce e prea vioi. Elementul de generalitate, legea, e venerat și accentuat”. „Acest stil are în comun cu marea pasiune faptul că disprețuiește dorința de a plăcea, ca uită să convingă A deveni stăpîn al haosului care ești, a-ți sili haosul să-și asume formă, a deveni logic, simplu, neambiguu, matematică, *lege* — iată aici marea ambiție.”⁴⁶ Nietzsche știe că această formă înaltă nu poate fi prescrisă și voită, dar că ea va răzbate la lumină cînd artistul poartă în sinea lui măreția⁴⁶. O dată ajuns în acest punct al desăvîrșirii, el face totul din necesitate, și numai atunci se bucură pe deplin de libertatea și autoritatea sa creatoare⁴⁷.

Judecata frumosului, după cum am văzut, nu are nici o întemeiere pe calitatea obiectelor reale. În consecință, e necesară o stare de exaltare spre a ne ridica deasupra evaluării sobre și raționale a realității date. Pentru idealist, această concepție nu prezenta nici o dificultate, din cauză că întreaga lui doctrină se baza pe ideea de transcendență. Nietzsche însă era nevoit să recurgă la ceea ce s-ar putea numi o „transcendență imanentă”. El a conceput o stare de spirit care face ca viața să se transcendeze pe sine însăși, rămînînd totuși în propria-i sferă. În faimosul eseu despre *Nașterea tragediei*, el descrie stadiul inițial al creației artistice ca o îmbătăre, ca o beție sacră, *Rausch*. Copleșit, năucit și inspirat de o explozie a energiilor sale vitale, artistul ajunge să fie posedat de o nebunie dionisiacă; irumpe „eterna patimă a devenirii”. Granițele și limitele obișnuite ale vieții sînt anihilate, iar conștiința, umplută cu un amestec de groază și bucurie, e înecată în torentul veșnic al lucrurilor ce duc cu el atât creația cât și distrugerea. Apoi, într-un al doilea stadiu, din excitația orgiastică se desprinde ca un vis o viziune apolinică a vieții, aflată față de extazul dionisiac într-un raport asemănător cu acela dintre ființă și fluxul devenirii sau ca lumina față de întuneric. Într-o imagine ca de vis, luminoasă

« *Ibid.*, XVI, 264 urm. « *Ibid.*, XII, 182. « *Ibid.*, XV, 47.

EXTAZ DIONISIAC ȘI FORMA APOLINICĂ.

și simbolică, ea izbăvește durerea primordială a extazului dionisiac și reinstaurează aparența ordonată conform legilor eterne.

Vraja dionisiacă, scrie Nietzsche, „e condiția prealabilă a întregii arte dramatice. Sub această vrajă, participantul la o serbare dionisiacă se vede pe sine ca un satir, iar ca satir ajunge apoi să-l contemple pe zeu, adică în transformarea sa, el are o nouă viziune exterioară lui însuși ca desăvârșire apolinică a stării sale. Cu această nouă viziune, drama e completă”. „Conform acestei concepții, putem înțelege tragedia greacă drept corul dionisiac, care se descarcă totdeauna iarăși într-o lume apolinică de imagini. Părțile corale, așadar, cu care e întrețesută tragedia sînt oarecum matricea întregului așa-zis dialog, adică a întregului univers scenic al dramei propriu-zise.”⁴⁸ Mai târziu, după ce părăsește metafizica schopenhaueriană din eseul său timpuriu, *Nașterea tragediei*, Nietzsche își generalizează observațiile astfel încît să pună bazele unei psihologii a artei. Visul, afirmă el, prefigurează viziunea estetică, beția, orgia estetică. De aici decurge o clasificare corespunzătoare a artelor. Actorul, dansatorul, muzicianul și poetul liric, ca exponenți ai artei dionisiace, sînt opuși artiștilor apolinici, pictorul, sculptorul și poetul epic. Se susține că arhitectura se sustrage acestei distincții; ea revelă actul creator al puterii volitive în întreaga-i puritate.

Printr-un act de autotranscendere extatică artistul își dobîndește viziunea frumosului din realitatea brută. Omenirea datorează o infinită grație acestei puteri de transfigurare. Existența nu e suportabilă decît ca fenomen estetic: „avem arta spre a putea să evităm pieirea prin adevăr”⁴⁹. Dar acest concept de putere binefăcătoare-amăgitoare dezvăluie ambiguitatea inerentă doctrinei estetice a lui Nietzsche. Cele mai nobile calități hărăzite de el „supraomului” său sînt curajul și integritatea. Supraomul se simte destul de puternic pentru a privi adevărul în față. El disprețuiește refugiul într-o lume de dincolo sau amăgirea de sine printr-o imagine măgulitoare a lumii de aici. Dar nu face oare tocmai artistul aceste lucruri vrednice de dispreț? De vreme ce frumosul artistic exclude adevărul, artistul e cu siguranță expus acuzației de falsitate. „Multe minciuni sînt spuse de poeți.” Această veche zicală greacă e acum reînviată în gîndirea lui Nietzsche, care-i preface lauda în insultă. El îi acuză pe artiști de lașitate: au totdeauna nevoie de un adăpost, de-o autoritate stabilită; „ei au fost mereu slujitorii unui sistem moral, ai unei filosofii sau ai unei religii”⁵⁰. Creatorul de frumos, salutat întîi ca un campion al noilor valori, s’acuză de aceeași crimă de care erau acuzați și creștinul, și metafizicianul. Și el pregătește o evadare din lumea

48 *The Complete Works*, ed. by Osear Levy, III, 68.

*³ *Werhe*, XVI, 248.

»o *Ibid.*, VII, 405; XV, 489.

aceasta și din adevărul ei crud. Între realitate și imaginația artistică e o prăpastie: „Nici Homer nu l-ar fi zugrăvit pe Ahile, nici Goethe pe Faust dacă Homer ar fi fost Aliile sau Goethe Faust”⁵¹. Lovitura lui Nietzsche, destinată unui obiect venerat, îi atinge propria operă. Era chinuit de teama ca nu cumva propria-i glorificare a lumii să se dovedească o viziune estetică, o evadare fără speranță din cunoașterea paralizantă; ca nu cumva să fie judecat că e „doar poet, doar nebun”. „Vechea ceartă dintre filosofie și poezie” e re-aprinsă iarăși.

Toate încercările de reconciliere a aspectelor pozitive și negative din evaluarea nietzscheană a artei sînt sortite eșecului. Există însă o sferă limitată înăuntrul căreia Nietzsche ajunge la o sinteză. El a proiectat contradicțiile în viața însăși ca o dialectică inerentă ei. Viața, fiind atotcuprinzătoare, nu poate fi primejduită sau coruptă din exterior. Ea își generează propria negație: boala, declinul și moartea sau, în termeni psihologici, resentimentul, ura și autonegarea. Aplicînd acestea la artă, trebuie să distingem două tipuri opuse de creație: „Ținînd seama de toate valorile estetice, mă pot prevala acum de această distincție capitală: Mă întreb îutodeauna «oare foamea a devenit creatoare sau mai degrabă îmbelșugarea?»» Ea Goethe, de pildă, puterea creatoare se datorează abundenței, la Flaubert și Pascal, urii. Cînd Pascal scria poezie, se tortura”⁵². Arta „decadentă”, rezultat al unei negări indignate a vieții, e descrisă de către Nietzsche ca fiind contraparte „romantică” a stilului „măreț” sau „clasic”. Răzbunîndu-se nemărturisit pe omenire pentru propriile-i scăderi, romanticul își infiltrează pesimismul otrăvitor în mintea ascultătorului. Arta lui, lipsită de seninătate și de măsură, captivează simțurile cu o profuzie de amănunte eficiente și cu o exhibare de pasiune nestăpînită. Pentru Nietzsche, muzica lui Richard Wagner e prototipul acestei caricaturi romantice a extazului dionisiac.

Decadența reprezintă declinul firesc precum și descompunerea vieții. De aceea teoria celor două tipuri contrare de artă aduce cu ea ideea unui „ciclu vital” istoric. Arta clasică reprezintă maturitatea vieții. Ea se dizolvă, printr-un proces natural, într-o artă decadentă sau „barocă”. Artele particulare manifestă o afinitate pentru stadiile acestui proces ciclic, arhitectura pentru formele primordiale de civilizație, muzica, pentru epocile ei de împlinire⁸³.

Criteriul sănătății nu rezolvă cu adevărat problema evaluării pozitive și negative a artei. Aplicarea lui va fi totdeauna îndoielnică. Chiar și seninătatea idilică a unui poem clasic ea *Hermann și Dorothea* al lui Goethe poate

⁵¹ *Ibid.*, VII, 404.

⁵² *Ibid.*, V, 326.

⁵³ *Ibid.*, XVI, 264.

ARTA SĂNĂTOASĂ ȘI ARTA DECADENTĂ.

însemna că artistul își pregătește o evadare de unul singur prin idealizarea realităților. Pe de altă parte, tabloul crud făcut de Swift oăniilor-animale din țara houylmhnmlor poate proveni dintr-o dragoste curată, dar dezamăgită, pentru omenire. Dacă e însă mînuit de un maestru al aprecierii, acest criteriu poate juca rolul salutar de bisturiu în mina unui chirurg — scop căruia Nietzsche l-a destinat.

Criza metafizicii a culminat cu Nietzsche. Creștinismul secularizat al veacului al XIX-lea, creație hibridă a romantismului și idealismului, a fost subminat de către critica lui. Dar strategia campaniei sale antiromantice era în mare măsură de sorginte romantică. Putem vorbi de o autodistrugere a romantismului. Această operă critică a fost compensată de o ultimă autoafirmare a romantismului în scrierile teoretice ale lui Richard Wagner (1805—1864)⁵⁴. Ideile lui de bază — „poporul” ca forță condiționând creația artistică, mitul ca matrice a poeziei, precum și proclamarea „operei de artă universale” ca încununare a tuturor eforturilor creatoare — a reînviat dogmele romantice. Cîș-tigul vechii doctrine prin încorporarea ei în programul unui mare compozitor de operă a fost mic. Nietzsche, fidel la început, și-a dezvoltat învățătura ca un apostat al evangheliei wagneriene. Adevărul, în controversa Wagner — Nietzsche, era de partea criticului. Nu există izbăvire prin întoarcerea în țara de vis a romantismului.

BIBLIOGRAFIE SUPLIMENTARĂ

Rwald Volliard, *Zwischen Hegel und Nietzsche. Der Äs! hei Uter F. T. Vischer*, 1932.

IV. W. Fiacus, *Artists and Thinkers*, 1916.

II. R. Marshall, *Some Modern Aestheticians*, în *Mind*, 1920, pp. -158 — 471 (despre Lotze),

A. Matagrín, *Essai sur l'esihetique de Lotze*, 1901.

Bernatd Bosauquet, *A History of Aesthetic*, 1892, cap. XIII și XIV.

⁵⁴ *Prose Works*, translated by W. A. Ellis, 1892.

WAGNER: REAFIRMAREA ROMANTISMULUI

XVIII

ESTETICA ÎN ERA ȘTIINȚEI

Pe la 1870, școala speculativă părea moartă. Proclamațiile noii metode științifice se împleteau de obicei cu necrologurile celei vechi. Lucrul acesta era adevărat mai cu seamă în Germania, unde se făcuse cel mai mult în acest sens și, cum simțeau toți, se păcătuise cel mai mult în câmpul gândirii pure. Un scriitor german, Ernst Grosse (1862—1927) comenta prăbușirea vechilor sisteme filosofice în următorul pasaj tipic: „Dacă le măsurăm cu etalonul strict al științei, va trebui să admitem că și-au meritat soarta. Ie putem admira strălucirea, dar nu se poate să nu vedem din această pricină că temelia de de fapte nu era suficientă pentru aceste construcții șubrede. . . . Filosofia artei datorată hegelienilor și herbartienilor prezintă astăzi numai un interes istoric”¹. Urmează apoi enunțul nu mai puțin tipic al tendinței științifice moderne: „Știința artei e în aceeași situație ca și toate celelalte științe care depind de observație . . . adevărul iese în cele din urmă la lumină din compararea plină de răbdare a numeroase și variate fapte”². Pentru acești scriitori imensa trudă a atîtor veacuri părea aproape în întregime irosită. Trebuie să recunoaștem, continua purtătorul de cuvînt al timpurilor noi, că „nu avem dreptul să ne mândrim cu o știință a artei”³. Trebuie să ținem seama de lecția pe care ne-o servește bancruta investigațiilor anterioare și să ne apucăm cu ceva mai multă umilință de reconstruirea edificiului abandonat. A înțelege arta în manifestările ei cele mai înalte e un țel nobil, dar foarte îndepărtat. Mai întîi sîntem obligați să examinăm elementele și „să nu încercăm a explica formele mai complicate pînă nu ne-am informat cu privire la natura și condiția celor simple”⁴. Vechea metodă filosofică, pretindea Gustav Theodor Fechner (1834—1887), pionierul esteticii experimentale, evoluează „de sus” dinspre universal, în jos către particular. Acesta era modul de abordare folosit de Schelling, Hegel și chiar Kant. De vreme ce însă nu mai credem că posedăm un sistem sigur, e mai înțelept să alegem calea opusă și să construim

¹ *The Beginnings of Art*, 1897, p. 3. °- *Ibid.*, p. 25.

³ *Ibid.*, p. 5.

⁴ *Ibid.*, pp. 18 urm.

ESTETICA EDIFICATA „DE JOS”.

estetica începînd „de jos”. Trebuie să pornim de la fapte și apoi să ne ridicăm, prudent și treptat, la generalizări⁵.

Din aceste cîteva principii conducătoare decurg caracteristicile școlii științifice — calitățile ca și scăderile ei. Procedeul experimental implica o strînsă colaborare cu disciplinele învecinate și o mai largă cunoaștere a faptelor conexe adăugate la stocul tradițional de idei. Fiziologia⁶, biologia⁷, psihiatria⁸, sociologia⁹ și etnologia¹⁰ furnizau materiale noi de elucidat și comparat. Cîmpul de cercetare s-a extins atît în timp cît și în spațiu. Un interes crescînd pentru stadiile primitive ale artei pe de o parte, pentru creațiile de un înalt rafinament ale Extremului Orient pe de alta, au înlăturat un mare număr de prejudecăți îndrăgite. Printre ele se număra dogma clasicizantă bazată pe credința în validitatea unică a canonului grec. Aprecierea formelor artistice extrem de diverse a dat o lovitură și teoriei naturaliste a imitației. Pandantul ei idealist — concepția că artistul imită ideea sau esența unui obiect — a fost de asemenea subminată. O altă dogmă cu care s-a ciocnit știința era că „arta autonomă” —arta pentru artă —reprezintă manifestarea normală a energiilor creatoare ale oamenilor. Studiile etnologice și sociologice au arătat că adevărat e contrarul. Arta, în epocile ei de înflorire viguroasă, e îndeobște subordonată altor interese. Pretinsa autonomie, pe de altă parte, se dovedește a fi ea însăși condiționată de statutul social al unei anumite clase implicate — de exemplu de libertatea precară a umaniștilor din Renaștere sau de independența relativă a artistului burghez din secolul al XIX-lea.

Dar noua asociere strînsă a artei și realității în mare ascundea un anumit risc. Părea uneori că fruntariile ce delimitau arta ca artă sînt pe punctul de a dispărea cu totul. De exemplu, adepții teoriei jocului a lui Spencer erau înclinați să uite că arta, oricît de intim legată de joc, e, la urma urmei, mai mult decît un joc. Alți specialiști erau tentați de atracția lor către așa-zisul „primitiv” să aștepte o mai mare revelație estetică de la cutare imagine totemică brută decît de la *Madonna Sixtină* a lui Rafael. O condiție prealabilă

5 *Vorschule der Ästhetik*, 2 Teile, 1876, Prefață.

⁶ Georg Hirtli, *Physiologie der Kunst*, 1885; Prancis Galton, *Hereditary Genius: An Inquiry into its Laws and Consequences*, 1896.

⁷ Colin A. Scott, *Sex and Art*, în *The American Journal of Psychology*, 1896, VII, pp. 153 urm.

» Cesare Lombroso, *Genio e follia*, 1877; *L'Uomo di genio*, 1888; *Nuovi studi sul genio*, 1902.

⁹ J. M. Baldwin, *The Mental Development in the Race and in the Child*, 1895; *Social and Ethical Interpretations in Mental Development*, 1897 F. H. Giddings *The Principles of Sociology. An Analysis of the Phenomena of Association and of Social Organization*, 1896; T. Ribot, *L'imagination creatrice*, 1900; Gabriel Tarde, *Les lois de l'imitation*, ed. a 2-a, 1895; Gabriel Seailles, *L'origine et les destine"es de l'art*, 1886; Georges Sorel, *Lavaleurs sociale de l'art*, 1901.

¹⁰ H. Balfour, *The Evolution of Decorative Art*, 1893; John Lubbock (Lord Avebury), *The Origin of Civilisation and Primitive Condition of Man*, 1870; A. C. Haddon, *The Decorative Art of British New Guinea*, 1894, *Evolution of Art*, 1895; Ernst Grosse, *The Beginnings of Art*, trad., 1897, .

UNITATEA ESTETICII AMENINȚATA.

a esteticii, confor epților mai vechi, impunea cercetătorului o sensi-

bilitate artistică extrem de dezvoltată. Acum, un estetician de acest tip își atrăgea reproșul că e lipsit de soterietate științifică. Grant Allen (1848 — 1899) mărturisește în prefața la a sa *Physiological Aesthetics*: „Nu sînt în ce mă privește un amator excesiv de arte frumoase sub nici o formă. Dar, în ansamblu, aceasta mi se pare afîncîștig... deoarece... adoratorul artei e susceptibil să aducă cu sine în considerarea celor mai simple elemente ale frumosului acele simțiri entuziaste trezite în el de cele mai înalte dezvoltări ale artei. În plus, o asemenea persoană va privi probabil cu dispreț orice specii de emoție estetică cu excepția celor mai elevate și mai capabile să contribuie la edificarea gustului său pretențios și cultivat”¹¹. „Psihologie fără psihic” fusese judecată psihologia pozitivistilor. Un cititor lipsit de bunăvoință al prefetei lui Grant Allen s-ar putea simți ispitit să adauge: „Știință a frumosului fără simțul frumosului”. Cu cît estetica se adapta mai mult bibliotecii și laboratorului cu atît se îndepărta mai mult de atelierul artistului. Spiritul psihologiei lui Wilhelm Wundt părea oarecum incompatibil cu o sensibilitate estetică dezvoltată.

Filosoful era scos de la catedra sa ca profesor de estetică. Dar cine avea să-i ia locul? Erau numeroși postulanți deopotrivă de competenți. Noua tendință științifică a creat mai multe științe ale frumosului în loc de una singură, estetica psihologică, estetica etnologică și altele asemănătoare. Dezintegrarea disciplinei cunoștea un ritm rapid. A fost stăvilită numai către sfîrșitul perioadei de care ne ocupăm, cînd abundența crescîndă de descoperiri și tendințe a fost din nou adunată în cadrul conceptului generos de „estetică și știință generală a artei” propus de Max Dessoir.

Hotărîrea fermă de a se renunța la ipotezele metafizice nu a făcut să înceteze cu totul utilizarea ideilor generale. Problema întîlnită chiar în pragul cercetării empirice — și anume ce sînt „elementele” fenomenului estetic — nu avea să fie lămurită prin observație. Astfel, curentele mai vechi de gîndire au dăinuit, deși transformate și adaptate cum se cuvine noilor condiții intelectuale. Principiile lor au fost atenuate și reduse fie la rangul de ipoteze de lucru, fie de postulate menite alimentării unor necesități emoționale de extracție non-empirică. Și aceste tipuri alternative de aserțiuni generale nu erau întodeauna clar separate. În ideea, profesată de Spencer, Grosse și alții, că plăcerea estetică generează sentimente de camaraderie umană, supraviețuia entuziasmul social al pozitivistilor timpurii. Fechner, în însăși cartea care pune bazele metodei experimentale în estetică, afirma că frumosul, în ultimă analiză, derivă din Dumnezeu. Orientarea teologică a esteticii germane supraviețuiește aici ca un organ relict, devenit inutil din cauza con-

¹¹ *Physiological Aesthetics*, pp. VIII urm.

dițiilor de viață schimbate¹². Johannes Volkelt se grăbește să-și liniștească cititorii cu privire la metafizica pe care o anexase la estetica tragicului, cu toate că nu era cu mult altceva decât un ornament nevinovat. „Țin să notez”, scria el, „că teoria tragicului e absolut separată și independentă de expunerea din ultima secțiune, consacrată metafizicii tragicului.”¹³

Estetica germană mai veche definise frumosul descriindu-i locul și funcția din cadrul unui cosmos mental. O tendință similară, dezbărată de năzuințele metafizice, a dat acum naștere unei doctrine a elementelor mentale ale frumosului. O asemenea doctrină a fost estetica psihologică a lui Fechner. Cercetătorii francezi și englezi acordaseră o atenție deosebită rolului artei în viața socială și în progresul social. Prelungirea acestei orientări de gândire a produs școala evoluționistă a esteticii științifice. Cu cât psihologizantii de tipul lui Fechner pe de o parte și evoluționiștii pe de alta au avansat mai mult, cu atât mai mult cele două școli au început să fuzioneze.

Cartea despre care se consideră în genere că marchează începutul noii științe este *Vorschule der Ästhetik* a lui Fechner, publicată în 1876 și precedată în 1871 de o comunicare a aceluiași autor despre *Estetica experimentală*¹⁴. *Vorschule* e mai degrabă o culegere de eseuri, reunite după un criteriu destul de lax, decât un tratat sistematic. Un sistem trebuie să aibă la bază o definiție a frumosului. Dar o tratare științifică, după opinia lui Fechner, e prea puțin interesată să găsească o formulă universală — sarcină care a derutat toate eforturile speculative anterioare. Frumosul e doar un termen ce desemnează în linii generale obiectul esteticii și, ca atare, e aplicabil la „orice prezintă proprietatea de a suscita plăcere în mod direct și nemijlocit, iar nu numai după o reflecție sau ca o consecință”¹⁵. Tocmai de acest tip de plăcere (ca și de neplăcerea corespunzătoare) se ocupă analistul. Acesta e terenul ferm pe care se poate apuca de lucru în deplină siguranță. Căci „sentimentele estetice”, ca modificări ale plăcerii și durerii ca atare, sînt calități primare și simple ale sufletului. Ca și aurul printre elementele fizice, acești atomi psihici pot fi amestecați cu alte elemente.[^] Chiar și așa însă ei rămîn ceea ce sînt și rezistă la orice încercare de disoluție. O dată admis acest lucru, problema, formulată în termeni științifici, e următoarea: Ce obiecte plac și displac? Și de ce unele plac în timp ce altele displac? Un răspuns corect trebuie să indice legea care guvernează relația cauzală dintre obiectul exterior, în calitate de cauză, și plăcere, în calitate de efect. Și această lege trebuie verificată experimental întocmai ca o lege descoperită de către fizician în domeniul mișcării corpurilor.

¹² *Vorschule der Ästhetik*, I, 17.

¹³ *Ästhetik des Tragischen*, 1897, p. V

¹⁴ *Zur experimentellen Ästhetik. Abhandlungen der sächsischen Gesellschaft der Wissensch. Math. Physical. Klasse 9*, 556 urm.

¹⁵ *Vorschule*, I, p. 15.

Ideea generală a unei estetici științifice schițată sumar în definițiile preliminare s^a configurat mai deplin pentru Fechner într-o lungă serie de „principii estetice”. Mai toate acestea sînt însă mai curînd psihologice în sens mai larg decît specific estetice¹⁶. Ele conturează o psihologie a activității mentale în genere, neavînd decît o legătură indirectă cu problemele estetice. De factură indiscutabil estetică sînt cele trei „principii formale supreme”: (a) conexiunea unificată a multiplului, (b) consecvența, congruența sau adevărul și, în fine, (c) claritatea. Această parte centrală a doctrinei estetice a lui Fechner e totodată și cea mai tradițională componentă a ei. Deși dotați cu o garnitură de termeni inediti, pășim totuși pe drumul bine bătătorit al teoriei formale a frumosului.

Pentru Fechner, ca și pentru mulți dintre contemporanii săi, experimentul constituia^marca exactității științifice. Din nefericire, tocmai „principiile sale formale” s-au sustras în mare măsură verificării experimentale directe. Părea totuși posibilă aplicarea unei metode indirecte de demonstrare a validității lor. Fechner și-a propus să lămurească problema dacă există raporturi de dimensiune și diviziune esteticește preferabile și ce sînt aceste raporturi normale sau elementare. În repetate rînduri, spirite speculative s-au străduit să dezvolte o matematică mistică a frumosului¹⁷. Supunînd această problemă unei examinări strict științifice și lipsite de prejudecăți, Fechner a inaugurat o nouă epocă în cercetarea estetică.

Fechner a deosebit trei metode experimentale. Prima era metoda selecției, despre care vom spune mai multe numaidecît. A doua era metoda construcției. Aceasta poate fi ilustrată prin așa-zisa „investigație asupra literei «i»”. Pe o hîrtie se trag patru linii verticale de lungimi diferite, subiecții fiind îndrumați să pună deasupra fiecăreia cîte un punct la distanța care li se pare cea mai potrivită. Rezultatele arată că distanța medie aleasă crește în raport cu lungimea liniei. A treia metodă constă în măsurarea unor obiecte confecționate folosite în viața de toate zilele. Fechner a măsurat cărți de vizită și cărți alese la întîmplare, stabilind că un mare procentaj ofereau raportul secțiunii de aur (cu o abatere notabilă de la această regulă în cazul cărților de specialitate, care în genere sînt mai alungite, și al cărților pentru copii care sînt mai late)¹⁸. A inițiat de asemenea un studiu statistic al dimensiunilor

1« *Ibid.*, I, p. 51.

¹⁷ *Elementarbeiträge zur Bestimmung des Naturgesetzes der Gestaltung und des Widerstandes und Anwendung diesev Beiträge auf Natur und alte Kunstgestaltung* von F. G. Roeber, mit 6 lith. Tafeln, 1861. Alte publicații de acest tip sînt citate și discutate de Fechner, *Zur experimentellen Ästhetik*, pp. 593 urm. și 567; cf. bibliografia în Charles Lalo, *L'esthdtique experimentale contemporaine*, 1908, și J. I<arguier des Bancel, *L'esthdtique experimentale*, în *L'Annee Psychologique*, 1900 pp. 148 urm.

¹⁸ *Vorschule*, cap. 44.

PRIMELE EXPERIMENTE ȘI REZULTATELE LOR.

picturilor, dar rezultatelor astiel obținute le-a atribuit o redusă semnificație estetică¹⁹.

Metoda cea mai practică de Fechner a fost cea a selecției sau alegerii. Cel mai bine cunoscut experiment de acest tip are ca obiect raporturi matematice definite. Fechner pregătea zece dreptunghiuri de carton alb cu arii egale (64 cm^2), variind ca formă de la pătrat până la un dreptunghi cu raportul laturilor de 5:2. Acestea au fost așezate la întâmplare pe o seindură neagră. Subiecții, aleși din clasa cultivată, dar fără legătură cu instrucția artistică, au fost invitați să indice cele mai plăcute și cele mai neplăcute dintre aceste figuri. Judecățile de preferință sau respectiv de excludere erau notate în coloanele speciale ale unui tabel, cu câte un număr întreg dacă judecata era pronunțată fără ezitare sau cu o fracție ($1/2$ sau $1/3$) dacă subiectul — stînjinit, desigur, de caracterul abstract al condițiilor — ezita între două figuri.

Rezultatul acestui experiment părea să întemeieze concepția că există „raporturi care posedă în ele însele o valoare estetică specifică”²⁰. Majoritatea respingerilor se încadrau în chip decisiv la extreme, pătratul și dreptunghiul alungit la celălalt capăt al scărilor, pe cînd dreptunghiul cu raportul de 34 :21, adică secțiunea de aur, primea de departe cel mai mare număr de voturi aprobative.

Experimentele lui Fechner au stîrnit un interes universal. Doi americani, Lightner Witmer și Edgar Pierce²¹, i-au perfecționat și dezvoltat procedeul. Investigații analoge au fost întreprinse în domeniul culorii de către

D. R. Major²², Jonas Colin și alții²³. Entuziasmul noilor descoperiri a fost însă oarecum umbrit de unele nedumeriri. În experiența lui Fechner cu cele zece dreptunghiuri, subiecții obișnuiau să ezite un timp considerabil în alegere, în plus, verificarea tabelului obținut de Fechner revelă un fapt în dezacord cu rezultatele generale. Pătratul obținea nu numai mai multe voturi contra decît figura imediat următoare, ci și mai multe voturi pentru. Astfel, curba care ilustrează diminuarea treptată a neplăcerii .descrește uniform pînă la punctul minim, secțiunea de aur, pe cînd curba corespunzătoare plăcerii ascendente se întrerupe. Ea cade imediat după pătrat, pentru ca apoi să

¹⁹ *Tbid.*, pp. 273, 314; cf. Ialo, pp. 57 urm.

²⁰ Lightner Witmer, *Zur experimentellen Ästhetik einfacher räumlicher Formverhältnisse*, în *Philosophische Studien*, 1893, p. 209.

²¹ *Aesthetic of Simple Form*, în *The Psychological Review*, I, 1894, pp. 483 — 495, III, 1896, pp. 270-285.

²² *On the Affective Tone of Simple Sense-Impressions*, în *The American Journal of Psychology*, 1895, VII, pp. 55-77.

²³ Jonas Conn, *Experimentelle Untersuchungen über die Gefühlsbetonung der Farben, Helligkeiten und ihrer Kombinationen*, în *Philosophische Studien*, 1894, X; *Gefühlston und Sättigung der Farben*, *ibid.*, 1900, XV, pp. 279 urm. Experimente de acest tip au fost întreprinse și de J. M. Ealdwin (*Mental Development in the Child and in the Race*, 1895, pp. 39, 50 urm.),

E, S. Baker (*Univ. of Toronto Studies, Psychol. Series*, voi. II) și de A. Kirschmann (*Philosophische Studien*, voi. VII).

UNELE FISURI IN

REALIZĂRILE

EXPERIMENTALE.

urce constant pînă la punctul ei culminant. Fechner a pus această anomalie pe seama unei prejudecăți intelectuale. Unii dintre subiecți s-ar putea să se fi gîndit că o figură perfect regulată ca pătratul nu trebuie lipsită de îndreptățită recunoaștere a calității ei. Poate că această explicație e corectă. Dar ea implică totuși o anumită îndoială care, o dată admisă, poate antrena o critică mai periculoasă a rezultatelor în totalitatea lor. Dacă influențe străine au afectat rezultatul într-un caz, de ce oare n-ar face-o și în majoritatea cazurilor? N-am fi oare îndreptățiți să bănuim că regularitatea curbei exprimă un fapt psihologic care nu are nimic de-a face cu legile estetice? Dreptunghiurile de felul celor alese de Fechner sînt asociate de obicei cu amintirile noastre despre tablouri, oglinzi sau obiecte similare. Așa că judecățile pot reflecta pur și simplu atașamentul față de una din formele familiare nouă, iar forma obișnuită a obiectelor rememorate poate fi determinată la rîndu-i de o dezvoltare istorică, de caracterul național, de modă etc. Forma picturilor preferată de către artiștii chinezi și japonezi — lungă și îngustă — e, după tabelul lui Fechner, extrem de neplăcută.

Insignifianța reacției emoționale naște o altă obiecție. Cum pot oare aceste sentimente abia perceptibile să contribuie într-un grad cît de cît important la desfătarea exuberantă trezită adeseori de operele de artă? Fechner răspunde la acest dubiu cu principiul „ajutorului estetic”. Efectul emoțional, rezultînd din cooperarea a diverse elemente, depășește suma acestor elemente. Dar însuși acest principiu nu implică oare admiterea faptului că aceste elemente sînt simpli factori auxiliari mai curînd decît elemente propriu-zise, adică surse primare ale delectării estetice? Caracterul abstract al condițiilor de laborator devine încă o dată evident.

Pe lîngă chestiunea valabilității rezultatelor experimentelor mai e și problema semnificației lor. În această privință au existat mari deosebiri de păreri chiar în rîndul experimentalistilor. Wilhelm Wundt (1832 — 1920) credea că atunci cînd simțim plăcerea furnizată de o exemplificare a secțiunii de aur, sîntem în realitate conștienți de raportul matematic. Un raport în care întregul e față de partea sa mai mare (sau majoră) la fel ca partea mai mare față de cea mai mică (sau minoră) e resimțit ca un mijloc de unificare cu cel mai mic efort posibil a celei mai mari multiplicități posibile. Plăcerea estetică apare astfel ca rezultat al economiei mentale. Oswald Kiilpe (1862 — 1915) a încercat să argumenteze această concepție făcînd apel la legea lui Weber²⁴. După el, egalitatea citurilor (din relația dintre minor și major pe de o parte, major și linia întreagă pe de alta) nu e nici prea ușor de distins, nici atît de aproape de limitele perceptibilității încît să scape atenției. De aceea perceperea acestei egalități cauzează o plăcere estetică similară

²⁴ *Grundriss ier Psychologie auf experitnenteller Grundlage*, 1893, p. 261,

cu aceea născută de simetrie. Secțiunea de aur e, așa zicând, „o simetrie de ordin superior”. R. P. Angier²⁵ și Witmer²⁶ au replicat că nici nu poate fi vorba de vreo eficacitate estetică a raportului matematic ca atare. Cel de-al doilea a postulat că există un singur principiu de bază: unitatea în varietate. În simetrie predomină primul element, unitatea (sau factorul egalității estetice), în secțiunea de aur varietatea, sau factorul contrastului estetic, joacă rolul principal. De aceea, secțiunea de aur reprezintă media justă între excesul și lipsa de diversitate. Witmer însuși a recunoscut că această formulare nu prea merită numele de explicație²⁷. O interpretare psihologică, referitoare la mișcările oculare cel mai ușor executate, a fost propusă de Kdgar Pierce și alții, bucurându-se de o largă acceptare, mai cu seamă în rîndurile psihologilor francezi. Cercetarea recentă a relevat slăbiciunea acestei ipoteze⁸. Experimentele lui Fechner au fost stînjinite de faptul că percepțiile noastre optice sînt întotdeauna întreșute cu imagini ale obiectelor sau acțiunilor exterioare. Putem defini o curbă cu ajutorul unei formule matematice. Cum însă am putea oare verifica experimental puterea de a evoca, să zicem, o figură umană? Altfel stau lucrurile în cazul muzicii. Aici, senzațiile de ton sînt ca atare materialul artei. „În acest sens e clar că muzica are o legătură mai nemijlocită cu senzația pură decît oricare dintre celelalte arte frumoase și, prin urmare, că teoria senzației auditive e menită să joace un rol mult mai important în estetica muzicală decît, bunăoară, teoria clarobscurului sau a perspectivei în pictură.”²⁹ Iată de ce metoda experimentală și-a găsit o utilizare deosebit de fructuoasă în cîmpul teoriei muzicii, aceste investigații fiind duse la bun sfîrșit de către faimoasa lucrare a lui Hermann Helmholtz (1821 — 1894) *Despre senzațiile de ton*. Acest mare savant e preocupat în primul rînd de baza fiziologică a muzicii și numai indirect de [baza ei psihologică. Precizarea aceasta ehotărîtoare atîta vreme cît e în joc metoda de investigație fiind însă aproape neglijabilă din punct de vedere al interpretării semnificației rezultatelor. Helmholtz a împărtășit cu Fechner convingerea (zdruncinată numai în ultima vreme) că există o strictă coordonare între elementele psihice sau ideile elementare pe de o parte și stimulii din organul perceptiv sau evenimentele fiziologice pe de alta. O psihologie perfectă, în accepțiunea lui Fechner, implică o fiziologie a simțurilor și vice versa.

²⁵ *The Aesthetics of Equal Division*, în *Psychological Review*, Monograph Supplements, 1903, IV, pp. 541 urm.

²⁶ Witmer, *op. cit.*, pp. 261 urm.

²⁷ *Ibid.*, pp. 260 urm.

²⁸ Sir William Mitchell, *Structure and Growth of the Mind*, p. 501; cf. C. W. Valentine, *An Introduction to the Experimental Psychology of Beauty*, Londra, pp. 44 urm.

²⁹ Hermann L. P. Helmholtz, *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*. Traducere de Alexander J. Ellis, 1930, p. 3.

HELMHOLTZ: TEORIA RĂZIOLO-GICĂ A MUZICII.

Problema lui Helmholtz fusese pusă de Pitagora cu vreo 2 500 de ani înainte: „De ce oare consonanța e determinată de raporturi între numere întregi mici?”³⁰ Răspunsul lui Pitagora a căutat explicația în structura cosmosului: „totul e număr și armonie”. Leonard Euler (1707—1783) a înlocuit ideea de cosmos cu conceptul modern de rațiune³¹. Sufletul e satisfăcut când detectează lesne o anumită cantitate de perfecțiune sau de ordine rațională. Or, raportul dintre numerele întregi mici e foarte ușor de descoperit. Apoi, violonistul italian Tartini (1692—1770)³² și doi francezi, Jean-Philippe Rameau (1695-1764)³³ și Jean d'Alembert (1717-1783)³⁴, au inaugurat cel de-al treilea stadiu al acestei dezvoltări, avansând idei luate din fiziologie. Ca succesor al cosmosului și rațiunii, structura urechii noastre interne, și îndeosebi fibrele din organul lui Corti, e privită de către Helmholtz drept adevărata sursă a armoniei acustice. Iată răspunsul lui la întrebarea pitagoreică: „Urechea transformă toate sunetele complexe în oscilații pendulare conform legii vibrației simpatetice și consideră ca armonioase numai acele excitații ale nervilor care sînt continue fără perturbații”³⁵. Armonia este deci o senzație continuă, dizarmonia una intermitentă. Ca și precursorii săi, Helmholtz încearcă să arate că legile armoniei muzicale sînt prescrise *in mod natural*. Își restrînge însă cuprinderea acestei explicații cauzale spunînd că „sistemul scărilor, modurilor și ȧesăturilor armonice nu se întemeiază doar pe legi naturale, ci e și rezultatul, cel puțin în parte, al principiilor estetice care s-au mai schimbat și pînă acum și se vor mai schimba și de acum încolo, o dată cu dezvoltarea progresivă a omenirii”³⁶.

Publicarea operei lui Helmholtz a fost urmată de o lungă și aprinsă discuție³⁷. S-a admis aproape universal că teoria lui reușește să explice ocurența timpilor aspri și dizarmonici în conștiinȧă. Dar oferă ea o explicație convingătoare a efectului și valorii muzicale a armoniilor? Ecuaȧia continuitate = armonie pare a veni în contradicȧie cu experienȧa muzicală,

Helmholtz nu era, și nici nu pretindea că e, filosof, iar ideile despre semnificaȧia mai largă a propoziȧiilor sale nu și le-a dezvoltat decît în foarte mică măsură. Fechner, dimpotrivă, era conștient că e moștenitorul unei mari tradiȧii filosofice și chiar experimentarea lui e controlată de criticismul său filosofic. El a prevăzut și a discutat aproape toate obiecȧiile ce aveau să fie ridicate ulterior împotriva metodei experimentale. Principalul punct

30 Helmholtz, *op. cit.*, p. 229.

³¹ *Ibid.*, p. 230. Leonard Euler, *Tentamen novae theoriae Musicae*, Petropoli, 1739,

³² *Trattato di Musica secondo la vera scienza dell'armonia*, Padova, 1751.

³³ *Trăite de l'harmonie reduite à des principes naturels*, 1721.

³⁴ *Elements de musique, suivant les principes de M. Rameau*, Lyon, 1762.

³⁶ Helmholtz, *op. cit.*, p. 229. ³« *Ibid.*, p. 235.

³⁷ Cf. Lalo, *Esquisse d'une esihetique musicale scientifique*, 1908, pp. 90 urm.

atacabil într-o discuție filosofică a acestei metode avea să fie, evident, ideea de element. S-ar putea susține că elementele sau formele elementare, care constituie obiectivul exclusiv al metodei experimentale, nu se întâlnesc niciodată în realitate ca date izolate³⁸. Fechner u-a crezut că această observație, deși corectă în sine, i-ar infirma investigațiile. El a replicat: o experiență estetică, deși un complex de elemente, e de obicei dominată de o formă unică, precum o compoziție muzicală de un leitmotiv ori o pictură de o anumită schemă compozițională. Mai mult, o operă de artă, în mai mare măsură decât orice alt obiect din experiența noastră, e un tot izolat. Rama care separă o pictură de peretele înconjurător și elimină influențele străine e cel mai limpede simbol al acestui fapt. În sfârșit, modul de combinare a mai multor forme elementare poate deveni la rândul său un subiect de investigații experimentale rafinate. E de presupus că formele estetice plăcute își vor păstra valoarea ca „centri estetici” chiar unite într-un tot complex. Cealaltă obiecție, că diversitatea de înzestrări și dispoziții a subiecților ar putea vicia rezultatele, lui Fechner i se pare că ar avea o pondere mai redusă. Asemenea diferențe pot fi testate pe cale experimentală și statistică și, cu ajutorul acestui procedeu, variațiile inevitabile vor produce în cele din urmă o valoare medie³⁹.

Principala dificultate îi: discuție nu e însă [îndepărtată prin invocarea combinațiilor de elemente simple. Există componente ale obiectului estetic de origine și caracter cu totul diferit, bunăoară expresia și semnificatia. Căc-templînd o pictură, noi nu vedem pur și simplu un complex de particule de culoare galbenă, aurie și verde unite într-o anumită formă, ei vedem o lămîie. Adică impresiile primare sînt vehiculul unui înțeles. Pe lîngă aceasta, datorită conotațiilor legate de acest fruct particular, mirosul de pildă și țara lui de origine, în imaginea vizuală se poate încorpora o expresie. Lămîia evocă amintirea unui cer de un albastru intens, a unui frunziș întunecos, a farmecului unui peisaj italian. Ea are, să folosim chiar cuvintele lui Fechner, o „culoare cerebrală”⁴⁰. Vechea dificultate cu care se luptase Kant și care dusese la distincția dintre frumusețea liberă și cea aderentă, revine aici în însăși fortăreața esteticii experimentale.

Spre a încorpora doctrinei sale ingredientul expresiei și semnificației, Fechner a recurs la ideea de asociație așa cum fusese ea dezvoltată de empirismul englez. A inserat în lista lui de principii „principiul asociației”. Această coordonare e însă înșelătoare. Fechner însuși a recunoscut fără echivoc că „factorul asociativ” e de o natură total diferită de celelalte

³⁸ Cf. Katharine Gilbert, *Studies in Recent Aesthetic*, 1927, pp. 13 urm. ³⁹ Cf. Fechner, *op. cit.*, I, pp. 187 urm. *« *Ibid.*, I, p. 89.

principii clasificate laolaltă ca alcătuind „factorul direct” al plăcerii estetice⁴¹. Acesta din urmă își are sorgintea în experiența nemijlocită, celălalt mai ales în memorie. Imaginația creatoare devine în această nouă doctrină doar energie asociativă. E puterea de a trezi amintiri cufundate în subconștient și amestecate acolo cu provizia de idei latente.

În loc de a împlini doctrina, introducerea factorului asociativ relevă un defect iremediabil. Problema respectivă nu poate fi soluționată doar prin adăugarea de elemente noi la teorie, ci numai prin revizuirea acesteia. Plăcerea produsă de o formă simplă, bunăoară un cerc, nu e o sumă: plăcerea produsă de figura geometrică plus valoarea expresivă atribuită ei prin asociație. Ca obiect al contemplării estetice, cercul încetează a mai fi o simplă figură geometrică. Rotunjimea lui place din pricină că, de la bun început, se colorează cu acea expresie specifică legată de lucrurile închise în sine, rotindu-se în jurul propriei lor axe, sieși suficiente. Această expresivitate nu e logic def-nibilă, ceea ce însă n-o împiedică să structureze într-un mod foarte distinct figura contemplată. Din punctul de vedere al lui Fechner, acest fenomen e inexplicabil. O altă școală de gândire, propunând psihologia intropatiei (*Einfühlung*) era necesară pentru a compensa unilateralitatea psihologiei elementelor.

Intropatie înseamnă proiectarea sentimentelor, emoțiilor și atitudinilor umane în obiecte neînsuflețite. Faptul în sine îi era deja familiar lui Aristotel, care se ocupă de el în legătură cu problema metaforei⁴². Termenul modern de *Einfühlung* a fost utilizat pentru prima dată de către Robert Vischer⁴³. Sugestiile lui au fost preluate și dezvoltate în Germania de Theodor Fipps⁴⁴, Johannes Volkelt⁴⁵ și Karl Groos⁴⁶, în Franța de Victor Bascii⁴⁷, în Anglia de Vernon Lee.

Homer numește piatra lui Sisif, care se rostogolește mereu înapoi la vale, „nerușinată”. Aceasta e o exemplificare folosită de către Aristotel. „Luna privește cu desfătare în juru-i când cerul e limpede.” Funa, în acest vers al lui Wordsworth, trăiește o viață proprie ca o ființă în-suflețită, bucurându-se omeneste de priveliștea lucrurilor terestre, problema de unde își ia viața fiind uitată. În mod asemănător vorbim de un munte care se înalță, de valuri minioase ori de un cer de seară melancolic. Această animare a lumii înconju-

⁴¹ *Ibid-*, I, pp. 157 urm.

⁴² *Retorica*, III, 2 (1411 b, 34).

⁴³ *Das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Ästhetik*, 1873; retipărit în *Drei Abhandlungen zum ästhetischen Formproblem*, 1927, pp. 1—44.

⁴⁴ *Ästhetische Faktoren der Raumanschauung*, 1891; *Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen*, 1897; *Ästhetik*, 2 voi., 1903-1906, ed. a 2-a, 1914-1920; *Ästhetik in Kultur der Gegenwart*, I, 6, 1905.

⁴⁶ *Der Symbolbegriff in der neuesten Ästhetik*, 1876; *System der Ästhetik*, 3 voi., 1905—1914.

⁴⁶ *Einleitung in die Ästhetik*, 1892; *Der ästhetische Genuss*, 1902.

⁴⁷ *Essai critique sur l'esthétique de Kant*, 1896.

rătoare se extinde de la senzațiile cinestetice elementare pînă la cele mai delicate sentimente și cele mai sublime gânduri ale noastre.

Fenomenul examinat depășește cu mult granițele esteticii. Comunicarea socială în întregul ei se bazează pe înțelegerea atitudinilor, gesturilor și cuvintelor expresive. Mitul și simbolul religios sînt vehicule ale expresiei. Teoreticienii intropatiei nu ignorau lucrurile acestea. Dar animarea neînsuflețitului, credeau ei, atinge desăvîrșirea în actul estetic. O generozitate simpatetică, îndemnîndu-ne să împrumutăm suflet omenesc obiectelor inanimate și să ne unim cu universul, explică profunzimea și forța delectării estetice. Ideea de simpatie, așa cum fusese dezvoltată de Lord Kames și de alți scriitori din secolul al XVIII-lea, revine astfel în discuția estetică. Victor Bascii a redat termenul de *Einfühlung* prin „symbolism simpatetic” sau „simpatie simbolică”. Sub argumentele psihologilor intropatiei stă o presupunere tacită. Li se părea că experiența oferă fapte și obiecte la origine străine omului. De aceea ivirea unui fapt asemănător expresiei, o caracteristică umană în realitatea non-umană, trebuie să stîrnească uimire, iar pentru explicarea ei era necesară ipoteza unui mecanism psihic ascuns. Acestact ipotetic, ocult în sine deși manifest prin rezultatele lui, a fost numit „intropatie”. Într-un obiect oarecare e insuflată și absorbită o stare emoțională, astfel încît să-l pătrundă și să-l modeleze după chipul ei. Toate acestea sepetrec în subconștient. Eul conștient, neștiind nimic despre acest împrumut acordat lucrului exterior, își întâlnește propria sa manifestare fără a o recunoaște neapărat. Dăm de lucruri care ne vorbesc în limbajul familiar nouă și nu ne dăm seama că vocea lor e pur și simplu eco-ul propriei noastre voci. Pe de altă parte, energia simpatetică din obiect poate dăinui și după ce devenim conștienți de acest fapt. Tocmai [pe această diii urmă posibilitate se bazează arta. Arta e persistența iluziei într-o lume deziluzionată. Wordsworth zugrăvește narcise și valuri „dansînd fericite”. Totuși el nu se așteaptă ca noi să atribuim cu toată seriozitatea vreo dispoziție sufletească valurilor și florilor; sau dacă a făcut-o, dorința aceasta n-ar avea nimic de-a face cu frumusețea poeziei sale. Realitatea poate fi mută, insensibilă, complet înstrăinată de noi. Sîntem însă în posesia unui mijloc care o readuce la o viață și la o rezonanță simpatetică temporară, iar mecanismul psihologic care operează această transformare e denumit „intropatie”. Fechner și formalistii au fost incapabili să recunoască total însemnătatea problemei expresiei artistice. Școala intropatiei, pe de altă parte, e aproape în întregime preocupată de acest fenomen. Expresia e plasată în centrul esteticii, îi sînt urmărite toate implicațiile și se face o descriere amănunțită și comprehensivă a diferitelor ei modalități. Dar problema analizată e oare cu adevărat rezolvată prin această ipoteză? Actul de proiectare e prin natura lui inobservabil. E pe de altă parte unic și nu dispunem de nici un alt proces

OBIECȚII I.A

DOCTRINA

INTROPATIEI.

analog care să arunce lumină asupra lui. S-a pus firesc întrebarea dacă în-tropatia ar putea fi înțeleasă ca o varietate de asociație. Majoritatea scriitorii lor au respins această explicație. Nu vedem întâi o anumită formă exterioară ca după aceea să-i asociem un conținut emoțional. Datul senzorial și emoția, obiectul perceput și sentimentul exprimat de el, constituie o unitate indivizibilă. E ca și cum sentimentul nostru s-ar fi cristalizat și ar fi luat formă într-o aparență din lumea exterioară. Când îl contemplăm pe *Moise* de Michel-angelo, postura figurii lui puternice și capul lui întors nu transmit ideea unui cadru psihic ca acompaniament secundar. Mînia profetului e realmente „văzută o dată cu” (*mitgesehen*) un gest care altminteri ar fi îninteligibil⁴⁸. Intropatia e deci considerată ca un act cu totul original, independent în esență de asociația de idei și cu adînci rădăcini în structura spiritului uman⁴⁹. Dar aceste precizări lasă fără răspuns întrebarea principală. Actul intro-patiei nu e executat la întîmplare. Anumite emoții se atașează anumitor forme și gesturi după reguli stricte. În unele cazuri, mai cu seamă în animarea sentimentală a naturii, e o mare posibilitate de legătură arbitrară. Aceeași configurație de nori poate sugera unei persoane o impresie de amenințare dramatică, iar alteia una de triumf jubilant. Dar înțelegerea operelor de artă e posibilă numai dacă există o legătură legitimă între datul senzorial și emoție. Astfel, enigma reală se află în expresivitatea obiectelor neînsuflețite, ritmuri, sunete și forme vizibile din reprezentarea artistică. În virtutea căreia legi poate oare sconta artistul să trezească prin creația sa aceleași sentimente pe care i le-a și conferit prin actul său creator? Ipoteza unui act inobservabil ca intropatia prezintă oare mai multă garanție decît cealaltă ipoteză a unui univers realmente în-suflețit? Germenii doctrinei intropatiei se găsesc în romantism, cu deosebire în idealismul magic al lui Novalis, intropatia ducînd aproape cu necesitate înapoi la obîrșia ei romantică. Ne amintim cuvintele unui scriitor mistic german care relatează cum, după Swedenborg, între „sufletul ordonat” și sălașul lui exterior se stabilesc afinități delicate — „pînă cînd în cele din urmă, în întreaga expresivitate a ceea ce îi e exterior, pentru el sau, la drept vorbind, între exterior și interior, nu mai există nici un fel de deosebire”⁵⁰. Dacă dorim să evităm o atare concluzie, e necesară o revizuire a înseși bazei acestei doctrine.

Căutarea faptelor elementare, orientîndu-se către primitivul genetic, iar nu către elemente psihice, e principalul izvor al mișcării evoluționiste conduse de Darwin și Spencer. Charles Darwin (1809 — 1882), în *Descendența*

⁴⁸ Volkelt, *System der Ästhetik*, I, 145 urm.

⁴⁹ Lipps, *Ästhetik*, I, 112 urm.

⁶⁰ Citat din Pater, *Marius*, p. 274. Cf. P. Stern, *EinfUhlung und Assoziation in der neueren Ästhetik*, în *Beiträge zur Ästhetik*, ed. J. ipps și Werner, voi. V, 1898, pp. 1 urm., Valentine Peldman, *L'esthe'tique française contemporaine*, 1936, pp. 6 urm.

DARWIN: FRUMUSEȚEA CA FACTOR IN SELECȚIA SEXUALĂ.

omului, atrage atenția asupra frumuseții ca factor important în selecția sexuală. Simțul frumosului nu e caracteristic doar omului. „Cînd privim păsările masculi desfășurîndu-și în chip atît de studiat penele și culorile splendide în fața femelelor, ... e cu neputință să ne îndoim că femelele admiră frumusețea partenerilor lor masculi.”⁶¹ Darwin relevă paralele izbitoare între culorile sexuale naturale la animale și podoabele artificiale ale corpului omenesc. Observațiile din cîmpul etnologiei îl duc în cele din urmă la reafirmarea adevărului unui principiu asupra căruia Alexander von Humboldt stăruise cu mult înainte: „Omul admiră și adeseori încearcă să exagereze orice caracter i-ar putea da natura”⁵².

Aluzia lui Darwin cu privire la o comunitate de gust care unește animalele și oamenii a fost preluată de Grant Allen și alții și dezvoltată într-o teorie genetică. Ei priveau arta ca expresia cea mai sublimă a unui instinct, adînc înrădăcinat în natura animală. Acest curent de gîndire a fost atît îmbogățit cît și îndrumat într-o nouă direcție de către Herbert Spencer (1820—1903). Asemeni lui Darwin, Spencer caută o explicație a artei nu în arta însăși, ci într-un context mai larg. Această realitate mai cuprinzătoare i se înfățișează nu ca simplă natură animală, ci ca un complex de natură și societate. În doctrina lui se întrepătrund fiziologia și sociologia. Iată mediul în care-și transplantează ipoteza jocului împrumutată de la Schiller (la care Spencer se referă ca la un autor german al cărui nume nu și-l amintește)³³.

În marile organisme ale naturii și societății umane, fiecare parte funcțională și fiecare trăsătură structurală e determinată de utilitatea ei specifică. Toate forțele corporale și facultățile noastre mentale, instinctele și apetiturile ca și sentimentele cele mai înalte contribuie fie la conservarea individului, fie la menținerea speciei. Doar două activități fac excepție de la această regulă, fiindu-și conexe prin însăși eliberarea lor de sub autoritatea necesității: arta și jocul⁵⁴. E drept că activitățile de acest ordin pot aduce ulterior folosul unui spor de energie în facultățile exersate. Dar acest efect indirect îl au în comun cu acțiunile primare ale aceluiași facultăți. 'Arta și jocul sînt, așa zicînd, luxul vieții. Individul, făcînd o pauză în exercițiul funcțiunii serioase a existenței sale, își poate permite să se bucure de prisosul energiilor lui. Dîtînd „jocul” ca termenul general care denotă exercitarea inutilă a energiei, am putea clasifica arta ca un tip de joc.

Teoria lui Spencer a furnizat o explicație a jocului excelentă, deși oarecum unilaterală. Arta însă e sigur că n-a explicat-o. A spune că arta e un tip de joc e pur și simplu o confuzie. Spencer însuși pare a fi uitat uneori de propria

⁶¹ Partea I, cap. 2,

52 *Personal Narrative*, traci, engleză, voi. IV, 518.

sa *The Principles of Psychology*, 1870-1872, voi. II, partea IX, § 533.

64 *Ibid.*, § 533.

lui doctrină. Analizele lui despre muzică și despre frumusețea oamenilor urmează linii de gândire foarte diferite⁵⁵. Dar declinul filosofiei din vremea lui Spencer amplificase credulitatea contemporanilor săi. Teza lui avea un aer marcat științific și ca atare s-a văzut încununată de succes. Grant Allen, un discipol model al său, a sistematizat, interpolat și completat schița lui Spencer. Iui i se datorează mult citata formulă: „Frumos din punct de vedere estetic e ceea ce permite maximum de stimulare cu minimum de oboseală sau risipă”⁵⁶. Acest corolar fiziologic la teoria jocului, consacrand „principiul economicității”, a stimulat variate studii experimentale. Teoria mișcării oculare menționată mai sus e un exemplu tipic⁵⁷. În Anglia, Alexander Bain⁵⁸ și James Sully⁵⁹ și-au dat adeziunea teoriei jocului. În Franța, ea s-a bucurat de o largă acceptare. Guyau⁶⁰ și S^ailles⁶¹ au reinterpretat-o în lumina concepției lor romantice despre viață, iar Basch a asimilat-o versiunii sale idealiste a doctrinei intropatiei. O fuziune similară a fost efectuată de germanul Karl Groos, ale cărui cărți, *Jocul la animale* (1898) și *Jocul la om* (1901), au fost admirate pe bună dreptate ca lucrări fundamentale în materie. Hugo Riemann⁶² a utilizat ideea impulsului ludic în teoria sa despre muzică, iar iConrad Lange⁶³ a dezvoltat din ea o psihologie a artei. Jocul, arăta el, aflat în însuși miezul artei și fiind adevărata sursă a plăcerii estetice, e o autoamă-gire deliberată și conștientă sau, mai precis, o pendulare între pornirea de a întreține iluzia și tendința opusă vizînd deziluzionarea. Observarea jocului copiilor furnizează o cheie pentru înțelegerea delectării estetice a adulților. Copiii privind la cărțile cu poze anticipă ideea picturii, iar sculptura e o formă rafinată a jocului cu păpușile. Putem oare trece cu vederea identitatea ultimă dintre un magazin de jucării și o galerie de artă? Iată la ce duce jocul lui Spencer cînd e tratat cu seriozitate și în mod exhaustiv.

⁵⁵ *On the Origin and Function of Music*, în *Essays on Education and Kindred Subjects*, Every-man's Library, pp. 328 urm.; *The Purpose of Art*, în *Facts and Comments*, pp. 31 urm.; *Personal Beauty*, în *Essays: Moral, Political, and Aesthetic*, pp. 149 urm.

⁵⁶ *Physiological Aesthetics*, 1877, p. 39.

⁵⁷ Reacțiile fiziologice la impresiile estetice au fost cercetate experimental de Charles Fere, *Sensation et mouvement*, 1887.

⁵⁸ *Mental and Moral Science*, 1872, voi. I, p. 290; cf. *Education as a Science*, 1879. ⁶⁹ *The Human Mind. A Textbook of Psychology*, 1892, voi. I, pp. 134 urm.

«o Cf. cap. XVI.

^{ei} *L'origine et les destinees de l'art*, 1886, p. 18; of. trecerea în revistă și clasificarea diferitelor teorii ale jocului în P. A. Lascaris, *L'education esthetique de l'enfant*, 1928. Publicațiile școlii spenceriene sînt enumerate și discutate de A. Needham, *Le developpement de l'esthetique sociologique en France et en Angleterre au XIX^e siecle*, 1926, pp. 227 urm.

⁶² *Musikalische Logik*, 1873; *Grundlinien der Musikästhetik*, 1887. Mai tîrziu, Riemann s-a eliberat de perspectiva pozitivistă; cf. *Ideen zu einer Lehre von den Tonvorstellungen*, în *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, 1916, pp. 1 urm.

⁶³ *Die bewusst Selbsttäuschung als Kern des künstlerischen Genusses*, 1895; *Das Wesen der Kunst*, 1901.

Variatele tendințe ale vremii au ajuns să se împacă în cartea lui Yrjö Hirn, *Origins of Art* (1900). Sînt combinate aici cu multă măiestrie idei împrumutate din psihologia germană, sociologia engleză și franceză, din etnologie și fiziologie. Mediul în care fuzionează aceste ingrediente eterogene e furnizat de conceptul nietzschean de extaz dionisiac. Autorul critică teoria jocului ca pe o explicație pur negativă. Artă, gîndește el, trebuie să slujească unui dublu scop. Ea ne face să savurăm acea senzație bogată și completă a vieții pentru care luptăm cu atît mai înfocat cu cît ne e mai mare vitalitatea. Totodată, găsim în artă o eliberare de opresiunea unei sensibilități supra-încordate. Ca și Dionisos, „arta trece printre oameni înnobilîndu-le bucuria și tocîndu-le tăișul suferințelor”⁶⁴.

Atît fiziologiștii cît și evoluționiștii au considerat estetica drept o știință naturală. Exista însă un curent subteran de gîndire opus acestei tendințe. El era întreținut de scriitori despre artă de proveniență diferită, de critici, istorici, cunoscători, artiști, într-un cuvînt de oameni ale căror idei izvorau mai degrabă din legătura lor intimă cu arta decît din discuțiile filosofice din prima jumătate a veacului sau din spiritul științific al celei de-a doua. Urmînd această pistă, neputem întoarcelă la Friedrich von Rumohr (1785 —1843), fondatorul metodei filologice în istoria artei⁶⁵. El a repudiat atît clasicismul lui Winckelmann cît și romantismul lui Wackenroder ca pe o intruziune a literaturii și a demersurilor literare de gîndire în cîmpul artei. Propria lui teorie, strict opusă doctrinei idealiste a lui Hegel, a pus accentul pe importanța măiestriei și a tehnicii. Cea mai frumoasă „concepție” (*Auffassung*), susținea el, e lipsită de orice valoare fără o „reprezentare” adecvată (*Darstellung*) într-un material determinat. Un alt exponent al reacției realiste împotriva idealismului estetic a fost arhitectul Gottfried Semper (1803—1879)⁶⁶. În opera sa teoretică, remarcabilă atît prin profunzimea gîndirii cît și prin vastitatea erudiției, se află împletite un număr de idei cărora e greu să le determinăm obîrșia comună și raportul precis. E vorba întîi, ca fundal al teoriilor sale mai specifice, de vechiul concept al operei de artă ca microcosm. Dar această idee îl conduce pe Semper la concluzii originale. Cele trei elemente formale ale frumosului, susține el, sînt simetria, proporția și orientarea, elecorespunzînd celor trei niveluri de organizare din natură, ilustrate prin cristalul de gheață, prin plantă și, respectiv, prin animal. Este apoi teza că arhitectura, mama

« op. at., p. no.

«B *Italienische Forschungen*, 1827—1832, 2 voi., cap. 1—2, cf. Wilhelm Waetzoldt, *Deutsche Kunsthistoriker*, voi. I: *Von Sandrart bis Rumohr*, 1921.

⁶⁶ Opera principală neterminată: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Ästhetik*, 2 voi. 1860 — 63, ed. a 2-a 1878. O schiță a doctrinei lui în *Vber die formelle Gesetzmässigkeit des Schmucks und dessen Bedeutung als Kunstsymbol*, 1856, retipărită în *Kleine Schriften*, ed. Manfred și Hans Semper, 1884, pp. 304 urm. Cf. excelenta analiză a concepțiilor lui Semper în Hermann Nohl, *Die ästhetische Wirklichkeit*, 1935, pp. 184 urm.

ESTETICA ARTISTULUI ȘI CRITICULUI:

(a) «UMOHR ȘI SEMPER.

tuturor artelor figurative, s-a dezvoltat din elemente pregătite de meșteșugul țesătorului, olarului, cioplitorului în lemn și prelucrătorului de metale, și că aceste „arte minore”, larîndul lor, derivă din prelucrarea textilelor. Cînd omul și-a dat seama că e gol și a învățat să-și confecționeze veșminte care să-i ascundă, să-i protejeze și să-i împodobească trupul, au fost puse și temeliile artelor. În cele din urmă, această ipoteză genetică e combinată de Semper cu ideea că forma în artele aplicate e determinată de material, scop șitehnică⁶⁷. Ultima aserțiune s-a transmis în istoria esteticii sub denumirea de materialism estetic — calificare ce nu poate fi aplicată doctrinei lui Semper în întregimea ei.

Un al doilea grup de scriitori, mai mult sau mai puțin în legătură cu școala lui Herbart, au relevat importanța formei ca esență a artei. Dar spre deosebire de Herbart și urmașii lui nemijlociți, pe ei nu-i interesa respingerea unei interpretări metafizice învechite a artei. Ei și-au ridicat glasul împotriva unui abuz în însuși domeniul artei — un abuz, e drept, susținut de o teorie eronată. Opera de artă e ceea ce e prin ea însăși, prin aparența ei ca totalitate sensibilă independentă, iar nu printr-un mesaj transmis de ea, printr-o povestire pe care o realizează sau o stare sufletească pe care o împărtășește. Această insistență asupra formei nu era nelalocul ei într-o vreme cînd Alma-Tadema își câștigase renumele de mare pictor și muzica cu program cunoștea o dezvoltare luxuriantă. Într-o situație oarecum analogă cu aceea care dăduse naștere mișcării artei pentru artă, era meritoriu să aperi o concepție intransigentă despre puritatea artei.

Muzica era definită de către Eduard Hanslick (1825—1904) drept „figuri dinamice ale sunetului”⁶⁸. Nu există un subiect sau un conținut separabil de expresia muzicală și exprimabil în cuvinte. Chiar și termenul de „expresie” trebuie utilizat cu o clauză condițională. Muzica, declara Hanslick, prezintă un model dinamic al sentimentului, dar e incapabilă să exprime stări sufletești determinate, ca dragostea, bucuria, tristețea sau dorința. O segregare similară a elementelor non-artistice de forma pură a fost realizată de către Konrad Fiedler (1841 —1895) în domeniul picturii⁶⁹. El i-a atribuit pictorului un domeniu propriu — infinita împărțire a vizibilului, o sferă prelogică a culorilor formelor, luminii și umbrei. Adevăratul pictor e un om care știe cum să vadă și nu se lasă tulburat de interferența cunoașterii raționale și a valorizării

⁶⁷ Această idee fusese anticipată de Padre Carlo Lodoli (1690—1761) și alții. Cf. Julius Schlosser, *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, 1924, pp. 578 urm.

⁶⁸ *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, ed. a 3-a, 1865 p. 45.

⁶⁹ *Ueber den Ursprung der künstlerischen Thätigkeit*, 1887, Reeditată în *Schriften über Kunst*, herausgegeben von Hermann Konnerth, 2 voi., 1913—1914. Cf. Hermann Konnerth, *Die Kunsttheorie Konrad Fiedlers. Eine Darlegung der Gesetzlichkeit der bildenden Kunst*, 1909.

(b) HANSLICK.

(c) FIEDLER ȘI STEVENSON.

practice. Creația lui nu e nimic altceva decât o dezvoltare a unei facultăți primordiale a văzului. R. A. M. Stevenson, care susținea idei similare, cita în sprijinul teoriei sale afirmația pictorului francez Fernand Pelouse, vrînd să arate că „darul naturalistului stă în puterea de a recrea ochiul copilăriei”⁷⁰. Clive Bell și Roger Fry sînt succesorii de drept ai acestor teoreticieni în vremea noastră.

Adolf Hildebrand (1847—1921) a aplicat, cu unele modificări, teoria lui Fiedler la sculptură, arta în care el însuși a fost un maestru⁷¹. La Heinrich Wölfflin (1864—1945) aceeași influență era grefată pe rafinată metodă de analiză estetică a lui Jacob Burckhardt. Studiile sale asupra dezvoltării picturii din Renașterea timpurie pînă la baroc l-au condus pe Wölfflin la extragerea unei serii de forme de viziune polare ca liniar — pictural, plan — profunzime spațială, formă închisă—formă deschisă, varietate — uniformitate, claritate absolută—claritate relativă⁷².

încercarea de a izola tipare formale cu aplicabilitate universală e tipică pentru clasicism. Garnitura de tipuri de viziune a lui Wölfflin e mai suplă și de o mai redusă valoare practică decât clasificarea stilurilor și mijloacelor de expresie întocmită de Raphael Mengs și Heinrich Meyer. Și totuși, academizații din secolul al XVIII-lea și istoricul de artă modern aparțin aceleiași familii. Nu e surprinzător astfel că un tip contrar de interpretare, menit să depășească unilateralitatea analizei formale, a fost oferit de un anticlasicist. Alois Riegl (1858—1905) a atras atenția asupra excelenței specifice a artei romane post-clasice⁷³. Vorbim în termeni peiorativi despre această epocă, argumenta el, ca despre o epocă degenerată, pentru că gustul nostru e format pe modele clasice. Ne așteptăm inconștient ca artistul roman târziu să urmărească același ideal estetic în care am fost crescuți noi înșine și-l blamăm fiindcă nu-l atinge. Dar am face mai bine să ne întrebăm dacă artistul a vrut realmente acest tip de perfecțiune. Poate că el a vizat un mod diferit de expresie și poate că țelul lui specific a necesitat noi forme de reprezentare. A operat poate o nouă „voință de artă” (*Kunstwollen*). Acest concept de „voință de artă”, o replică modernă la „energia estetică” a lui Friedrich Schlegel, e un instrument destinat a-l elibera pe analist de dogma clasicizantă sau de orice altă prejudecată estetică, furnizînd o cheie pentru

⁷⁰ Velasquez, 1899, reeditat în 1914, p. 115.

⁷¹ *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, 1893, ed. a 4-a, 1903.

⁷² *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, 1915, ed. a 6-a, 1923. (V. *Principii fundamentale ale istoriei artei. Problema evoluției stilului în arta modernă*, trad. de Bleonora Costescu, Meridiane, București, 1968.)

⁷³ *Spätromische Kunstindustrie*, 1901, ediție nouă 1927; cf. Brwin Panofsky, *Der Begriff des Kunstwollens*, în *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1920, XIV, pp. 321 urm.; Edgar Wind, *Zur Systematik der künstlerischen Probleme*, *ibid.*, 1925, XVIII, pp. 438 urm.

(d) HILDEBRAND,
WOLFFLIN,
RIEGL.

înțelegerea oricărui stil străin de cel al vremii răsăritice. El denotă universalitatea strădaniei artistice și lasă în același timp cirrip derchis irfînitei varielfți de stiluri și idealuri.

Între psihologul și evoluționistul de formație științifică și adeptul teoriei jocului pe de o parte și esteticienii germani de la Rumohr pînă la Riegl și Wolfflin pe de alta s-ar părea că există o prăpastie. Dar cu toate acestea ei își sînt complementari. Membrii celui de-al doilea grup sînt famii liarizați intim cu arta. Dar la ei, dezvoltarea ideilor nu ține pasul cu sensibilitatea lor. Ei sînt fascinați de propriile lor teze, ignorînd atît istoria cît și implicațiile conceptelor folosite de ei. Arbitrariul și lipsa de echilibru le caracterizează ideile. Teoria „vizibilității pure” a lui Fiedler nu e degajată de o anumită mistificare romantică, iar „voința de artă” a lui Riegl ne lasă nedumeriți și întrebîndu-ne dacă avem de a face cu o ipoteză psihologică sau cu o metafizică rudimentară. Scăderile acestor scriitori sînt cele ale amatorului de înaltă cultură, în timp ce slăbiciunea școlii științifice e tipică pentru specialistul cu sensibilitate estetică puțin dezvoltată. Amîndoi erau copii ai unei epoci a ignoranței și a informației vaste. Amîndoi pierduseră contactul cu cunoașterea estetică a trecutului. Această cunoaștere, oricît de imperfectă și de inconsecventă ar fi fost ea în multe privințe, evoluase în cadrul unei viziuni totale asupra lumii și vieții. Mulțumită acestui cadru, se dezvoltase un simț filosofic al proporției care prevenea fantazarea și devierile flagrante. E oare cu puțință redobîndirea acestui simț atrofiat? Putem restaura oare acel tipar spiritual în care arta își deține propriul ei loc și rang, nici idolatrizată, nici desconsiderată, aflată în legătură cu tot ce e mai mareț în viața umană, fără a-și aroga însă o falsă predominare?

O conștiință a primejdiilor și necesităților situației avea să se dezvolte dintr-un contact proaspăt cu viața și gîndirea trecutului. Ea a rezultat din, și a dus în parte la studii consacrate istoriei esteticii. O găsim pe de-a-ntregul vie la doi gînditori care ar putea fi menționați aici ca ultimii exponenți importanți ai esteticii secolului al XIX-lea. Bernard Bosanquet (1848—1923) și Wilhelm Dilthey (1833 — 1911). Bosanquet, membru al școlii hegeliene engleze, n-a făurit o doctrină destinată să-și pună pecetea asupra unei dezvoltări viitoare. Dar virtuțile învățăturii sale strălucesc cu atît mai puternic cu cît ele erau aproape în întregime absente din investigațiile contemporane analizate mai sus. Evitarea unilateralității, o totalitate ospitalieră fără nici un minus de rigoare, iată principala caracteristică a scrierilor sale. Criticînd doctrina intropatiei, un exemplu de idee unilaterală, el și-a mărturisit neîncrederea în „toate explicațiile extrem de specializate”. Pentru el, imaginația creatoare nu e „un soi de facultate separată”, ci „tocmai spiritul în funcție”⁷⁴, imaginația

⁷⁴ *Three Lectures on Aesthetics*, 1915, pp. 21 urm.

O REÎNTOARCERE LA ISTORIE: BOSANQUET ȘI DILTHEY.

OMUL DE ȘTIINȚĂ ȘI ESTETICIANUL, RIVALII ÎN DOMENIUL ESTETIC.

creatoare fiind repusă la locul ei într-o viziune totală a lumii, întrucât e însuflețită de o adevărată viață. Această viață pulsează cel mai palpabil în procesul istoric, și teoria lui Bosanquet e saturată de istorie, fiind un soi de emanație a acesteia.

O teorie care să nu reprezinte o suprastructură aeriană suspendată deasupra înfinitei bogății a vieții istorice, ci mai degrabă un extract și o consecință a acesteia — iată și idealul urmărit de către Dilthey. Matricea universală din care își trage obârșia darul creator al artistului, spunea el, este „contextul dobândit al vieții lăuntrice”. Acest tot, latent în fiecare dintre noi, se activează pe deplin numai în cele mai înalte înfăptuiri ale umanității. I/a geniu, el determină și dirijează ideile și actele elementare, conferindu-le mai mult decât o semnificație temporară și aplicându-le pecetea totalității sale. Acest model dinamic al vieții nu are cum să fie sesizat printr-o enumerare a elementelor plăcerii și nici nu poate fi interpretat prin deducție. O nouă metodă de analiză, credea Dilthey, trebuie să revele natura umană universală dinăuntru fluxului perpetuu al istoriei. Dilthey nu și-a dezvoltat niciodată în întregime și în chip satisfăcător ideea despre o metodă analitică. El ne-a lăsat schița unei doctrine și un apel adresat mai curînd capacităților noastre de filosofare decât unei filosofii anume⁷⁵.

Neohegelienii Bosanquet și Dilthey reprezentanți ai unei „filosofii a vieții” moderne, aparțineau unor tabere foarte diferite. Dar amîndoi cîști-gaseră o viziune mai profundă prin studierea istoriei. Lărgimea lor de vederi a fost un antidot împotriva compartimentării gândirii estetice din vremea lor. Pe cînd în jurul lor, specialiștii, mînați de cîte o cunoaștere particulară și de o ignoranță generală, înjghebau cu toții mult prea multe teze și doctrine, ei cultivau o *docta ignorantia* care ține spiritul deschis unei cunoașteri cuprinzătoare.

BIBLIOGRAFIE SUPLIMENTARĂ

Earl of Ivistowel, *A Critical History of Modern Aesthetics*, 1933.

C. W. Valentine, *An Introduction to the Experimental Psychology of Beauty*, **1913**.

M. M. Rader, *A Modern Book of Esthetics*; an anthology with introduction and notes, **1935**.

Katherine Gilbert, *Studies in Recent Aesthetic*, 1927.

Xax Dessoir, *Aesthetics and the Philosophy of Art in Contemporary Germany*, în *Monist*, **voi.**

36, 1926, pp. 299-310. Lionello Venturi, *Istoria criticii de artă*, cap. 11. H. R. Marshall, *Some Modern Aestheticians*, în *Mină*, 1920, pp. 458—471.

⁷⁵ *Die Einbildungskraft des Dichters. Bausteine für eine Poetik*, 1887, *Schriften*, VI, pp. 103 urm. *Die drei Epochen der modernen Ästhetik und ihre heutige Aufgabe*, 1892, *Schriften*, VI, pp. 242 urm.

XiX

DIRECȚII ÎN SECOLUL AL XX=LEA

Teoria lui Benedetto Croce (1866 — 1952) că arta e intuiție lirică a fost estetica dominantă la răspîntie de veacuri și vreme de încă cel puțin douăzeci și cinci de ani după aceea. Negațiile lui tranșante, relevînd valoarea particulară a artei prin înlăturarea lucrurilor cu care fusese confundată în mod convențional ca și a intruziunilor străine, și concepția lui pozitivă despre intuiția poetică păreau să fi comprimat în sfîrșit întreaga estetică într-o coajă de nucă¹. Croce definește arta cu o concizie simplă: ea e expresia sentimentului, act pur însă vital al intuiției. Intuitivă în esență, ea împărtășește inocența fundamentală a intuiției. În calitatea ei de cel mai elementar limbaj uman, ea dă formă pasiunilor, atracțiilor și repulsiilor tinereții care abordează lumea cu prospețime. Ea articulează fluxul inform al experienței brute. Nefiind obligată să reprezinte lucrurile așa cum sînt și nici să edifice, arta nu are de-a face cu adevărul sau moralitatea și din această rațiune nici cu legi, reguli sau convenții de nici un fel. Ca funcție pură, ea reprezintă ieșirea omului din bolboroseala infantilă și reacția lui prin modurile vorbirii clare.

Inocența fundamentală a artei poate fi demonstrată cu ajutorul unei diagrame croceene a existenței. Existența e pentru Croce suflet sau spirit, din cauză că natura spiritului, credea el, e înțeleasă prin diferitele noastre moduri de a percepe ceea ce este, atît ceea ce e în jurul cît și înăuntrul nostru. Or, dintr-o diagramă se poate vedea mai repede ce implică o clasificare a modurilor de bază: că un act formativ izolat precedă cu necesitate înmă-nuncherea științifică a indivizilor în sisteme și că lucrurile cunoscătoare, fie ele individuale sau generale, trebuie să preceadă orice acțiune care le privește.

¹ *Aesthetica in nuce* e titlul versiunii italiene (1946) a articolului *Aesthetics* scris de Croce pentru ed. a 14-a a *Enciclopediei britanice*. U una din cele mai bune surse pentru un conspect al esteticii lui. O privire generală e dată și în *Breviario di estetica*, Bari, Laterza, ed. a 5-a, 1938 (trad. rom. *Breviar de estetică. Estetica in nuce*, Ed. științifică, 1971). Pentru un studiu mai extensiv, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Laterza, ed. a 6-a, 1928 (trad. rom., după ed. a 11-a, 1965, *Estetica privită ca știință a expresiei și lingvistică generală*, ed. Univers, 1970); *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*; Laterza, ed. a 2-a, 1923; *La poesia*, Laterza, 1937 (trad. rom. Ș. Stați, *Poezia*, ed. Univers, 1972).

CROCE ELIBEREAZĂ ARTA DE CONFUZII, DEFININD-O CA INTUIȚIE LIRICĂ.

„Existența” cu cele patru trepte ale sale, în ordinea logică și, în fiecare caz, cu conceptul și disciplina adecvată, se prezintă după cum urmează:

	<i>Funcți a generală</i>	<i>Funcț ia specifică</i>	<i>Concep tul determinant</i>	<i>Știi nța ordonatoar e</i>
1	Teorie (Individuală)	a	Intuiți ul	Frumos tica Este
2	Teorie (Generală)	nea	Rațiu ul	Adevăr ca Ilogi
3	Practic a (Individuală)	a	Dorinț	Utilul nomia Eco
4	Practic a (Gener ală)		Voința	Binele a Etic

Dacă se acceptă că acesta e tabloul filosofic al modului de existență a celor mai generale tipuri de lucruri, e evident de ce arta trebuie să fie liberă de opțiuni științifice, economice sau morale. În primul rînd, și fără nici o prejudecată, trebuie să aibă loc o cunoaștere a lucrurilor care se oferă acțiunii omului ca „unități”. Aceste unități sînt frumoase din cauză că reprezintă pasiuni aduse la o formă expresivă. Această creare elementară a unei ordini constituie începutul esteticii.

Dar cu toate că intuiția e modelarea primordială, ea are și un anumit substrat care o structurează. Ca funcție umană, intuiția presupune fermentul și impulsul obscur al sentimentului; ca treaptă a existenței, intuiția e un moment recurent de modelare aprofundată a materialului acumulat de dialectica în spirală a istoriei. Poeții lumii ilustrează acest lucru. În orice epocă particulară, ei sînt atît inventatori anonimi de forme noi (aflîndu-se la nivelul inocenței primordiale), cît și membrii unei umanități bătrîne care a strîns în depozitul ei de înțelepciune înconștientă veacuri întregi de reflecție morală și științifică. Sentimentul sau experiența istorică acumulată nu pot conta ca o treaptă distinctă a existenței spirituale din cauza caracterului lor subconștient. Dar energia și culoarea lor sînt cele ce alcătuiesc conținutul caracteristic al primelor percepseri. Conceptul de „sentiment” ca materie subterană vagă umple în tabloul general al lui Croce un loc pe care mulți critici îl omiseseră; el dă conținut formei și caracter intuițiilor; el reprezintă fundalul masiv și potențialitatea cunoașterii și acțiunii. Corolarele și implicațiile critice ale acestei „estetici într-o coajă de nucă” sînt multiple, dar miezul ei a fost indicat. Un scriitor italian recent, G. M. Tagliabue, care îi atribuie lui Croce o predominare de cincizeci de ani în reflecția italiană despre artă, spune că pentru Croce definirea artei nu înseamnă nimic altceva decît

situarea artei. Situând arta în unul din cele patru cadre mentale, Croce, spune el, și-a încheiat în esență sistemul, a pus bazele întregii sale critici, a afirmat autonomia și puritatea artei. „Nenumăratele moduri folosite de Croce în abordarea operelor de artă au fost întotdeauna un mod unic: acela de a-i apăra autonomia, cu alte cuvinte de a-i defini poziția.”²

Ceea ce lui Tagliabue i se pare o excesivă simplificare, altor teoreticieni li se pare extraordinar de just, „singurul lucru necesar pentru conduita corectă a criticii operelor de poezie”³. Lionello Venturi, un important critic de artă italian, utilizează definiția generală dată artei de către Croce ca postulat al propriei sale critici și al evaluării la care supune alte opere critice⁴. Un remarcabil critic literar american, J. E. Spingarn, scria în 1911 că identificarea croceană a poeziei cu un act de viziune individual curățase dintr-o dată critica de toate vechiturile și buruienile ei⁵. Trece apoi să arate în amănunt, paragraf după paragraf, care erau vechile noțiuni false. „Am isprăvit cu vechile reguli”, spune el; am isprăvit cu genurile sau „tipurile”, cu comicul, tragicul, sublimul și o întreagă armată de abstracții vagi; cu teoriile despre stil și retorică; cu orice judecare morală a artei ca artă; cu confuzia dintre dramă și teatru; cu separarea tehnicii de artă; cu istoria temelor artistice; cu tratarea artei ca document social sau cultural; cu ruptura dintre geniu și gust. Din toate aceste acte fericite de eliberare, un binecunoscut adept englez al lui Croce, Edgar F. Carritt, prețuia cu deosebire unul: „Nimic n-a acoperit de ridicol critica mai mult ca presupusa necesitate de a determina înțîi genul și specia unui lucru frumos. A te întreba în fața unei opere de artă dacă e o pictură religioasă sau un portret, o piesă cu teză sau o melodramă, post-cubistă sau pre-futuristă, constituie o mărturisire de faliment estetic la fel de sinceră ca și a te întreba care îi e titlul sau subiectul”⁶. Deși Carritt se consideră un crocean integral și nu aprobă din partea amatorului de frumos decît concentrarea asupra actului unic al contemplării individualului, într-o privință el a pus sub semnul întrebării această simplificare: teoria ridicolului. Perceperea comicului, arată el, nu e intuiția nemijlocită a unui individual, ci salvarea într-o formă individuală a ceea ce amenința să fie un eșec estetic⁷. O a doua considerație l-a ajutat pe Carritt să se convingă de justetea esențială a esteticii lui Croce: convergența, după cum crede el, a filosofiilor frumosului de-a lungul epocilor spre ideea proclamată

² G. M. Tagliabue, *Il concetto dello stih*, Milano, 1951, p. 50.

³ J. A. Smith, *The Nature of Art*, Londra, Oxford University Press, 1924, p. 14.

⁴ Tî. Venturi, *Istoria criticii de artă*, trad. Constanța Tănăsescu, ed. Univers, București, 1970, Introducere.

⁶ *The New Criticism*, în *The New Criticism. An Anthology of Modern Aesthetics and Literary Criticism*, ed. E- B. Burgum, New York, Prentice-Hall, 1930, pp. 14 urm.

⁶ *The Theory of Beauty*, London, Methuen, 1914. pp. 204 — 205.

⁷ *Ibid.*, *The Ridiculous*, Appendix 2.

ACEASTA CONCEPȚIE CIȘTIGA ȘI-ȘI MENȚINE O LARGĂ ACCEPTARE.

⁸ *Philosophies of Beauty, From Socrates to Robert Bridges, Being the Sources of Aesthetic Theory*, Oxford, The Clarendon Press, 1931.

⁹ Oxford Clarendon Press, 1932, p. 87.

¹⁰ Bernard Bosanquet, *Croce's Aesthetics*, în *Mind*, XXXIX, pp. 214, 215.

¹¹ Londra, Macmillan and Col., 1933, pp. 57, 133.

pentru prima dată fără nici o ambiguitate de către Croce. El a publicat în 1931 o antologie de izvoare estetice „de la Socrate la Robert Bridges”⁸, iar în 1932, pe baza cercetărilor sale istorice, în *What is Beauty?* spune despre croceanism: „Nu e o concepție nouă și într-adevăr ... unul din motivele pentru care mi se impune e marele număr de depoziții în favoarea ei din partea artiștilor și cugetătorilor înainte ca ea să fi fost formulată în mod distinct”⁹.

Dar elementul din simplificarea operată de Croce care a stîrnit mai multe obiecții decît oricare altul e tăgăduirea realității fizice a operei de artă. Aceasta nu numai că face imposibilă clasificarea artelor din punctul de vedere al mediului specific, ci omite și rolul de factor determinant jucat deseori, bunăoară în elaborarea unei sculpturi anume, de textura și structura pietrei sau, în cazul unei picturi, de încărcătura de culoare de pe pensulă. Materialul *prelucrat* lucrează *cu* imaginația, sună replica la „idealismul descărnat” al lui Croce¹⁰. Samuel Alexander, în lucrarea sa *Beauty and Other Forms of Value*, e deranjat de eroarea sau obscuritatea lui Croce în această privință. Croce „inversează ordinea firească a faptelor”¹¹, deplînge Alexander; el pune pe locul secund lumea fizică, în loc de a vedea în ea matricea primă a vieții și a realizării umane. În apărarea lui Croce se poate spune că el permite încorporarea în mediul material ca o conveniență practică și în scopul conservării imaginii. Dar el pretinde că de ceea ce e materia se ocupă științele fizice și că metodele și materialele acestora sînt inadecvate în analiza estetică.

Dar nu idealismul lui Croce și nici respingerea de către el a clasificării și analizei sînt factorii care i-au curmat domnia. Acest factor e istoria însăși, istoria aflată într-o veșnică mișcare și propunînd noi probleme și metode reflecției filosofice. Într-un sens, depășirea lui Croce înseamnă apologia lui Croce, pentru că el însuși definește filosofia ca istorie gîndită. El arată că problemele filosofiei nu pot fi predeterminate de principiile unui sistem, ci că materialul veșnic reînnoit al meditației se ivește din desfășurarea cotidiană a muncii, reflecției sau relațiilor sociale. Problemele reale nu sînt fixate de un profesor într-o clasă, ci apar pe măsură ce procesul istoric schimbă lucrurile și creează noi dificultăți cu care e confruntată ingeniozitatea omului. Iată realismul și empirismul pe care le poate reclama Croce.

Și tocmai materialul reînnoit supus meditației l-a împins pe R. G. Collingwood (1889—1943), care-și scrisese lucrarea timpurie *Outline of a Philosophy of Art* sub stindardul lui Croce, să se înroleze în altă parte cînd își scrie *The Principles of Art* în 1937. Dorea acum să facă „penitență pentru nebuniile ti-COLLINGWOOD, ÎNTÎI CROCEAN, TRECE LA O INTERPRETARE A NOILOR DRUMURI ÎN ARTĂ.

URMAREA SIMPLIFICĂRII LUI CROCE: A PURIFICAT ARTA ÎN DAUNA REALITĂȚII FIZICE A OBIECTULUI ARTISTIC?

neretii" și să satisfacă împrejurări cu totul noi. Căci teoria estetică, afirmă el în prefața noii sale cărți, nu e contemplarea unor „adevăruri eterne privitoare la natura unui obiect etern numit Artă... [ci] soluționarea anumitor probleme ce se ivesc din situația în care se găsește artistul aici și acum”¹². Scrisese această carte, adaugă el, în credința că tot ce așternuse în scris are ca obiect condiția artei din Anglia anului 1937 și în speranța că artiștii și iubitorii de artă îi vor găsi utile spusele. Cartea debutează, desigur, cu familiara întrebare fundamentală a lui Croce: Ce e arta? întrebare la care răspunde în mare măsură așa cum ar fi făcut-o și Croce, prin aserțiunea: Artă e activitate imaginativă. Dar oricâte ecouri ale vechiului idealism italian ar mai răsună încă în paginile lui Collingwood, bunăoară: Artă nu are ca scop plăcerea senzorială; artă nu e tehnică, nu e reprezentare, autorul n-a reînceput să scrie, ne spune el categoric, decât pentru că în jurul lui a văzut o nouă poezie și un nou mod de a picta care necesită idei la fel de noi. Oricât de ambiguă ar fi fost poziția lui Croce în raport cu empirismul, Collingwood s-a alăturat acestuia din urmă. El e convins că ideile lui proaspete sînt în măsură să ascută judecata prin contactul cu noua practică. Încă de la pagina 3 spune că un estetician filosof trebuie să fie capabil „să se pronunțe asupra meritelor” lui James Joyce, T. S. Eliot, Edith Sitwell sau Gertrude Stein. Și cartea lui nu numai că se încheie cu o aplicație la *The Waste Land*, dar se și împlinește astfel. Cititorii care doresc să înțeleagă ce e artă atunci cînd ea nu e nici amuzament, nici magie, ci expresia unei simțiri în limbajul imaginației, au ce învăța din considerarea acestui poem, spune Collingwood. *Țara pustie* exprimă pentru el o civilizație decăzută „în care apa curgătoare și sănătoasă a emoției, singura în măsură să fertilizeze orice activitate umană, a secat... și singura emoție rămasă e frica”¹³. „Expresia”, așadar, nu e a vreunui impuls personal al artistului, ci a lucrurilor de care îi e hărăzit să devină conștient și a sensibilității pe care trebuie să și-o asume într-o lume a cărei parte integrantă este. Artistul e omul capabil să exprime ceea ce oricine simte sau intuiește, dar nu poate găsi cuvintele potrivite spre a-i da glas. „Virtutea” sau „excelența” artistului stă în incoruptibilitatea imaginației. Pîlpîirile superficiale ale vieții umane elementare își văd singure de ele. Expresia lor e automată: plînsul, fiorul sau izbucnirea brutală. Dar conștiința de sine a omului poate lua cunoștință de ceea ce se petrece în aceste fulgerări ale sensibilității, le poate admite sau repudia, controla sau nu. Artă e respectul atît față de încărcătura sau conținutul lor dat cît și față de modalitatea de a le face comunicabile. Artistul le prinde savoarea primitivă și o umanizează, făcînd-o inteligibilă pentru ceilalți. „Adevărul” artei e transcrierea fidelă

12 Oxford, Clarendon Press, 1938, p. VI. 13 *Ibid.*, p. 335.

„TARA PUSTIE”, REVELAȚIA TĂMĂDUITOARE A EPOCII NOASTRE.

SANTAYANA, COMPLEMENTAR FAȚĂ DE CROCE, VEDE ARTA IZ-VORIND DIN NATURA FIZICĂ ȘI ACCIDENT, DAU SE RIDICĂ UNEORI ȘI IA O ÎNȚELEPCIUNE SIMBOLICĂ.

a sensului evenimentelor și tranzacțiilor ambiante, ca și comprimarea și sudarea acestor esențe efemere în imagini individuale și relativ stabile.

Pe acest om înzestrat cu darul de a rosti adevărul imaginației, Colling-wood îl numește profet. Profeția în acest context nu are nimic de a face cu viitorul sau cu religia. Ea e revelarea unor secrete necunoscute, dar socialmente importante: ascensiunea curenților și amenințările subterane în lumina cunoașterii. T. S. Eliot e un profet pentru Collingwood prin faptul că își previne epoca de cancerul ascuns și de spaima obscură care o minează și-i oferă ca remediu poezia cunoașterii de sine.

Oricât de crocean în inspirația sa originală, ultimul cuvânt al lui Collingwood se îndrumă, așadar, pe o cale diferită. Croce încercase să elibereze imaginea estetică de orice legături compromițătoare. Criticul de formație croceană își îndeplinea de obicei misiunea când acredita ca atare un act de imaginație, și anume un caz al imaginației. Ultimele pagini ale lui Collingwood, acționând din exteriorul imaginației pure și ascultând de viața istoriei, își avertizează contemporanii să primească leacul oferit de poetul-profet.

De o importanță comparabilă cu cea a lui Croce în prima jumătate a secolului al XX-lea e George Santayana (1863 — 1952). Croce e un idealist, Santayana un materialist. La prima vedere s-ar părea că cei doi nu au nimic comun. Într-adevăr, în 1903, recenzând *Estetica come scienza dell' espressione e linguistica generale* a lui Croce, Santayana vorbește de transeendentalismul ei steril și inutil, de artificialitate precară și truism formal¹⁴. Căile pe care-și dezvoltau cei doi teoriile estetice se deosebeau, fără îndoială, foarte mult, favorizând termenii și accentele contrastante. Privindu-i însă în perspectivă și considerând forma totală a filosofiei lor, observăm că transeendentalismul ideal al lui Croce e ferit de sterilitate printr-o vastă utilizare a particularității istoriei și că Santayana și-a suplimentat materialismul cu o doctrină a esențelor mai eterică decât orice la Croce.

Estetica lui Santayana a fost schițată de timpuriu și singura schimbare adusă de trecerea anilor a fost că a dobândit „contraforturi și susțineri” o dată cu dezvoltarea de către autor a filosofiei naturii și a esenței. El era bucuros să poată spune în 1939 că umanismul din *The Sense of Beauty* și *Reason in Art* își păstra pentru el valabilitatea¹⁵. Ce era acest umanism? În mare, era o teorie a valorilor axată pe dorința umană. Pentru Santayana, orice bine e bun pentru că natura umană îl face să fie astfel. În ultima analiză, nu se poate găsi nici o altă justificare pentru valoarea atribuită cunoașterii, religiei și artelor în afara impulsului vital care vrea să ajungă la aceste satisfacții.

¹⁴ *Journal of Comparative Literature*, I (aprilie 1903), pp. 191 — 195.

¹⁵ *A General Confession*, în *The Philosophy of George Santayana (The Library of Living Philosophers, vol. II)*, ed. P. A. Schilpp, Evanston, Northwestern University Press, 1940, p. 23.

Bunurile estetice, deși concepute îndeobște ca mai subiective, nu sînt mai specifice umane decît știința și dreptatea, bunuri ale sferei intelectuale și morale. Frumosul se distinge totuși de celelalte tipuri prin aceea că e nemijlocit, pozitiv și intrinsec. Valorile morale apar întîi ca prohibiții, iar știința e o țesătură de relații. Domeniul frumosului în concepția lui Santayana are multe așezăminte, deoarece temperamentul lui e tolerant și imaginativ. În estetică, spune el, erezia e ortodoxie. Totuși își are și el preferințele sale pe care și le manifestă. Elogiază artele senine și disciplinate ale Greciei și în-tîmpină cu dragoste farmecele simțurilor. Și-a rezumat el însuși lărgimea gustului său în *Apologia pro mente sua*, scrierea sa retrospectivă din 1940: „... și dragostea mea de frumos nu și-a găsit niciodată principala hrană în arte. Dacă arta *transportă*, dacă ea liberează mintea și inima, o prețuiesc; dar natura și reflecția fac același lucru, mai des și cu mai mare autoritate. Dacă am fost vreodată captivat, atunci am fost de locuri frumoase, de moravuri frumoase și de instituții frumoase: de aici vine admirația mea pentru Grecia și pentru Anglia și plăcerea pe care mi-o dă America tînă, sportivă și ingenioasă”¹⁶.

Pentru Santayana, estetica trebuie să discute originea, locul, cauza, elementele precum și sfera frumosului. În modul de tratare a acestor lucruri, baza materialistă a filosofiei sale e evidentă. Croce respingea faptul fizic al mediului în artă; dar Santayana scrie: „Dacă Partenonul n-ar fi de marmură, coroana regală de aur și stelele de foc, ele ar fi niște lucruri firave și prozaice”¹⁷. Iar cînd se ocupă de structura obiectelor frumoase, el arată cît de multe aspecte carnale ale naturii umane sînt concepute pentru a ne furniza plăcere: sexul, respirația, somnolența, varietățile de senzații. Despre sex, el spune că nu s-ar fi putut inventa nici un mecanism mai apt să inunde lumea cu cea mai profundă semnificație și frumusețe; despre respirație, că acele categorii estetice ca delicatețea și teroarea descind din senzațiile recurente reale din laringe și plămîni¹⁸. Așa după cum în concepția lui Santayana fundamentul material e indispensabil pentru frumos, la fel și accidente fericite din evoluția naturii inițiază adeseori o artă. „Dacă dintr-o răsucire a mîinii se nimerește [un om]”¹⁹ — va spune el indicînd cum s-ar putea să fi luat ființă arta decorativă —, sau „dacă modul în care se împletesc niște sunete întîmplătoare ar conta... mult...”²⁰, s-ar putea să se fi aruncat sămînța muzicii. Fermentul naturii dă naștere la orice, la cele mai înalte ca și la cele mai de jos lucruri. Din cînd în cînd, șansa produce o formă cumpănită, o

¹⁶ *Ibid.*, p. 501.

¹⁷ *The Sense of Beauty*, New York, Charles Scribner's Sons, 1896, p. 78.

¹⁸ *Ibid.*, p. 56.

¹⁹ *The Life of Reason, Reason in Art*, New York Charles Scribner's Sons, 1917, p. 118, 119. ²⁰ *Ibid.*, p. 45.

născocire, care îi oferă sufletului neîndemînatic și orbecăitor o pauză desfătătoare. Omul culege acest produs al norocului și continuă cu o artă²¹. E necesar deci să urmărim cauzele fortuite și originea fizică a diferitelor tipuri de frumusețe. Dar pentru Santayana, în artă, mai importante decît baza materială sînt forma, tipurile de organizare, variatele echilibrări ale unului și multiplului într-o structură. Și mai importantă decît toate e cuprinderea viziunii artistului. Imaginația și intuiția, susținute de obîrșia lor naturală, s-ar putea înălța la nivelul celei mai profunde înțelepciuni. „Distincția unui poet... nu poate fi măsurată prin nimic mai bine”, spune Santayana, „ca prin diametrul lumii în care trăiește.”²² în măsura în care filosofia nu e operația de stabilire rațională a unor raporturi, ci speculație, și în măsura în care poezia are puterea de a surprinde o imensă întindere de lucruri și întîmplări, cele două înseamnă pentru el o singură realitate. El interpretează trei poeți filosofici: Eucrețiu, Dante, Goethe. Eucrețiu a cîntat nașterea și prefacerea tuturor lucrurilor, atomii și vidul, tendințele, incidentele și produsele naturii; Dante, ierarhia binelui și răului și sensul mîntuirii și al damnării; Goethe, plăcerile variate și vacuitatea unei existențe mînate de un impuls romantic²³. Într-un eseu foarte timpuriu²⁴, Santayana prezenta dogma creștină ca simbol poetic al destinului uman. Intuiția lui estetică a universalizat semnificația ispășirii și a răsplăților și pedepselor viitoare prin detașarea acestor idei morale de istoria faptică. Omul-divin de pe cruce reprezintă suferința tragică pe care omul o întîlnește pretutindeni și totdeauna; paradisul și infernul reprezintă importanța actului alegerii și înfînităea consecințelor lui inevitabile.

Kidicînd dogma creștină pe tărîmul simbolurilor poetice, Santayana nu numai că a înlăturat povara grea a faptului orb și a credinței fanatice care grevează religia, dar s-a alăturat în principiu acelor esteticieni care recunosc importanța simbolismului. Pe la 1925, conceptul de simbol a început să devină central. Definițiile artei ca intuiție-expresie sau ca imaginație, ori ale frumosului ca plăcere obiectivată duceau la discuții despre implicațiile pentru artă ale puterii specifice și miraculoase a omului de a forma simboluri și semne. Această mișcare a fost multilaterală, asociată cînd cu antropologia și științele umane, cînd cu matematica sau pozitivismul logic, cînd, alteori, cu psihologia sau, în fine, cu religia. Faptul că știința semnelor și simbolurilor a început să formeze aceste alianțe și deseori chiar să-și împrumute de aici metoda și cadrul, în timp ce simbolismul lui Santayana s-a dezvoltat liber

a *Ibid.*, p. 16.

²² *The Elements of Poetry*, în *Interpretations of Poetry and Religion*, New York, Charles Scribner's Sons, 1900, p. 275.

²³ *Three Philosophical Poets*, Londra, Humphrey Milford, 1910.

²⁴ *The Poetry of Christian Dogma*, în *Interpretations . . .*, pp. 76 — 117.

PE LA 1925 ÎNCEPE DOMINAȚIA TEORIILOR
SIMBOLULUI.

înăuntrul propriului său mod individual de a vedea lucrurile, ține de cursul mai conștient și poate mai pedant pe care s-a angajat în ultimul timp estetica.

Deși specializarea era iminentă, o bază largă pentru discuții multilaterale a fost pusă de Ernst Cassirer (1874—194.5) în cartea sa *Philosophie der symbolischen Formen*²⁵. I s-au adăugat numeroase dintre articolele și tratatele sale, atât mai vechi cât și mai noi. Cineva care nutrește o credință fermă în locul prim ocupat de simboluri în viața omului nu poate fi nici idealist în accepțiunea croceană, nici materialist în accepțiunea lui Santayana, ci trăiește în mare măsură pe un „tărâm intermediar” între imaginile distanțate și semnificațiile depozitate. Simbolurile sînt, e drept, mai mult ideale decît materiale, și Cassirer s-a considerat el însuși drept un idealist în descendența kantiană. Discutînd însă rolul crucial al creării de simboluri în funcționarea omului, el a arătat în mod limpede că simbolurile nu se află nicidecum numai în mintea omului, ci țin de „arta persistentă, rafinată și în continuă expansiune a căii ocolite”²⁶, prin care omul își poate acorda un răgaz în schimbul cu mediul său înconjurător și-și poate stoca și stabiliza experiența în agenți situați la jumătate de drum. Pentru această școală de gîndire, trăsătura specific umană e mai degrabă facultatea generatoare de simboluri decît rațiunea. Arta, constituind simbolizarea în cea mai deplină manifestare a ei, e ceea ce îi conferă omului în cea mai mare măsură calitatea de om.

Simbolul, pentru Cassirer, nu e numai un obiect ideal la jumătate de drum între om și lumea lui și realizînd legătura dintre ei. El e totodată un mesager foarte ocupat care aleargă dus-întors între cei doi cu misiunea de a realiza concilierea. E totdeauna ambiguu datorită polarității lui pe care însă o depășește constant prin potența sa interpretativă, activă și acumulativă. Simbolul e unealta principală cu ajutorul căreia omul se eliberează de natură și se instalează în universul formelor și funcțiilor inteligibile. „Frumosul”, spune Cassirer, „e esențialmente și necesarmente simbol din cauză că... e despicat lăuntric, din cauză că totdeauna și pretutindeni e unul și în același timp dublu. Prin această sciziune, prin acest atașament față de sensibil și prin această ridicare deasupra sensibilului, el... exprimă tensiunea care străbate lumea conștiinței noastre... și polaritatea fundamentală a existenței înseși.”²⁷ Cea mai bună ilustrare a acestui proces simbolic e, după Cassirer, opera poetică a lui Goethe, iar în cadrul operei lui Goethe, *Pandora*. Ca poem, *Pandora*

25 Berlin, Bruno Cassirer, 1923-1931; cărțile I, II, III.

²⁶ „*Spirit*” and „*Life*” in *Contemporary Philosophy*, în *The Philosophy of Ernst Cassirer*, ed. **P. A. Schilpp** (*The Library of Living Philosophers*, voi. VI), Evanston, The Northwestern University Press, 1949, p. 870.

2? *Dos Symbolproblem und seine Stellung im System der Philosophie*, Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, XXI, 296.

ERNST CASSIRER, UN PIONIER.

CONTRIBUȚII ALE INSTITUTULUI WARBURG LA TEORIA SIMBOLURILOR.

plutește la suprafața aparenței sensibile, dar ca semnificație, el face accesibil percepției umane modul în care abilitatea manuală primitivă are nevoie de lumina științei și arată în același timp cum știința e incompletă fără aplicarea practică în viața socială și cum speranța în progres a omului trebuie contrabalansată de acceptarea inevitabilității trecerii și declinului pentru toate lucrurile izvorâte din natură. Astfel, în cristalul de sunet fizic al poemului e prinsă o viziune totală a limitelor și potențialităților vieții umane.

Doctrina lui Cassirer despre forma simbolică a influențat în mod hotărâtor activitatea impresionantă a Institutului Warburg²⁸. Primul articol publicat de *Journal of the Warburg Institute* a fost *Semn și simbol* de Jacques Maritain, iar țelul declarat în *Cuvîntul înainte* al *Jurnalului* era explorarea „funcționării simbolurilor — semnele și imaginile create de antici și folosite de generațiile moderne, atît ca instrumente de educare cît și de superstiție”. Punctul de vedere al lui Maritain e neotomist. El nu insistă numai asupra miraculoasei transmutări efectuate în euharistie, ci distinge diversele utilizări și contexte ale întrebuințării semnelor în genere. Susține că în actuala noastră stare culturală — „solară” sau „logică” —, simbolurile artistice și poetice sînt semne speculative pentru că manifestă o realitate de dincolo de ele, semne practice pentru că întrupează un ordin sau un apel, magice pentru că farmecă, și inversate pentru că ele revelă starea sufletească a artistului și situația lui socială.

Erwin Panofsky, autorul celui de-al doilea articol publicat în *Journal*, *Istoria timpurie a omului într-o serie de picturi de Pier o di Cosimo*, e unul dintre principalii membri ai grupului Warburg, și punctul său de vedere asupra simbolismului artistic e mai apropiat de cel al lui Cassirer și mai reprezentativ pentru întreaga școală de scriitori decît concepția lui Maritain. Panofsky identifică funcția simbolică a picturii cu al patrulea și cel mai profund strat semnificativ al ei, corelîndu-și în mod explicit afirmația cu teoria lui Cassirer. I^a suprafață sau la primul nivel, spune Panofsky, -o pictură arată obiecte și evenimente identificabile; apoi, sub acesta, descifrăm stilul în care convenția artistică a impus pictarea obiectelor într-o anumită perioadă; la al treilea nivel găsim tipuri sau figuri alegorice, Melancolia, Eros sau Sf. Pavel; iar la cel de-al patrulea nivel se află semnificația intrinsecă, filosofică, „unde habitudinile totale ale timpului își stau subtilă mărturie lor însele”. Spre a înțelege aceste habitudini totale, istoricul de artă trebuie să fie un umanist erudit, căutînd să lămurească simbolismul picturii de care se ocupă prin „cît mai multe documente de civilizație legate de acea operă ... poate stăpîni,

²⁸ 23 de volume de studii germane și 14 engleze, a căror publicare a început în 1922; 9 volume de conferințe; și *Journal of the Warburg* (ulterior *Warburg and Courtauld*) *Institute* (1937-).

documente care aduc mărturie asupra tendințelor politice, poetice, religioase, filosofice și sociale ale personalității, perioadei sau țării investigate²⁹.

Una dintre cele mai bune ilustrări ale conceptului de simbol al lui Cassirer așa cum era el utilizat de grupul Warburg este studiul lui Panofsky *Die Perspektive als symbolische Form*³⁰. Panofsky urmărește aici tratarea perspectivei din perioada clasică pînă în prezent și face legătura între ordonarea spațiului și viziunea despre lume caracteristică epocii. În veacurile clasice, „semnificația intrinsecă” a plasării multor corpuri în mod vag și întâmplător în spațiul pictural trebuie găsită în filosofia lui Democrit. Pentru Democrit, întreaga existență e un agregat de atomi și un vid cu legături vagi, ca obiectele din spațiul picturii. Impresionismul inconsecvent al peisajului elenistic își ia semnificația din scepticismul pyrrhonian contemporan, care se ferea de orice concluzie; succesiunea de acoperișuri și frontoane din arhitectura gotică se armonizează cu doctrina tomistă despre spațiu ca un cuib de forme, cu un corp exterior care adăpostește totul; sistemul de perspectivă matematică al lui Piero della Francesca din timpul Renașterii trebuie văzut în cele din urmă în lumina raționalismului matematic ascendent din filosofie; distorsiunea spațiului la Rembrandt simbolizează ascensiunea modernă a subiectivismului; iar pan-geometria noneuclidiană stă îndărătul picturii abstracționiste și suprematiste.

Încredințați astfel de importanța de prim rang a semnificației simbolice, cercetătorii de la Institutul Warburg au susținut controversatul mod de abordare „literară” a artelor vizuale. În sarcofagele creștine timpurii ei nu văd doar volume și linii, ci ceea ce revelă istoria religiei: credința creștină în conflict cu credințele păgânismului și iudaismului; în portretele lui Velázquez întregul etos al curții catolice spaniole³¹; în portretele lui Gainsborough, naturalismul evident al lui Hume³².

Doctrina semnelor și simbolurilor a fost de curînd aplicată la muzică de către Susanne Langer în *Philosophy in a New Key*. Deși Susanne Langer se referă la Cassirer ca la „cel pionier al filosofiei simbolismului”, ea își exprimă datoria esențială față de „înțeleptul” Alfred North Whitehead, pionier în domeniul logicii matematice contemporane³³. Se pare că din această știință și-a luat principala direcție metodică; de inspirație logică e distincția pe care o face între tipurile și intențiile limbajelor, ca și termenii care sînt

²⁹ *Studies in Iconology*, New York, Oxford University Press, 1939, p. 16.

³⁰ *Vorträge der Bibliothek Warburg, 1924-1925*, pp. 258-330.

³¹ Rudolf Wittkower, *The Warburg Institute Annual Report, 1947 — 1948. Appendix. Fritz Saxl, 1890-1948*, p. 17.

³² Edgar Wind, *Humanitätsidee und heroisiertes Porträt in der Englischen Kultur des 18. Jahrhunderts, Vorträge, 1930-1931*, pp. 156-229.

³³ Cambridge, The Harvard University Press, Preface, p. IX.

TEORIA SUSAN-NEI LANGER DESPRE SIMBOLISMUL MUZICII SIMBOLUL
NECONSUMAT AL VIEȚII LĂUNTRICE.

funcții de sisteme, operația cu mediatori, orientarea precisă și înaintarea prudentă în argumentare.

Susanne Eanger e de acord cu cei mai competenți muzicieni în a tăgădui orice semnificație artistică istoriei personale a compozitorului sau efectelor emoționale asupra ascultătorilor. Înțelesul muzicii ca artă nu trebuie căutat în aceste evenimente psihologice fortuit corelate. Dar ea se opune în egală măsură „nonsensului” afirmației că muzica nu are alt înțeles în afara ei înseși. Ea plasează muzica, asemeni mitului, în acel obscur tărâm median dintre experiența biologică nemijlocită a omului ca animal și aerul mai rarefiat al rațiunii. Muzica ține de stadiul în care sufletul omului începe să-și explice impresiile dincolo de ele însele, să-și stabilizeze simțirile și imaginile și să-și făurească unelte cu ajutorul cărora să domine vârtejul năucitor ce-l înconjoară. Susanne Eanger consideră că, atât în crearea miturilor cât și în crearea muzicii, actul de distingere în semnificație a produsului de proces e neîncheiat. De aceea numește muzica un „simbol neconsumat”. Ea reprezintă, susține autoarea, ascensiunea, prăbușirea și interacțiunea irizată a sentimentelor noastre — nu ale compozitorului, ci ale omului universal. Procesul fluid al emoției e ordonat de inteligența muzicală într-un model tonal. Dar transpunerea procesului în forma propriu-zisă se dezvoltă, trece de la un plan la altul și proliferază. „Muzica”, spune ea, „... e o formă capabilă de conotație, iar semnificațiile de care e susceptibilă sînt articulații ale experienței emotive, vitale, senzoriale. Dar sensul ei nu e niciodată fix... Elaborăm un simbolism de o asemenea vitalitate, încît își adăpostește principiul de dezvoltare în propriile sale forme elementare, așa cum e apt s-o facă un simbolism cu adevărat eficient.”³⁴ Pe scurt ea spune: „Muzica este mitul vieții noastre interioare — un mit tînăr, vital și semnificativ, de inspirație recentă și aflat încă în faza „creșterii vegetative”³⁵.

Spuneam că știința semnelor, dominantă în prezent, e multilaterală. Pe lîngă abordarea logică și antropologică pe care le-am consemnat, e și cea a „semanticiștilor” și „semioticienilor” al căror obiectiv e constituirea unei științe pozitive îmbinate cu psihologia. Cea mai bine cunoscută dintre aceste încercări și cea mai larg utilizată de criticii literari³⁶ și de artă este aceea

³⁴ *Ibid.*, p. 240.

³⁵ *Ibid.*, p. 245.

³⁶ „Noua” critică literară (începînd de pe la 1920) are multe puncte comune cu mișcarea semanticistă discutată aici, atât în privința problematicii cât și în recunoașterea poziției preeminente a lui I. A. Richards. Fiecare dă termenului de „semnificație” un nou accent și o nouă sofisticare. Pînă în prezent însă „noilor critici” le lipsește o filosofie unificatoare, deși ei caută atât o teorie a existenței cât și una a cunoașterii în raport cu poezia. Cu ajutorul noii psihologii, al distincțiilor logice și al unei sensibilități ascuțite, ei analizează semnificația

multiplă, tiparul formal al unor poeme vechi și noi, ca și complexitățile experienței poetice. Termenii critici comuni folosiți de ei într-o accepțiune tehnică sînt: metaforă, structură, textură, tensiune, ironie, ambiguitate, paradox. Printre critici, pe lîngă Richards, se numără: R. I. Hackmure, C. E. Brooks, J. C. Ransom, A. Tate, R. P. Warren, Y. Winters.

ANALIZA SEMANTICĂ A LUI I. A. RICHARDS: FUNCȚIA EVOCATOARE A SEMNELOR. POETICE, ADJECTIVELE „PROIECTILE”.

inițiată de către Charles Ogden și I. A. Richards prin publicarea lucrării *The Meaning of Meaning*³⁷. Asemeni oamenilor de știință, semanticiștii descompun situația semnificativă în factorii și funcțiile ei variabile, insistând asupra verificării interpretărilor prii) raportare la faptul palpabil. Pentru ei, situația semnificativă constă din trei elemente: subiectul care utilizează semnul; obiectul raportat la el și semnul însuși, ca vehicul al raportării. „Semnificația” are patru funcții principale: descrierea obiectului; exprimarea sentimentului legat de obiect; a atitudinii față de un ascultător; și a scopului practic a cărui realizare e urmărită prin enunț. În cazul artei, accentul uzual al limbajului e cel de-al doilea: exprimarea sentimentului autorului în legătură cu materialul său. Dar într-un discurs de nuanță estetică, această semnificație e frecvent amestecată cu alte funcții, îndeosebi cu o tonalitate adoptată față de auditor. Astfel, poezia e concepută ca fiind în primul rînd, deși nu exclusiv, o utilizare evocatoare de semne. „Multe enunțuri poetice, dacă nu majoritatea lor, au rolul de *mijloace* de manipulare și exprimare a sentimentelor și atitudinilor, iar nu cel de colaborări la corpul vreunei doctrine oarecare.”³⁸ Or, unul din principalele instrumente utilizate de poeți în funcția lor de evocare e metafora. Richards numește adjectivele metaforice adjective estetice sau „proiectile”, din cauză că, deși țin în mod strict de sentimentele vorbitorului, ele sînt adesea proiectate în chip eronat de către acesta asupra obiectului sau stării de lucruri la care se referă. Această deplasare generează o serie de ambiguități. Bunăoară „plăcut” e perfect adaptat propriei atitudini a vorbitorului, fiind echivalent cu: „îmi place”; pe cînd „drăguț” stă la jumătate de drum între subiect și obiect, iar „frumos” tinde să atingă extremitatea obiectuală a situației.

Constatarea locului și ponderei ambiguităților din adjectivele „estetice” l-a determinat pe William Empson, un adept al lui Richards, să scrie *Seven Types of Ambiguity*. Aici, stadiile dezordinii logice creștînd din poezie sînt puse în legătură cu intensitatea creștîndă a limbajului metaforic și, de asemenea, cu divizarea tot mai dramatică din sufletul sfîșiat al poetului însuși. Empson urmărește logica semnelor poetice de la structurarea facilă cu dublu sens din metafora simplă, trecînd prin calambur și alegorie, pînă la o lărgire și o aprofundare a referinței, la enigmatic, artificialitate și problematizare, culminînd cu expresia schizofreniei³⁹.

Pluralismul, fie în structura unei metafore, fie ca veritabilă filosofie a definiției, e un principiu fundamental în semantica științifică. Adecvarea pluralismului pentru interpretarea termenilor critici e ilustrată de cele

³⁷ Ediția I, New York, Harcourt Brace, 1923; începută în 1910, fragmente publicate în periodice în 1920-1923.

³⁸ I. A. Richards, *Practical Criticism*, New York Harcourt Brace and Company, 1929, p. 18G.

³⁹ Norfolk, Connecticut, New Directions, 1947, pp. 245, 275, 282, 286.

șaisprezece definiții distincte ale „frumosului” enumerate și analizate concis în *The Foundations of Aesthetics* de Charles Ogden, I. A. Ricliards și James Wood⁴⁰. Prefața originală revendică pentru *The Foundations* noutatea de metodă care constă în toleranța ei: „conflictele verbale sînt evitate” și se înfățișază mai degrabă distincția decît opoziția dintre teorii, fiecărei teorii atribuindu-i-se propria sferă de valabilitate. Bunăoară, putem identifica „frumosul” cu o proprietate intrinsecă a unui obiect, cu expresia genului, cu imitația obiectivată, cu revelarea unui adevăr superior, cu proiecția subiectivă, cu jocul sau (și aceasta e cea preferată de autori) cu sinestezia, cu alte cuvinte capacitatea de a produce armonie și echilibru în impulsurile variate și uneori contradictorii ale contemplatorului. Deși se invocă rațiuni ale preferinței pentru ultima definiție (e mai bine să fii complet viu decît parțial viu), postulatul *Fundamentelor* e pluralismul estetic, adică fiecare e îndreptățit să găsească excelența estetică oriunde îl duce propria sa gîndire.

Semanticienii, așadar, caută claritatea logică și asentimentul public cu privire la definițiile termenilor critici din domeniul artelor, plasînd fiecare definiție în relația ei corectă cu intenția și fondul celui care definește. Analiza diverselor cadre de referință ar pune capăt, pretind ei, lungului și inutilului război al cuvintelor⁴¹.

Semanticismul a devenit o școală de gîndire influentă, cu conducătorii și adepții ei, și cu un program. Există însă scriitori preocupați de estetică ue-integrați astfel, care îmbrățișează accentul semantic pus pe analiza logică și rațională, dar își dezvoltă gîndirea într-un mod mai independent. De pildă, D. W. Prall⁴² examinează ordinele de bază din natură care „încadrează” calitățile de culoare și sunet; C. J. Ducasse⁴³ definește estetica drept știința definirii termenilor critici; R. W. Church⁴⁴ cercetează semnificația termenului de „frumos” și apără criticismul intelectual. Tot în armonie cu tendința logică și științifică din estetică, dar îndrumînd-o către rigoarea abstractă, e grupul de studii matematice: eseuri despre *Dynamic Symmetry* de Jay Hambidge⁴⁵, cartea lui George Birkhoff, *Aesthetic Measure*^{ie}, și cea a lui Matila Ghyka, *The Geometry of Art and Life*.

⁴⁰ New York, International Publishers, 1925.

⁴¹ în prezent, un foarte citit autor despre semantica privită ca știință e Charles W. Morris. Vezi lucrarea sa *Foundations of the Theory of Signs (International Encyclopedia of Unified Science*, voi. I, nr. 2), Chicago University Press, 1938. O prezentare mai concisă și mai accesibilă a concepțiilor lui în *The Kenyon Iteview*, I (toamna 1939), 409 — 423: *Science, Art and Technology*.

⁴² *Aesthetic Judgment*, New York, Thomas Y. Crowell Col, 1929; *Aesthetic Analysis*, New York, Thomas Y. Crowell Co., 1936.

« *Philosophy of Art*, New York, Dial Press, 1929.

⁴⁴ *An Essay in Criticai Appreciation*, Londra, G. Allen aud Unwin, I/td., 1938.

⁴⁵ New Haven, Yale University Press, 1920.

⁴⁶ Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1933. " New York, Sheed and Ward, 1946.

TENDINȚE RAȚIONALE ȘI LOGICE ÎN AFARA SEMANTICII.

4» *Op. cit.*, pp. 194, 223, 226.

⁴⁹ *Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies of Imagination*, Londra, Oxford University Press, 1934.

Direcții în secolul al XX-lea 483

Trecîndla un alt aspect al preocupării estetice pentru simboluri, cele mai populare utilizări aplicative i le întîlnim în psihanaliză. Tratarea simbolurilor obscure ale subconștientului de către Freud, Jung, Adler și alți. gînditori înrudiți a revendicat procedarea metodică a unei științe analitice și a cîștigat și fascinația publicului atras de morbiditate și ocult. Ea constituie o atracție atît pentru cei interesați de raporturi cauzale cît și pentru cei interesați de miracole. Din direcții opuse, psihanaliza a pătruns astfel puternic în climatul obișnuit de explicare și referință. Ea apare uneori ca instrument privilegiat în semanticismul logic de care tocmai am luat cunoștință, deși Freud dirijează atenția către o zonă aflată sub nivelul rațional. În cadrul scurtei sale discuții despre cel de-al șaptelea tip de ambiguitate, Empson face trei trimiteri la Freud⁴⁸. Teoriile lui Freud aruncă, după el, lumină asupra motivelor ascunse ale utilizării contrariilor. Conjuncția Dumnezeu-bălegar din poezia lui Crashaw, de exemplu, poate fi interpretată ca indiciu al unui conflict infantil profund. S-ar putea spune că aproape nu e teorie estetică din zilele noastre care să nu fi fost influențată într-o oarecare măsură de metoda freudiană. Din pricină că la origini psihanaliza a fost un tratament destinat bolnavilor psihici, ea se ocupă de cazuri particulare și manifestă o tendință către excentric. Freud, de exemplu, sugerează că faimosul surîs inefabil al *Monei Lisa* de Leonardo e atribuibil unor relații intens erotice de tandrețe dintre un copil nelegitim sensibil și o mamă părăsită și singură; de asemenea unei fantezii acviline dintr-un vis de copilărie. Literatura, mai mult chiar decît pictura a constituit obiectul investigației psihiatrice amănunțite: de pildă *Hamlet* și *Faust*.

Cu toate că interpretarea artei și artiștilor tinde să se convertească astfel în biografia anormalilor mentali, această școală de gîndire a dezvoltat o teorie mai generală a modului în care anumite tipare adînc înrădăcinate precum și crizele biologice configurează poezia și celelalte arte. Reprezentanții ei descriu mecanisme tipice de comportare. Duîndu-și ca bază doctrina lui Jung despre „inconștientul colectiv” și principalele epoci ale evoluției acestuia, Maud Bodkin⁴⁹ a elaborat o teorie a arhetipurilor în poezie. Rătăcirile sub obsesia vinovăției, coborîrile terifiante ale eroilor în peșteri și amenințarea balaurilor, fîntîninele tinereții și grădinile iubirii, toate sînt oarecum măști ale fricii omului generic de cădere și întuneric ca și ale consolării și resurecției. Apa simbolizează înecul și tămăduirea: potopul cotropitor sau fîntîna vieții și botezul. Aerul, vîntul și adierea reprezintă viața, zbaterile psihicului individual către putere. Violentele crize umane ale nașterii, sexului, acceptării părinților și descoperirii de sine constituie, conform acestei abordări, semni-

BODKIN DESPRE ARHETIPURI.

POPULARITATEA INTERPRETĂRII PRIN SIMBOLURI PSIHANALITICE.

NEOTOMIȘTII: FUNCȚIA SIMBOLICA ÎȘI ARE OBÎRȘIA ÎN ACTIVITATEA DIVINĂ.

ORIENTUL ÎN CORESPONDENȚELE METAFIZICE.

ficația interioară a mai tuturor dramelor mari, iar în simbolul Sfinxului poate fi întrezărită vag toată arta greacă.

O utilizare mai filosofică a simbolurilor în beneficiul esteticii, deși folosind psihanaliza și antropologia, i se datorează lui Milton Nahm în cartea sa *Aesthetic Experience and Its Presuppositions*⁶⁰. Opera de artă, spune Nahm, e un simbol al tensiunii emoționale la două niveluri: ea trimite, într-o fază retrospectivă, la instinctele rasei (emoția epimeteică generică): deprinderile străvechi ale vânătorii, pasiunii erotice și voinței de a fi conducător și stăpînu. Aceste instincte animale largi sînt delimitate și îngustate cînd omul dobîndește facultatea gîndirii. Atunci, conducătorul hoardei devine Tatăl divin, iar lumina primăverii și amiezii, carul de flăcări al lui Apolo sau nimbul unui zeu. După Nahm, aceste condiții emoționale mai vechi și mai noi se unesc în artist, ducînd la apariția fazei emoționale creatoare și prospective. Momentul prometeic al activității artistice se înalță astfel deasupra celui epimeteic, dîndu-i poetului curaj și exaltare. Semnificația unei opere de artă e, în ultimă analiză, forța ei care face posibilă creația creatorilor umani.

Cei care scriu despre simbolismul estetic dintr-un punct de vedere religios întemeiază calitatea artistică pe divinitate, aceasta reprezentînd un alt tip de preocupare estetică pentru simboluri. Ceea ce e frumos e limbajul Celui perfect transmis prin organele vorbirii omenești. Neotomiștii reproduc inevitabil, într-o terminologie contemporană, doctrina Sf. Toma după care frumosul provine din integritate, proporție și claritate. Aceste calități, ni se spune, rezultă în ultimă instanță dintr-o întîlnire în adîncul facultății plămuitoare a artistului cu prezența divină atotcreatoare. Dumnezeu fertilizează geniul artistului în „noaptea neagră a sufletului său”, îi aprinde elementele din receptacul, iar cînd incubația este gata, artistul împărtășește lumii simbolul viziunii din perioada sa de meditație. Condiția poetizării, spune Jacques Maritain⁵¹, e tăcerea lăuntrică, o retragere dinspre simțuri către centrul eului și o îndelungată somnolare germinativă. Energiile strînse și depozitate continuă să acționeze în visele poetului. Acolo, ele se întrepătrund cu spiritul mai vast care străbate toate lucrurile. În felul acesta, inspirația poetului revelă identitatea acestuia cu Meșterul prim, Arhitectul lumii⁵².

Fără a se limita la inspirația tomistă, dar urmînd o orientare paralelă, e teoria lui Ananda Coomaraswamy despre artă ca simbol religios ori, mai bine zis, metafizic. Concepția lui, potențată de o erudiție care se întinde de

⁶⁰ New York, Harper, 1946.

⁵¹ *Situation de lapoesie*, Paris, Desclee de Brouwer, 1939. Vezi K. Gilbert, *Recent Catholic Views 011 Art and Poetry*, în *The Journal of Philosophy*, XXXIX (19 noiembrie 1942) pp 654-661.

⁶² Cf. Dorothy Sayers, *Toward a Christian Aesthetic*, in *Unpopular Opinions*, New York, Harcourt, Brace and Co., 1947, pp. 30 — 47.

la vechile izvoare hinduse la cele ale *shaker-ilor* americani, e o doctrină a corespondențelor universale. Frumusețea artei, declară el, are mai curînd menirea de a reaminti decît de a desfăta, iar savoea estetică își împlinește funcția cînd devine suport pentru contemplare. „Șocul estetic” al frumuseții unui strop de rouă, bunăoară, trebuie să se preschimbe în conștiința efemeri-tății tuturor lucrurilor vii. Pentru Coomaraswamy, accentul obișnuit pus pe suprafețele estetice, pe elementele formale, făcîndu-se abstracție de semnificația „literară”, și pe „funcție”, neținîndu-se seama de simbolismul religios, e o „fantezie burgheză” provincială⁵³.

Direcțiile estetice din secolul al XX-lea au devenit, susțineam noi, mai mult decît orice direcții semantice. Dar teoriile semnelor și simbolurilor, așa cum am notat, și-au raliat ori au folosit o știință sau alta spre a realiza o metodă și o concepție totală, fiind cînd literare sau speculative, cînd pozitivistice, cînd raționale sau instinctive ca tendință. Unele dintre aceste științe și orientări aliate cu semantica s-au dezvoltat și pe alte căi fără prea mare legătură cu ea. Bunăoară, psihologia s-a ocupat de artă independent de simbolismul freudian; studiile istorice și sociale și-au făcut din artă sau gust obiectul lor fără a întreprinde cercetări asupra semnelor iconice, iar unele abordări speciale ca fenomenologia și existențialismul n-au fost lipsite de preocupări estetice. Îi de la sine înțeles că marea abundență de studii recente nu poate fi decît schițată rapid într-un capitol atît de rezumativ ca acesta.

întîi, anumite expuneri și explorări psihologice în afara celor freudiste. Una dintre cele mai timpurii a fost lucrarea lui Richard Muller-Freienfels, *Psychologie der Kunst*. Acest umanist cultivat fusese elevul lui William James și împărtășea credința acestuia în spirit ca structură orientată către un scop și dezvoltîndu-se pe baza necesității biologice. Această insistență asupra spiritului ca un tot organic și asupra tuturor experiențelor mentale ca atitudini sau eforturi poate fi ilustrată prin descrierea făcută de el creativității artistului. Puterea creatoare a unui artist, spune Muller-Freienfels, ține de esența lui cea mai intimă și nu e dexteritate dobîndită ulterior. Cea mai bună denumire pentru puterea artistului e fantezia (*Phantasie*), dar aceasta nu înseamnă dominarea excentrică a unor irealități și nici ceva separat de comportarea umană reprezentativă. Artistul nu e un tip uman aparte, ci are un înalt grad de sensibilitate și abilitate pentru a exprima și a da formă articulată unor experiențe adînc întipărite. Edgar Allan Poe n-a fost artist din cauză că visa vise stranii, ci din cauză că a dezvoltat la un nivel mai profund viziunile multora și a plasticizat tipul⁵⁴. Dar în psihologia artei propriu-zisă

⁵³ *Why Exhibit Works of Art*, Londra, Iyuzac and Co., 1943, p. 95.

⁵⁴ *Psychologie der Kunst*. Priete Auflage, Leipzig, Berlin, B. G. Teubner, 1923, Bînd IT, 26.

DE LA DOCTRINA SIMBOLURILOR LA DIFERITE ORIENTĂRI PSIHOLOGICE.

INSTINCTUL, BAZA PUTERII CREATOARE A ARTISTULUI.
GESTALT-UL ARMONIOS E FIZIONOMIA UNUI TOT.

și în *Evoluția psihologiei moderne*⁵⁵, Miiller-Freienfels dovedește că apreciază și pune la contribuție numeroase metode de abordare: psihopatologia, psihanaliza, psihologia gestaltistă, psihologia comparată și socio-psihologia, caracterologia, și fundaluri filosofice, ca teoria lui Bergson despre memorie și durată.

Teoria creativității artistice elaborată de Samuel Alexander e strâns legată de psihologia hormică și socială a lui William MacDougall. Alexander era convins că modul just de a explica procesul creator al artistului e de a examina, ca un naturalist, variatele impulsuri animale și umane. Dintre acestea el a selectat, ca adevăratul resort biologic al artei, impulsul constructiv. Albinele construiesc faguri, castorii locuiește sub formă de movile. Și într-un mod asemănător, omul face artă, productivitatea fiindu-ri stimulată de farmecul unei materii oarecare percepute; El evoluează de la instinct la meșteșug, deoarece întrezărește scopul bun pe care muncește să-l atingă. Dar ca să fie artist, omul trebuie să se ridice la un al treilea stadiu, în care confecționează un lucru de dragul frumuseții lui intrinseci în contemplare⁶⁶. Un alt estetician, suedez prin naștere, foarte legat de psihologia lui MacDougall și de metoda estetică a lui Alexander, e Helge Dundholm. Dundholm însă dezvoltă productivitatea estetică din instinctul curiozității, nu din impulsul de a construi⁵⁷.

Psihologia gestaltistă (*Gestalt*, formă, configurație), asociată în ultimii ani de numele unor Wertheimer, Wolfgang Kohler, Koffka și Arnheim, oferă o altă teorie estetică. Această teorie se întemeiază pe o experimentare de anvergură privind elementele formei frumoase și motivele pentru care omul e atras de ea. Omului îi place forma — susține teoria — fiindcă și naturii îi place. Omul nu face altceva decât să urmeze exemplul naturii în a prefera forme economice construite și lesne de însușit. Configurația armonioasă, cu subcaracteristicile ei de echilibru, ritm, plan și organizare ierarhică, e binevenită deoarece natura trebuie să-și producă formele în chip eficient, de nu, se risipește zadarnic. Or, eficiența înseamnă economie, economia înseamnă grație, iar grația e plăcută. Când artistul își modelează materialul, ni se spune, el nu alege din darurile confuze ale naturii ceea ce el, ca inteligență superioară, găsește că e bun, și nici nu impune ordine unui haos dat. El apucă pe calea cea mai lesnicioasă care i se îmbie, așa cum cristalizează cristalul și se coordonează pisica. Imaginația artistului, apoi, nu e o funcție distinctă ca tip de percepția obișnuită, ci doar mai conștientă și mai energică. Percepția comună tinde către o integrare organică în ea însăși și în ambianța ei încă de la începutul activității senzoriale. Modelul produs e cel mai bun posibil pe care

⁵⁵ Trad. de W. B. Wolfe, New Haven, Yale TJniversity Press, 1935.

⁵⁶ *Beauty and Other Forms of Value*, Londra, Macmillan and Company, 1933, cap. II. ⁶⁷ *The Aesthetic Sentiment*, Cambridge, Mass., Sfi-Art Publishers, 1941, p. 169.

I-au permis circumstanțele. Frumusețea sau suma caracterului estetic, devine deci în această teorie fizionomia unei totalități, căci totalitățile, iar nu punctele izolate, cunosc succesul în evoluție și în experiența umană⁵⁸.

Dar fizionomiile formelor artistice variază în forța lor de atracție, întocmai ca o figură umană, unele mai mult, altele mai puțin. În terminologia oficială a gestaltismului, anumite totalități obiectuale solicită reacția spectatorului mai mult decât altele. Ego-ul și obiectul său se află împreună într-un câmp și tensiunea dintre poli e mai puternică sau mai slabă în funcție de tăria solicitării și de rezistența sau de acceptarea manifestată în fața ei. O operă de artă bună are un înalt grad de calitate solicitativă; spectatorul potrivit satisface solicitarea „în mod pur”. Și orice mare artist răspunde „în mod pur” configurației prezentării. Tocmai de aceea este artist: viziunea lui e clară. Dar unele configurații atrag mai puternic și în actul lor de atragere ating niveluri mai profunde ale ego-ului decât altele; și invers, unele personalități opun mai multă rezistență decât altele la chemarea unei forme importante, iar dintre cei care rezistă, unii izbutesc mai repede sau pe perioade mai lungi să se reconcilieze cu acea parte a lumii lor care li se adresează și le reclamă încarnarea în artă. Pe această bază se pot distinge trei tipuri de personalitate artistică: (1) simpateticul sau tipul perfect adaptat, ca Mozart și Rafael; (2) demonic-echilibratul, ca Goethe și Deonardo; și (3) demonic-anarhicul, ca Baudelaire și Beethoven⁵⁹.

Interesul psihologic pentru stabilirea unor tipologii ale artiștilor s-a dezvoltat în urma eseului remarcabil al lui Wilhelm Dilthey în care acesta corelează tipurile umane cu modul de viziune asupra lumii⁶⁰. Urmașul lui, Eduard Spranger, a făcut o analiză mai concretă și cu o aplicabilitate mai largă în cartea sa *Tipuri umane: psihologia și etica personalității*⁶¹. Recent, în 1939, Joan Evans, specialistă în istoria artei, și-a părăsit cercetările de medievistică pentru a publica „un scurt studiu despre tipurile psihologice în relația lor cu artele vizuale”⁶². Era la curent cu întregul context istoric al tipologiei, dar s-a bizuit în mod nemijlocit pe *Tipurile psihologice* de Carl Jung (1921). Ea a deosebit patru tipuri, scindând în două tipul introvertit și extravertit stabilite de Jung: (1) extravertiți lenți, care iubesc puterea și au un simț viguros al realului, producând o artă dramatică, geometrică și puternică din punct de vedere tehnic, ca Michelangelo; (2) extravertiți prompti,

⁵⁸ Kurt Koffka, în *Art*; siinpozial de la Bryan Mawr, Bryan Mawr, Pa., Bryan Mawr College, 1940, pp. 254-256.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Weltanschauung und Analyse des Menschenseit Renaissance and Reformation*, Berlin, 1925. ⁶¹ Berlin, 1914, 1919. Traducere autorizată după ed. a 5-a germană, Paul J. W. Pigors,

Halle, M. Niemeyer, 1928.

⁶² *Taste and Temperament*, Londra, Jonathan, Cape, 1939.

VARIETATEA TEMPERAMENTELOR ARTISTICE; CLASIFICĂRILE LUI EVANS ȘI READ, DUPĂ JUNG ȘI DILTHEY.

TIPURI ȘI TEMPERAMENTE.

HERBERT READ DESPRE IMPORTANȚA ARTEI PENTRU SOCIETATE. NEVOIA DE A RECUPERA ÎNCREDEREA ÎN SENSIBILITATE ȘI INTUIȚIE.

APELUL LA BERG-SON ȘI WHITE-HEAD.

care apreciază frumusețea senzuală, sentimentul și extazul religios, ca Botticelli; (3) introvertiți prompti, care disting semnificativul de nesemnificativ și au un instinct al raporturilor ritmice, ca Piero della Francesca; și (4) introvertiți lenți, care sînt calmi, cu tendințe spre melancolie, apreciind repaosul, frontalitatea și raționalitatea simplă, ca Hugo van der Goes.

Reflectînd de asemenea tipologia jungiană, dar influențată și de opera lui Edward Bullough și de cercetările lui Jaensch asupra imaginilor eidetice, e garnitura tipologică propusă de Herbert Read. Deși Read și-a controlat rezultatele și cu teorii generale, în realitate el a ajuns la grupele sale prin sortarea a mii de desene ale copiilor. A dedus astfel opt tipuri de temperament artistic. „Copilul ca atare nu există”, spune el, „și orice educație uniformă bazată pe o atare figură mitică nu e decît un scaun de tortură pe care e deformată orice minte prea plastică a indi-dividului.”⁶³ Cele opt tipuri sînt simple accente temperamentale, neexclu-zîndu-se reciproc. Ele reprezintă însă deosebiri ce țin atît de percepere cît și de exprimare. Iată cele opt tipuri: (1) Organic (fuziune cu obiectul și simpatie pentru grupuri în relație, bunăoară copaci tineri); (2) Impresionist (înregistrează senzații produse de obiecte; preferință pentru detaliul caracteristic); (3) Ritmic (creează un tipar din motive repetate); (4) Structural (preferă stilizarea pînă la o formulă geometrică); (5) Enumerativ (consemnator sîrguincios); (6) Haptic (exprimă senzații tactile); (7) Decorativ (creează un tipar vesel bidimensional); (8) Imaginativ (elaborează o temă fantezistă adesea luată din surse literare).

Herbert Read își dezvoltă teoria despre tipurile artistice din rîndul copiilor ca o parte necesară a eseului său despre *Educația prin artă* iar aprecierea de către el a importanței artei ține la rîndul ei de preocuparea lui constantă ca societatea să înțeleagă și să ocrotească ceea ce pot face artiștii. Trecem cu Read la interesul contemporan pentru implicațiile sociale ale artei. „Cînd nu mai sîntem copii, sîntem deja morți”, afirmă Read, găsind că aceasta e situația noastră în ziua de azi. Dacă vrem ca civilizația să continue, trebuie găsit un nou mod de viață. El ține să demonstreze nu numai că arta e cel mai important element în educația copilului, dar că însăși producția comercială e viciată prin indiferența față de artele care constituie estetica industrială și că sănătatea societății — atît interindividuală cît și internațională — necesită influențe armonizatoare și însuflețitoare. Artă trebuie adusă din nou în mijlocul vieții comune din care s-a născut și pentru a cărei desfășurare salutară ea reprezintă principala speranță.

Herbert Read atribuie pierderea fatală de către noi a simplității infantile în parte neîncrederii în intuiție. Timp de patru veacuri ne-am clădit practica

⁶³ *Education through Art*, Londra, Faber and Faber, 1948.

pe rațiunea matematică și pe acumulări de fapte pozitive. Aceasta a înlocuit o deprindere eficientă, puternică, competitivă și rece, dar ne-a furat simțirea și *Ochiul inocent*⁶⁴. Read ne recomandă recuperarea sensibilității și intuiției, după cum știu toți cititorii operelor sale, pe baza experienței și temperamentului său personal. Dar el poate invoca și sprijinul decisiv al filosofiei lui Bergson. Miezul învățaturii lui Bergson este că în esență există două moduri de abordare a realității de către om: unul e științific, simplificând și canalizând curentul bogat și variat al realității spre a acționa asupra lui în scopuri umane practice; celălalt e rar, pătrunzător și subtil. Acesta din urmă e intuiția artiștilor, sfinților și tuturor inventatorilor spirituali, care ocolesc știința, ocolesc avantajul și dominația practică și coboară în adâncurile individualităților: ritmuri individuale în natură și calități individuale în oameni. De aceeași factură cu intuiția inventivă e și darul înrîuririi. Artistul văzând cu ochi proaspeți, are o mare putere de a împărtăși. Bergson crede că primul mod a monopolizat prea mult timp atenția oamenilor și că integritatea, simpatia și sănătatea vor fi recâștigate numai după ce se va acorda importanța cuvenită în cadrul preocupărilor umane, modului de viziune și simpatiei artistului. Înrudirea cu concepția lui Read e evidentă. Acesta spune într-adevăr, că numai la Bergson, dintre filosofi din trecut, a găsit o „înțelepciune”, „teorii obiective” și o „definiție a artei” pe care le-a putut accepta⁶⁵. În 1924, Read editează *Speculations* de T. E. Hulme, iar această culegere de „eseuri despre umanism și filosofia artei” include unul intitulat *Teoria despre artă a lui Bergson*.

Profesorul Alfred Nortli Whitehead insistă de asemenea asupra importanței pe care o prezintă pentru viața contemporană suplimentarea logicii cu intuiția estetică. Whitehead a fost menționat mai sus ca unul din întemeietorii logicii matematice, care a influențat teoria despre simbolism a Susannei Danger. Or, Bergson a fost deseori considerat drept iraționalist, calificare inaplicabilă în cazul lui Whitehead. Și totuși Whitehead vorbește în mod explicit despre efectul nefast al dominației științifice asupra „nevoilor estetice ale societății civilizate” și despre acțiune „devitalizantă” a analizei. Aproape ca și cum ar fi Bergson sau, pentru o clipă, însuși Read, el spune: „Sufletul strigă după destinderea prin schimbare. El îndură agoniile claustrofobiei. Intervalele de umor, glumă, ireverență, joc, somn și — mai presus de toate — cele de artă îi sînt necesare. Marea artă e o astfel de aranjare a mediului ambiant, încît să ofere sufletului valori vii, dar trecătoare”. El continuă prin a spune că

⁶⁴ *The Innocent Eye*, titlul autobiografiei lui Herbert Read în ediția americană: New York, Henry Hoit and Company, 1947.

⁶⁵ „*The Present Philosophy of Art* în *Art Now*, Londra, Palier and Faber, 1936, pp. 53 — 56.

NOII ARHITECȚI ȘI PROIECTANȚI DEZVOLTA O TEORIE A VALORILOR UMANE. OBȘTEȘTI.

FII.OSOFIA ORGANICĂ SOCIALĂ A LUI L. MUMFORD CONTRABALANSATĂ DE RESPECTUL PENTRU INDIVIDUAL.

valorile sînt și permanente și disciplinare, și greu s-ar putea sublinia îndeajuns importanța lor într-o eră ce amenință să se prăbușească în materialismul și tehnicismul ei⁸⁶.

Țy a antipodul unor metafizicieni ca Bergson și Whitehead, urbaniști și arhitecți din noua școală s-au văzut și ei confrunțați cu implicațiile sociale ale artei. Fără a fi lipsiți de o filosofie, acești oameni aveau un talent și o meserie care le îngăduia o acțiune asupra detaliului. Căci ei sînt apti să organizeze traficul, materialele, tehnicile, economia și în același timp să mediteze și la idealul cuprinzător al existenței umane integrate în medii ambiante bine proiectate. Ei lucrează și scriu în virtutea postulatului general după care etica omului îi formează cochilia, iar cochilia îi influențează în mare măsură etica. Lewis Mumford (1895 —), urmaș al lui Patrick Geddes

și autor al unei notabile serii de volume despre cultura orașelor, despre legătura dintre invenția și civilizația tehnică și valorile umane implicate⁶⁷, furnizează un ansamblu de ilustrări istorice ale tezei. Satul timpuriu din Noua Anglie e un prim exemplu, arată el, de comunitate, menținută la dimensiuni destul de mici și astfel organizată din punct de vedere fizic și spiritual, încît toți locuitorii puteau participa efectiv la activitatea comună: un lot de pămînt la centru rezervat pentru uzul obștesc; în jurul lui sînt grupate așezămintele care adăpostesc interesele comunității: casă de reuniuni, școală, primărie; pămîntul pentru folosință privată, împărțit în mod echitabil⁶⁸. Opus unui grup atît de organic de clădiri și terenuri structurat de un atare spirit, e marele New York, mamut tolănit, unde lăcomia speculantului a umflat prețul pămîntului sfidînd rațiunea și dreptatea și unde zgîrie-norii astfel rezultați și destinați marii afaceri, în partea centrală a orașului, privează „de demnitate ființele umane care pășesc în umbra lor”⁶⁹.

Ca și Herbert Read, Iyewis Mumford a studiat proiectarea așezărilor nu doar ca o știință, ci și ca parte a unei morale. Construcția și orașele sînt pentru binele omului; progresul tehnic și urbanismul trebuie să slujească vitalitatea, toleranța, libertatea umană și autodepășirea spirituală. Ingeniozitatea tehnică și expansiunea urbană sînt de dorit numai cînd înlesnesc înțelegerea reciprocă și savurarea fructuoasă a răgazului, nu cînd se aliază cu producția cantitativă și suprapopularea ori cu puterea militară. Privirea lui Mumford vede omul întreg în locul întreg, el cultivă o filosofie socială

⁶⁸ *Science and the Modern World*, New York, The Macmillan Company, 1925, pp. 290 — 292

⁶⁷ *Sticls and Stones, a Study of American Arhitecture and Civilization*, New York, Boni and Liveriglit, 1924; *The Brown Decades*, New York, Harcourt Brace and Co., 1931; *Technics and Civilization*, New York, Harcourt Brace and Co., 1934; *The Ciilture of Cities*, New York, Harcourt Brace and Co., 1941, *City Development*, New York, Harcourt Brace and Co., 1945.

⁶⁸ *Sticks and Stones*, p. 23.

⁶⁹ *Ihid.*, p. 175.

organică. Deși însă atenția lui s-a îndreptat în cea mai mare măsură către problemele de urbanistică, el nu uită niciodată nevoia permanentă de celule private pentru meditație și de grădini separate pentru odihnă⁷⁰. Limbajul universal al clasicismului în arhitectură trebuie echilibrat dură el de respectul față de unicitatea vecinătății și caracterului local⁷¹.

În ultimul sfert de secol, proiectarea arhitecturală s-a distins în rândul celorlalte arte prin cantitatea și calitatea reflecției care i-a fost consacrată. Siegfried Giedion, de exemplu, a dat studii monumentale, tehnice și istorice despre raportul variabil dintre clădire și planificarea orașelor pe de o parte și conceptele schimbătoare de spațiu și timp pe de altă, de la Florența Quattro-cento-ului până la Rockefeller City de astăzi, sau, iarăși, despre modul în care s-a mecanizat echipamentul casnic, de la broaște la căzile de baie, afectând existența umană⁷². Richard Hudnut a publicat, în 1949, un fel de filosofie a arhitectului în cartea sa *Architecture and the Spirit of Man*⁷³. Membri ai grupării Bauhaus, cu Walter Gropius în frunte și Moholy-Nagy ca protagonist în materie de experiment și apologie critică, au reînviat vechea concepție despre arhitectură ca artă suverană, dar într-o manieră adaptată secolului al XX-lea. De fapt, s-au îndeletnicit în ultimul timp atât de intens cu implicațiile și relațiile mai largi ale artei lor, încât cel puțin unul dintre ei a sugerat că e cazul din nou ca ei „să-și vadă în sfârșit de treaba lor”⁷⁴.

Filosofia socială și umanismul caracterizează interpretarea artei de către John Dewey și asociații săi. Orientarea propriu-zisă de gânditor preocupat de semnificația artei și-a făcut apariția târziu în cariera lui Dewey. Acesta își publicase deja ideile despre logică văzută ca experiment și instrument practic, despre educația democratică și despre etică privită ca teorie a binelui pentru indivizi în relație cu contextul lor social. Baza esteticii putea fi astfel pusă pe un teren familiar. Pentru Dewey, arta e experiență; experiența e interacțiune biologică, fapt și efect material. În experiența care e arta, ritmul consumului și producerii e „ridicat peste pragul atenției, devenind manifest sieși”. Deși Dewey a publicat *Art as Experience* în 1934⁷⁵ el era de mult colaboratorul specialistului și colecționarului de artă Albert C. Barnes⁷⁶ și, ca director educativ al Fundației Barnes, publicase o serie

⁷⁰ *The Culture of Cities*, pp. 28—29; *City Development*, p. 185; *Town Planning Review*, aprilie 1949, p. 14.

⁷¹ Îmbinarea necesară a celor două în cazul Americii e tema din *The South in Architecture*.

⁷² *Space, Time and Architecture, the Growth of a New Tradition*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1941; *Mechanization Takes Command, a contribution to anonymous history*, New York, Oxford University Press, 1948.

⁷³ Cambridge, Mass, Harvard University Press.

⁷⁴ John Summerson, *Heavenly Mansions, and Other Essays on Architecture*, Londra, The Cresset Press, 1949 p. 197.

⁷⁵ New York, Minton, Balch and Co.

⁷⁶ *The Art in Painting*, New York, Harcourt, Tirace and Co., 1928.

de articole în *Jurnalul* acesteia. Aici afirmase că arta și munca, arta și natura și, în primul rând, arta și experiența umană normală nu trebuie separate una de alta. „Arta nu e ceva aparte, nu e ceva pentru cei puțini, ci este ceva care ar trebui să aducă sensul și împlinirea ultimă tuturor activităților vieții.”⁷⁷

Deși opera personală a lui Dewey în materie de estetică a fost târzie și restrânsă, exprimarea poziției sale filosofice — socială, empirică și științifică — prin intermediul prietenilor și discipolilor cu interese estetice, a cunoscut proporții deosebite. Irwin Edman⁷⁸, cu înzestrarea sa literară și cu intuițiile sale privitoare la o ființă umană înălțată prin cultură, a câștigat o largă audiență publică de partea atitudinii generale; Lawrence Buermyer a dat în 1924 o analiză clară și minuțioasă a *Experienței estetice*⁷⁹; mai de curând, Bertram Morris a făcut un lucm analog pentru *The Aesthetic Process*⁸⁰; Van Meter Ames a aplicat metoda la *Aesthetics of the Novei*⁸¹ și la *Andre Gide*⁸². Horace Kallen, în istoria sa în două volume a relației dintre *Art and Freedom*⁸³, face din conceptul de artă al lui Dewey, ca aspect eliberator și concludent al experienței, piatra de încercare și culminația justei situări a artistului în societate de-a lungul veacurilor. Thomas Munro e un adept al lui Dewey care a scris pe larg, și cu o analiză amănunțită, despre aplicarea metodei științifice în estetică: *Scientific Method in Esthetics*⁸⁴. Amplul său volum recent *The Arts and Their Interrelations*⁸⁵ își exercită acțiunea mecanismului său analitic asupra problemei enunțate în titlu. El pune sub ochii cititorului toate definițiile semnificative ale artei și clasificările respective în interacțiunea lor, neomițind includerea unor adaosuri recente sau minore la lumea artei ca de pildă filmul. *Art and the Social Order*, discuție relativistă și științifică, urmînd orientarea generală a lui Dewey, a fost publicată de către D. W. Gotschalk în 1947⁸⁶. Gotschalk definește arta în scopul de a-și pune această întrebare capitală: „Care e importanța artelor pentru viața socială, mai cu seamă în secolul al XX-lea?” Ia în considerare atît valorile centrale cît și cele periferice: dezvoltarea maturității și demnității oamenilor e o valoare centrală; slujirea medicinei, recreației, educației, religiei, comerțului, acțiunilor festive și confortului fizic, periferică.

⁷⁷ Dedication Address, Barnes Foundation, mai 1925, pp. 5 — 6. *Arts and the Man*, New York, W. W. Norton, 1939.

⁷⁹ *The Aesthetic Experience*, Merion, Pa., Barnes Foundation.

⁸⁰ Irvanston, Northwestern University Press, 1943.

⁸¹ Chicago, University of Chicago Press, 1928.

⁸² New York, New Directions, 1947.

⁸³ New York, Duell, Sloan and Pearce, 1942. și New York, W. W. Norton, 1928.

⁸⁴ New York, Liberal Arts Press, 1949. ⁸⁶ Chicago, University of Chicago Press.

REALIZĂRI ALE

DISCIPOLILOR

SĂI.

⁸⁷ Dintre ele: *Introduction a l'esthetique*, Paris, 1912; *L'art et la vie sociale*, Paris, 1921; *L'art et la morale*, Paris, 1922; *La beaute et l'instinct sexuel*, Paris, O. Doin, 1922; *La faillite de la beaute* (în colab. cu Anne-Marie Lalo), Paris, 1923; *L'expression de la vie dans l'art*, Paris, P. Alean, 1933; *Elements d'etme esthetique musicale scientifique*, Paris, J. Yrin, 1939.

⁸⁸ Cambridge, Mass., Harvard University, Press, 1928.

⁸⁹ New York, Columbia University Press, 1938.

⁹⁰ Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1937.

⁹¹ *Journal of the History of Ideas*, I, (1940).

⁹² Brugge [Bruges], „De Tempel”, 1946.

⁹³ Paris, Ues Belles Lettres, 1937.

⁹⁴ Ann Arbor, University of Michigan Press, 1940.

⁹⁵ New York, Modern Uanguage Association, 1935.

⁹⁶ *The Journal of the History of Ideas*, V, 131.

⁹⁷ Paris, Felix Alean, 1933.

Animat de un interes la fel de mare pentru implicațiile sociale științifice determinate ale artei e Charles Lalo, președinte la *Societe Francaise d'Esthetique* și autor al uimi important număr de lucrări în domeniu⁸⁷. În filosofie, Lalo e relativist și pozitivist, iar dintre arte, vădește o deosebită competență în materie de muzică. K firesc deci să-și formeze despre toate artele o concepție bazată pe analogia cu structura muzicală. Fiecare operă de artă, spune el, e o combinație a tipului polifonic, o structură a cărei pregnanță se obține printr-un proces de agregare contrapunctică a unei structuri opuse altor structuri aflate în alte planuri din cadrul întregului. Relativismul său îl determină pe Lalo să întreprindă o examinare amănunțită a efectului pe care-l au asupra artei impulsul erotic, reprimarea sau stimularea religioasă, descoperirile tehnice, moda, faima și schimbările economice.

Cercetarea gustului și orientării estetice din secolele trecute n-a fost deloc mai puțin activă ca interesul pentru semnificația socială a artei. Aceasta nu se datorează poate numai curiozității intelectuale, ci în parte și unui sentiment profetic că disciplina dominantă a viitorului va fi mai degrabă istoria decât psihologia sau antropologia. Nu putem enumera aici decât câteva exemple de monografii istorice, traduceri și articole; printre istoriile gustului, generale sau speciale: *Cycles of Taste*^{8*} și *The History of Taste*⁸⁹ de Frauk P. Chambers; *Tidcs in English Taste, 1619 — 1800* de Beverly Sprague Allen⁹⁰; *The Mona Lisa in the History of Taste*⁹¹ de George Boas. ISseul d-lui Boas exemplifică binecunoscuta sa atitudine relativistă și istorică în critică. Numeroase sînt studiile consacrate teoriei estetice din trecut: *Etudes d'esthâtiqne medievale* de Edgar de Bruyne⁹²; *L'esthetique de Calvin* de Feoii Weucelius⁹³; *The Aeslhetic Theory of Thomas Hobbes* de Clarence A. Thorpe⁹⁴; *The Sublime: A Study of Criticai Theories in Eighteenth-Century England* de SamuelH. Mouk^{9a}, ca și studiul suplimentar al aceluiași, *A Grace Beyond the Reach of Art*^w; *L'Esthetique de la grâce* de Raymond Bayer⁹⁷, masivă culegere de studii cu accent asupra teoriei grației și luminii la Leonardo da Viei; *Die Vollendung der klas-*

ESTETICA RELATIVISTA A LUI LALO E SOCIALĂ ȘI ÎMODELATĂ PE POLIFONIA MUZICALĂ.

MULTE CERCETĂRI ISTORICE ȘI TRADUCERI; MAI PUȚINE SISTEME GENERALE.

sischen Kunst bei Hegel de Helmut Kuhn⁹⁸; și un număr special din *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*" consacrat semnificației stilului baroc așa cum se manifestă el în diverse arte. Dintre traduceri însoțite de studii introductive pot fi menționate: *The New Science of Giambattista Vico* de Thomas Bergin și Max Fisch¹⁰⁰ și *Kant's Critique of Judgment* de H. W. Cassirer¹⁰¹.

De vreme ce orientarea secolului al XX-lea e mai curînd empirică, pluralistă și specifică decît generală și speculativă, ea a produs mai mult studii consacrate unor probleme speciale decît panorame sau sisteme cuprinzătoare. Totuși estetica i-a preocupat și pe unii dintre filosofi care văd totul în relație. Rasa filosofilor speculativi nu se stinge niciodată. Volume cu caracter sistematic au fost adresate uneori studenților avansați și cercetătorilor independenți, ca și acele care vor să aibă o primă perspectivă largă a domeniului. Cu titlu ilustrativ, se pot semna un exemplu mai vechi și unul recent de lucrări de asemenea factură cuprinzătoare. În 1906 (ediția a 2-a în 1923), Max Dessoir, astăzi asociat de noi mai ales cu funcția sa de conducător al publicației *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* și de organizator al unor congrese internaționale de estetică, și-a publicat tratatul: *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. Motivul său primar era necesitatea îndelung resimțită de a distinge estetica de știința generală a artei, ca și expunerea metodică și amănunțită a problemelor fiecăreia. Estetica, susține el, cercetează gustul și impresiile agreabile condiționate de regulă de către structura armonioasă și „învelișul” obiectelor din natură, viață și artă. Experiența estetică reprezintă o intuiție binevenită ale cărei temeuri necesare pot fi identificate în corespondența obiectiv. Disciplina esteticii e guvernată de conceptul de frumos, pe cînd artele nu se ivesc din sentimentele plăcute legate de frumusețe, nici din impulsul ludic, ci din impulsul de a crea formă (*Gestalt*). Știința generală a artei, spre deosebire de estetică, își propune să determine originea complexă, esența, valoarea și interconexiunile artelor. Creatorului artistic îi e specific faptul că plămăiește o formă ca totalitate în propriul lui psihic și că simte pornirea de a face din această formă un obiect real atunci cînd e stimulat de o ocazie exterioară. Artele pot fi împărțite în cele două mari clase: figurative (bi- și tridimensionale) și muzicale (mimica, muzica propriu-zisă și poezia). Dessoir, mergînd pe urmele lui Schiller, vede funcția spirituală a artei în reunirea laturii sensibile și a celei spirituale ale omului.

De curînd, Stephen Pepper a publicat trei lucrări de largă cuprindere: *Aesthetic Quality*¹⁰², *Principles of Art Appreciation*¹⁰³ și *The Basis of Criticism*

⁹⁸ Berlin, 1931.

⁹⁹ Voi. II (decembrie 1946).

¹⁰⁰ Iliaca, Cornell University Press, 1948.

¹⁰¹ Londra, Methuen and Co., 1938.

¹⁰² Charles Scribner's Sons, Boston, 1938.

¹⁰³ New York, Harcourt, Brace and Co., 1949.

*in the Arts*¹⁰⁴. Pepper însuși își descrie *Baza...* ca o prelungire probantă în domeniul estetic a materialului strâns pentru scrierea sa cu caracter mai general *World Hypotheses*. Criticul, spune el, va porni de obicei de la „o anumită organizare experimentală a totalității evidentei”¹⁰⁵. Această totalitate experimentală va fi una sau mai multe din cele patru doctrine ale ordinii universale: mecanicistă, contextuală, organicistă sau formalistă. Pepper atribuie ipoteza mecanicistă lui Santayana deși arată că estetica acestuia și-a depășit limitele. Ipoteza mecanicistă accentuează că simțul frumosului e situat în reacțiile somatice și se axează pe experimentarea senzației de plăcere-durere. Ipoteza contextuală nu localizează frumosul în senzația somatică, ci în situația generală. Valorile înmănunchate, așadar, într-o operă de artă sînt intuite creativ și cumulativ și furnizează o experiență de o calitate mai degrabă intensă și profundă decît de plăcere măsurabilă. Baza organicistă a criticii plasează valoarea estetică în „integrarea sentimentului despre un centru perceptiv cum ar fi o operă de artă”. Cea de-a patra, ipoteza formalistă, relevă normalul și universalul, simetricul și tipicul.

Pe lângă aceste două exemple și pe lângă celelalte menționate mai sus în legătură cu unele tendințe sau interese speciale, se mai pot cita și următoarele dezvoltări generale: *Beauty, A Philosophical Interpretation of Art and the Imaginative Life* de Helen H. Parkhurst¹⁰⁶, lucrare sensibilă, cu o ușoară tenta mistică; *The Principles of Aesthetics*¹⁰⁷ și *The Analysis of Art* de De Witt H. Parker¹⁰⁸; *Art and Beauty* de Max Schoen¹⁰⁹; *The Spirit and Substance of Art* de Louis William Placcus¹¹⁰, toate constituind texte accesibile și utile studenților. O lucrare originală dar abstruză, dezvoltînd cu circumspecție un sistem de categorii estetice, e *The Aesthetic Object* de E. Jordan¹¹¹.

O tratare a artelor cu mari ambiții de cuprindere, dar deloc speculativă, e *The Arts and the Art of Criticism* de Theodore Greene¹¹². Autorul clasifică și descrie materia, forma și conținutul celor șase arte majore: muzica, dansul, arhitectura, sculptura, pictura, literatura, operînd subdiviziuni și trimeri pînă ce întreaga lume a artelor i se înfățișează cititorului subtil articulată. Meticulozitatea diviziunii sale categoriale poate fi ilustrată prin tipurile de materie pe care le distinge în muzică: (1) materia primă de bază a sunetului izolat; (2) materia primă secundară a emoțiilor și năzuințelor omenești

¹⁰⁴ Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1945.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 32.

¹⁰⁶ New York, Harcourt, Brace and Co., 1930. w Boston, Silver, Burdett and Co., 1920.

¹⁰⁸ New Haven, Yale University Press, 1926.

¹⁰⁹ New York, Macmillan Co., 1932.

no New York, F. S. Crofts and Co., 1941 (ed. a 3-a).

¹¹¹ Bloomington, Ind., The Principia Press, 1937.

¹¹² Princeton, Princeton University Press, 1940.

care își pot afla expresia în muzica pură, a evenimentelor perceptive în muzica programatică și a limbajului literar în cîntece; (3) mediul artistic primar al tonalităților cu „gramatica și sintaxa lor complexă”; și (4) mediul artistic secundar al emoțiilor universalizate sau al întâmplărilor exterioare. Greene se întâlnește cu metoda semantică atunci cînd discută natura semnificației și posibilitatea „adevărului” în arte. El susține că există un adevăr specific artei, expresia unei „intuiții care, deși originală în sensul că artistul a fost primul care a realizat-o, trebuie să fie astfel încît ceilalți, mergînd pe urmele lui, să se poată mai mult sau mai puțin apropia de ea”. John Hespers a pledat și el în *Meaning and Truth in the Arts*¹¹³ în favoarea unui tip special de „adevăr-întru” al artei spre deosebire de „adevărul-despre” din știință, însemnătatea esteticii fenomenologice a lui Moritz Geiger stă mai degrabă în profunzimea decît în lărgimea ei¹¹⁴. Metoda implică intuirea valorii și structurii esențiale a unui obiect artistic. O atare intuire, care furnizează o esență, reprezintă o contemplare răbdătoare și disciplinată întreprinsă de către persoană, „eul” în integralitatea lui și în cea mai profundă seriozitate. Acest eu adînc pătrunde pînă la legea formei artistice relevante prin analizarea și asimilarea individualului. Un singur caz particular, cunoscut în întregime, îl învață pe om ceea ce nici statistica, nici acumularea de detalii nu-i pot arăta. Geiger face o distincție netă între plăcerea care însoțește amuzamentul și bucuria care caracterizează intrarea autentică în artă. Plăcerea acompaniază ocurențele temporale care nu fac decît să marcheze adaptarea biologică a psihicului la ambianță. Bucuria în artă, dimpotrivă, ține de angajarea valorică permanentă a persoanei. Ea e, într-adevăr, o măsură a umanității omului, așa cum e și angajarea lui religioasă, simțul de adîncă răspundere socială și perspicacitatea lui științifică. Geiger descrie esența intuită de eu ca reunind calitățile formei platonice și aspectul obiectual dinamic al hegelianului *Geist*.

Variatele direcții ale reflecției estetice din ultimii ani au constituit subiectul mai multor cărți cu metodologii diverse: *Studi'es in Recent Aesthetic*¹¹⁵ și *Aesthetic Studies*¹¹⁶ de Katharine Gilbert; *A Criticai History of Modem Aesthe-tics* de Conte de I,istowell¹¹⁷; *A Modern Book of Esthetics*, îngrijită de Melviu Rader¹¹⁸; și *New Bearings in Esthetics and Art Criticism* de Bernard C. Heyl¹¹⁹. Firește, expuneri restrînse ca acestea nu fac decît să sugereze interesele multiple și investigațiile de amănunt din ultima jumătate de secol. O impresie mai

113 Chapel Hill, University of North Caroliia Press, 1946.

ii* *Zugänge zur Ästhetik*, Leipzig, Der Neue Geist Verlag, 1928.

11⁵ Cliapel Hill, University of North Carolina Press, 1927.

116 Durham, Duke University Press, 1952. »7 Londra, G. Allen and Unwin, 1933.

iis New York, Henry Hoit, 1935.

¹¹⁹ Londra, Oxford University Press, 1934.

ESTETICA FENOMENOLOGICA A IUI MORITZ GEIGER.

STUDII ESTETICE RECENTE.

completă a acestei varietăți ne-o putem face prin parcurgerea tablelor de materii ale celor două principale publicații ale epocii: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, editată de la 1909 până la 1939 sub conducerea lui Max Dessoir; și *Journal of Aesthetics and Art Criticism* din S.U.A., inițiat în 1941 și continuând să apară și în prezent. Din 1945, *Journal...* apare sub conducerea lui Thomas Munro. Primul nume din tabla de materii germană e faimosul antropatist german Theodor Lipps, cu un studiu despre „mecanica estetică”, iar ultimul, cel al lui Richard Muller-Freienfels, care scrie despre cunoașterea și înțelegerea artei. În acest cuprins figurează o mie nouă sute unsprezece articole. Totul, de la lacul japonez la sisteme generale de estetică, e reprezentat aici. Iată câteva titluri cu caracter de mostre din *Journal-ul* american: *The System of the Arts* de Helmut Kuhn; *Gestalt and Art* de Rudolph Arnheim; *Some Aspects of St. Augustine's Philosophy of Beauty* de Emmanuel Chapman și *Psychological Aspects in the Practice and Teaching of Creative Dance* de Franciska Boas.

Bibliografii și autorii de dicționare au pregătit instrumente de lucru pentru estetician: *A Bibliography of Aesthetics and of the Philosophy of the Fine Arts*, apărută sub îngrijirea lui William A. Hammond¹²⁰; *A Bibliography of Psychological and Experimental Aesthetics*, 1864—1937, îngrijită de A. R. Chandler și E. N. Barnhart¹²¹; *Encyclopedia of the Arts*, scoasă de Dagobert D. Runes și Harry G. Schrickel¹²²; *Dictionary of World Literature*, sub îngrijirea lui Joseph T. Shipley¹²³. Sarcina întocmirii unei bibliografii curente în estetică și domeniile conexe a fost asumată în 1945 de către Helmut Hungerland, co-director la *Journal of Aesthetics and Art Criticism*; prima bibliografie a apărut în numărul din decembrie 1945, iar alte secțiuni în numerele din iunie 1949, iunie 1950, septembrie 1950 și iunie 1951. Se face o clasificare atentă pe arte și s-a inclus o secțiune germană și una poloneză.

¹²⁰ New York, Longmans, Green and Co., 1933.

¹²¹ Berkeley, California, University of California Press, 1938.

¹²² New York, The Philosophical Library, 1946.

¹²³ New York, The Philosophical Library, 1943.

INDICE DE NUME ȘI MATERII*

- absolutul, și aparența, 306; și simțul comun, 358; manifestat în artă, 328; simbolizat în artă, 397
- abstracția imaginationis*, 268
- Academia platonicească din Florența, 172, 185
- acoperământ, frumosul sensibil ca, 147
- activitatea, continuă și uniformă, însoțită de plăcere, 86
- activitatea intențională ca artă, 26
- actorul, arta lui, clasificată alături de dans și muzică, 399; obligatoriu fictivă ca să fie adevărată, 128-129
- acțiunea, indispensabilă în tragedie, 82; în poezie și în arta vizuală, 274;
- Addison, J., 216, 219-221, 230, 232, 272, 276, 287, 288, 289
- adevărul, arta și, 177, 473 — 474; arta nu se ocupă de, 469; frumosul și, 223; vehiculat de simțuri, 280 — 281; poetic, 266; poetic, obținut prin simțire, 345; poezia și, *vezi* poezia; specific artei, 496
- Adler, A., 483
- admirația, 208
- Africanus, 106
- Agatarlios, 50
- „agreabil” și „frumos”, semnificația termenilor, 285
- agreabilul, o enigmă, 183; senzorialității, 437
- Alberti, L. B., 159, 161, 162, 164, 166, 171, 176, 178, 179, 180, 183
- Albertus Magnus, 131, 141
- Alcámenes, 52,
- alegerea naturală, 234 — 235
- Alembert, J. d', 457
- alegoria, globală, 148; cultivarea ei de către stoici, 104; în *Divina Comedie*, 148; face poezia cea mai bună, 193; în pictură, 479, 481; prea rece, 251; vâl al adevărului, 160
- Alexander, S., 472, 486
- Alexandru Macedon, 113, 115
- Allen, E. S., 493
- Allen, G., 451, 462, 463
- Alma-Tadema, I., 465
- ambiguitatea în poezie, 481, 482
- amibiția, explică expansivitatea estetică 234; și sublimitatea, 233
- Ambrozie, *Si.*, 136
- amorul propriu, sursă a gustului, 253
- Ames, Van Meter, 492
- analogii, cosmice, 121; ale divinității în artă, 365
- anatomia și arta, 171, 172
- Angier, R.P., 456
- Anschauung* (intuiție), 306 — 307
- Antichitatea, ca etalon, 313
- anticipativ, caracterul a. al artei moderne, 377
- anticipația imaginativă, 310 — 311, 314
- Antifanes, 49
- Antigonos, 106
- Antipater, 104
- Antonio din Florența, Sf., 154
- antropologia, 282, 314, 484, 493

antropomorfismul, 28, 30, 316; favorizează arta, 385
aparența, frumuseții, nu realitatea, 62; importanța ei, 109; interes pentru reprezentarea ei, 106 — 107
apărarea, dramei moderne de moravuri și caracter, 259; poeziei, 190, 191, 353-354
apolinică, forma, 445 — 446
Apelles din Kos, 99, 113
Apollodorus, 48, 54, 107
a priori, conceptul de frumos, 317; principiile gustului, 290-292, 296, 297
aprobare, facultatea de, 267
aprobarea estetică, originea ei pragmatică, 281
Apuleius, 113
arheologia, 269-270
arhitectura, bazată pe matematică, 196; frumusețea ei, depinde de proporții, 134—135; ține de epoca simbolismului, 338; conceptul de, 180; derivă din
* Sînt indexați esteticienii discutați în text **sau** în note și doar în mod excepțional și unii autori de surse bibliografice citați pe parcurs. Indicele de **materii** este, evident, selectiv.
(*N. trad.*)

Indice de nume și materii

artele minore, 465; proiectare, 491; manifestă potențele materiei, 404; „muzică înghețată”, 388; artă dominantă, 491; noul ordin în, 240; relația ei cu procesul creator, 118—119; revelă natura luminii, 404; progrese tehnice în, 97

arhitecți în estetică, 490 — 491

Archytas, 31

Ariosto, 276

Aristarh, 48, 105

Aristofan din Bizanț, 105

A 3 7 9 , 1
ristotel, 7 3 6, 97, 0
35 , - 98 9 1
9 ,

1 1 1 1 1 1 1 1
02, 0 0 0 0 0 1 3
3, 5 6, 7 8, 0 0

1 1 ' 1 1 ' 1 1 ' 1
40, 5 5 6 7 7 7 8
3, 5 9, 3 4, 5 1

1 1 ' 1 1 ' 1 1 ' 1
83, 8 8 8 8 8 9 9
4, 5 6, 8 9, 0 1

2 2 ' 2 2 ' 2 2 ' 2
00, 0 0 0 1 1 1 2
2, 6 8, 0 1, 6 7

2 2 ' 2 2 ' 2 2 ' 2
36, 4 4 4 5 6 7 7
0, 5 6, 0 8, 7 8

3 3 ' 4 4 ' , ,
44, 6 0 5
2, 2 9

Aristoxenos, 98, 101, 103

armonia, frumosul ca, 84, 132; culorilor în pictură, 207; contrariilor, 79; cosmosului, 30 — 33; și desenul, 179—180; imitație a unității, 146; omului și a lumii, 438; semnificația termenului estetic, 176—180; în muzică, evidență a armoniei din natură, 212; muzicală 150, 260 457-458; sufletului, auzul menit să o producă, 67 — 68; dintre stimul și reacție, 183—184; ca simbol al divinității, 211; și simetria, 136; ca sistem al modurilor muzicale, 103; numerică, 133—134

Arnheim, R. 486, 497

Arnim, L., A von, 335

Arnold, M., 435

Arta, accident al naturii, 475 — 476; analiza artei va preceda copierea modelelor, 242;

autonomă, 450, 469-471; bazată pe capacitatea umană, 177—178; bazată pe rațiune, 201—203; și frumosul, 155-156, 164, 166, 177; cauza ei, 84-85 78; combinare a contrariilor, 79; corelată cu înclinările simpatetice, 234 — 236; critica de artă germană, 261 — 286; ca deprindere, 229; apărarea ei, 167— 168; democratică, 414; ca disciplină, 131; divină și rațională, 201 — 202; sursa ei divină, 155-156, 375, 484-485; separată de Dumnezeu, 177—178; cea mai veche referire la, în filosof ie, 25; eclipsată de spiritualitatea creștină, 386; prin excelență umană, 314; scop în sine, 92; și viața potențată, 444; și mediul, 413, 490-491; și experiența, 491-492, 494; exponent al civilizației, 366—367; exprimă penuria sau abundența vieții, 447; ca expresie, 397-400; expresie a tonalității emoționale, 400; expresie a bucuriei muncii, 368; sensibilitatea

exprimată în, 398, 473, 474, 480; mișcarea „artă pentru artă”, 418 — 431; funcția ei, 494; condițiile ei geografice și istorice, 279; nepoata lui Dumnezeu, 164; implicațiile ei umane, 360; imitativă, *vezi* imitație; impersonală, 422 — 424; importanța societății, 488 — 489; include meșteșugurile, 69 — 70; factorul individual în, 398 — 399; inocența ei, 469; arta de a trăi, 430; și logica, 93; ca lux, 422; intuiție lirică, 469 — 474; manifestare a absolutului, 327-328; și matematica, 193; înțelesul termenului, 35, 37, 40, 41-42, 74-75 76, 78, 153, 154, 165, 484; mediatore între simț și spirit, 350; efectul său tămăduitor, 207; importanța sa metafizică, 394, 484 — 485; procedeu metodic, 33, 34, 36; și morala, *vezi* morala, ca și artele particulare (muzica, poezia etc); și mișcarea, *vezi* mișcarea; trebuie să fie contemporană, 473, 474; trebuie să fie liberă, 470 națională, 279, 370; natură renăscută, 380; și natura, compararea modalităților lor de creație, 76—77, 118, 120; *vezi* natura; nici un raport cu etica, 421; nu e reprezentare, 473; ca organizare, 397; originea ei, 40, 41, 66, 74-75, 104—105; originea ei în natura umană, 225; originea ei în instinct, 78, 83 — 85, 362, 486; situarea ei, 470; ca produs al societății, 410 — 415; și progresul, 410; psihologia ei, 484; scopul ei, 85, 210, 400; raportul cu filosofia, 83, 168, 191, 192, 193, 199-200, 308, 372, 374, 375; și religia, 123; ca serviciu divin, 328, 361; „calitatea solicitantă”, 487; rezultat al jocului imaginativ, 399; reguli în, 190-192, 201-202, 205, 208, 469; salvarea prin, 421; erudiție, 97 — 98; și știința, 415-416, 423, 488-490, 496; a doua natură, 159—160, 310, 315; ca impostură, 50; arată locul omului în univers, 314; semn al virtuții naționale, 360; utilizarea ei socială, 60 — 61, 90, 91-92, 408-412, 488, 489; soluția misterului ei, 236—237; și statul, 60-61, 82, 91-92; substituit pentru metafizică și religie, 434 — 435; completează natura, 201—202; simbol al divinității, 316; simbolizare, 577 — 578, 483-484; ca terapie, 87-89; unitatea ei, 400; utilizarea liniei în, 237; utilizează știința, 200; voința de, 466—467; produce bucurie, nu plăcere, 495 — 496 arte creatoare de imagini, *vezi* imitația artele, comparate, 81; clasificarea lor, 494, 495 — 496; expresive, diferite de cele reprezentationale, 399-400; figurative, originea lor, 581, 399-400;

Indice de nume și materii

501

interrelații, 493; tipuri de, 155 — 156: liberale, 155; meșteșugurile devin arte liberale, 161; și baza lor materială, 154; mecanice, 154—155; plastice (formative) și artele cuvântului, 274 — 275; sistemul lor reflectă sistemul ideilor, 403

artistul, laș 521; creator prin excelență, 372; educația lui, 166-167, 172; exprimă sensibilitatea universală, 473; urmează natura, 486; generează formă, 494; înalta sa vocație, 221 — 222; idealul lui, 182; inferior artei sale, 155; influențează societatea și e influențat de ea, 412; ca tălmăcitor al naturii, 168, 170; intuiția lui, 488—489; mai puțin decât arta, 119; ca „gladiator, modern”, 424; ca moralist, 175; ca filosof, 169, 175; ca filosof și critic, 168; ca profet, 360, 372, 474; tipul psihologic de, 94, 487-488; reacția lui „pură”, 487; ca reformator, 410; regal, 46; ca spectator senin, 403; sursă a artei, 76—77

Arundel, Thomas Howard, Conte de, 269

asemănarea (similitudinea), proprietate estetică, 223 — 224; sursă a plăcerii estetice, 221.

asemănătorul cunoaște asemănătorul, 30, 32

asemănătorul-la-asemănător, 195, 232, 234, 235

asociația de idei, 216, 218, 243, 346, 351, 360; principiul ei, 458-459

atenția, stimulare a privitorului, 245 — 246

Athenaios, 98, 115, 116

atomismul în estetică, 452

Augustană, epoca,

Augustin, Sf., 122, 124, 125, 126, 128, 129, 131-139, 140, 141, 142, 143, 149, 150, 151, 152, 155, 156, 158, 162, 163, 165 185, 344

Augustus, 97, 98, 107, 113

auzul, *vezi* simțurile

Bacon, F., 191, 192-193, 200, 204, 205,

244, 249, 344 Bain, A., 463 Baker, E. S., 454 n. Baldwin, J. M., 450 n. Balfour, H., 450 n. Balzac, Jean-Louis Guez de, 194 Banville, T. de, 420

Barbari, Jacopo de', *vezi* Jacopo di Venezia Barbey d'Aurevilly, J. 420, 422 Barnhart, E. N., 497 Barnes, A. C., 491 baroc, stilul, 183, 269, 494 Basch, V., 459, 460, 463 Batteux, abatele C., 202, 253-254, 259 Baudelaire, Ch., 418, 419, 420, 421, 423,

424, 426, 427, 428, 431, 487 Bauhaus, 491

Baumgarten. A. G., 213, 261-266, 268, 280, 281, 287, 288, 289, 291, 308, 379, 442 n.).

Bayer, R., 493

Bell, C., 466

Beethoven, I., van, 487

Bembo, P., 185

Bergin, T., 494

Bergson, H., 489, 490

Berkeley, G., 224, 228, 288, 401

Bernard, Sf., 124

Bernardino din Siena, Sf., 156

Bernini, G., 271

Biblia: „Să fie lumină”, 111; produs al imaginației colorat de timp și loc, 214

Bildung, 308

binele, ca temelie a frumosului, 438; completitudinea lui, 90; delectarea estetică, comuniunea cu, 439; inclus în frumos, 356; în sine, 37, 64, 67, 77; măsurarea diferitelor tipuri de, 42 — 43; și plăcere-cerea, 58; ca etalon al artei, 42; absolut, 33; și arta, 164; și frumosul,

legătura dintre ele, 228 — 229; distinct de frumos, 140; contopit cu frumosul , țintă a erosului, 63 — 64; și adevărul, aparența lui în artă, 396-397

Binyon, Z., 217

biologic(ă), abordarea b. a artei, 77, 486; bază a creativității, 285 — 286; caracterul b. al artei, 271; estetica b., 444, 461-462

Birkhoff, G., 482

Blackmur, R., 480 n.

Blake, W., 341-344, 345, 346, 347, 348, 354, 360

Boas, P., 497

Boas, G., 493

Boccaccio, G., 160, 162, 163, 166, 168, 173, 185, 356

Bodkin, Maud, 483-484

Bodmer, J. C., 212, 268

Boehme, J., 342, 350

Boethius, 126, 158

Boileau, N. D., 190, 200, 202, 205, 217, 241, 268

Boisseree, M. și S., 369

Bolzano, B., 442 n.

Bonaventura, Sf., 131, 141, 150

Bonsignori, P., 170

Bouilhet, L., 423

Borgia, Cesare, 279

Bosanquet, B., 273 n., 277 n., 467 — 468

Botticelli, 488

Bradley, A. C., 428

Breitinger, J. C., 212, 268

Bridges, Robert, 184 n., 472

Broocks, C., 480 n.

Brunelleschi, F., 158

Bruni, L., 187

Bruno, G., 161, 188, 189, 244, 245

- Brutus, 109
 Bruyne, B. de, 493
 Buermeyer, L., 492
 Bullough, B., 488
 Bunyan, J., 224
 Bttreckhardt, J., 270, 466
 Burke, E., 216, 232, 233-234, 236, 262,
 288, 289, 290, 291 Burnet, J., 32 Burton, R., 88 n. Butler, S., 230
 Calderon de la Barca, 335
 calitățile frumosului, 359
 calități terțiare, 231
 Callistratos, 116
 Campanella, T., 264
 canonul, alexandrin, al poeziilor, 105; clasicist, 278; al criticii, 268; al oratoriei, 106; al
 picturii, 106-107
 caracteristicul, 273, 313, 334, 338
 „characterul model”, 410
 Carbo, 106
 Carlyle, T., 355-356, 359, 360, 365
 Carpi, cardinalul di, 172
 Carrey, J., 270
 Carriere, M., 435 n.
 Carritt, E. F., 471-472
 Cassagne A., 424 n.
 Cassirer, B., 477-478, 479
 Cassirer, H. W., 494
 Castagnary, T. A., 415, 416
 Castelvetro, ~165, 167, 173, 175, 186, 187, 244
 catedrala, tiparul ei formal, 137
 catharsisul, 73, 86-87, 88-89, 91; muzicii, 89 — 90; dionisiac, 445 — 446; al
 emoțiilor, 278; 400; reface echilibrul sufletului, 87-88
 Cato, 169
 Caylus, contele de, 276, 277
 Caecilius, 111
 Cennini, C, 175
 Chambers, P. P., 493
 Chandler, A. R., 497
 Chapelain, J., 204, 206
 Chapman, B., 497
 Chateaubriand, P.-R., 369
 Chimon din Cleone, 107
 Chirii al Ierusalimului, 130
 Church. R. W., 482
 Cicero, 98, 108-110, 111, 114, 124, 131, 132, 134, 210
 Cinesias, 49, 54
 Ciprian, 115
 Ciriaco d'Ancona, 269
 claritatea, ca valoare estetică, 423; și proprietatea, 103; extensivă, 264, 266;

e față de frumusețe ca evidența față de adevăr, 144
 clarobscurul, 107
 clasic (clasicism), arta clasică, 385; elemente de artă clasică în literatura creștină, 147;
 stihii artei clasice, 445, 447, stilul clasic ca model, 268-269, 272; clasicism, 227, 278-279;
 combaterea clasicismului, 433; în pictură, 207, 242; dogma clasicizantă, 334
 clasicii, redescoperirea lor, 158, 162, 165, 173, 174, 184, 185; utilizați de biserică, 131
 Cleanthes, 153
 Clement din Alexandria, 147
 clima, și arta, 279; și geniul, 271
 Colin, J., 454
 colecționari, de curiozități, 114; împărați c, 113; locul lor în estetică, 101
 Coleridge, S. T., 345, 348, 349-353, 354, 356
 Collingwood, R. G., 472-474
 comedia, finalul ei, 85; emoțiile ei specifice, 208
 comicul, bazat pe contrast, 435; salvare din eșecul estetic, 471; *vezi* umor
 compoziția, prima condiție a artei, 78—79; în pictură, 159; în poezie, ca proces
 rațional, 425 — 426; în retorică, 35
 Comte, A., 332, 371, 411-412, 415
 Condillac, B. B. de, 249
 condițiile experienței estetice în viață și natură, 256
 consecvența în caracterizare, 108; în efectul emoțional, 208
 Constable, J., 259, 359, 415
 contemplarea, frumosul cunoscut prin, 68, ca act creator al naturii, 120; estetică, 266,
 484; idealul contemplării, 429; produsă de epică, 316; salvarea prin c. estetică, 402-403
 context, importanța c. total, 138
 contrarii, universul alcătuit din, 27, 30, 341
 contrastul, esențial pentru frumusețe, 138; artificiu retoric, 129
 conținut, *vezi* semnificație
 conținutul primar, 251
 convenția artistică, 162
 Coomaraswamy, A., 484 — 485
 Copernic, N., 191
 corectitudinea, calitate recomandabilă a stilului, 103; și finisajul, elemente minore, 111
 Corneille, P., 190, 208, 251, 277, 278
 corul, legătura sa rațională cu tragedia, 83
 cosmologia, bază a esteticii, 25 — 30
 Courbet, G., 415
 Cousin, V., 408, 409
 Crashaw, R., 483
 Crassus, 109

Indice de nume și materii

503

creația, artistică, 285-286, 315-316, 484, 485; divină, 146; divină și umană, 51 — 52; lucrurilor frumoase, 35; implică similaritatea contrariilor, 88

creștinismul (creștin), conceptul romantic de artă creștină, 379; poziția ambiguă a gândirii creștine în raport cu estetica, 130; tragedia creștină, 278; estetica creștină, 280; incompatibil cu arta, 386; ca simbol poetic, 476

Crisip, **112**

critica, baza criticii moderne, 199 — 200; „noua critică”, 480 n.

Croce, B., 469-472, 474, 475

Cueva, J. de la, 213

culoarea, agrementul ei, atribut al frumuseții, 131; și forma, 68; ca formă și lumină, 119; naturală, 363-364; folosirea ei progresivă în pictura greacă, 107; raportul cu lumina, 141; corecta ei folosire înlesnește reprezentarea, 79-80; socială, 207; suavitatea ei, **141**; utilizarea liniei în, 238

cunoaștere, arta și, 82, 83 — 84, 109, 165, 166, 167, 169, 170-171; frumosul și, 140; treptele ei, 212; dezvoltarea ei, 78; scopului și a mijloacelor, 37 — 38; varietății, 237

cunoașterea confuză este experiență estetică, 212, 262, 281-282, 289

cunoașterea inferioară, ca imaginație, 263, 265

cuvintele, frumusețea lor, 135; proprietățile lor estetice, 111 — 112; teoria materialistă despre, 104; relația lor cu sensibilitatea, 112; gândirea și, 202

dandysmul, 420

dansul, tonalitatea afectivă a ritmului său, determinată de asociație, 194; arta dansului, 66; integral, 249; originea lui, 398; plăcerea furnizată de, modelează caracterul, 90; plăcerea de a asista la, 240

Dante, 122, 131, 136, 143, 144-145, 147, 148, 177, 304, 335, 336, 353, 365, 375, 476

Darwin, C, 461-462

Davenant, W., 196

decorum și *honestum*, 230; în muzică, 61; în poezie, 201

Delacroix, E-, 424

delicatețea, proprietate estetică, 153

Demetrios, 99

demnitatea artei, 268

Democrit, 28, 29, 30, 191, 200, 244, 479

Demostene, 106

deprinderea și asociația explică preferința estetică, 242-243

De Quincey, T., 419

Descartes, R., 183, 184, 190, 192, 193-196,

199, 200, 201, 209, 214, 217, 245 desenul, arta desenului, 181; ramificațiile

lui, 180; și forma, 179-180 desfătarea rațională, 90 Deshays, J. -B., 258 Dessoir, M., 451, 494 Dewey, J., 491-492

dexteritatea (abilitatea), acumularea de, 78; arta și, 33, 38, 165-166; arta ca, 40-41 dezgustătorul în artă, 276 dezinteresat, caracterul d. al plăcerii estetice, 288, 297-299 dialectica, arta dialecticii, 41; îmbinare a construcției și experienței, 397; creației, 315 — 316; ca scară a frumosului, 64; ca reconciliere, 378 — 379 Diderot, D., 240, 254^259, 269, 275, 276 dificultatea, valoarea ei în artă, 162, 165 —

166 diletantismul, 98, 112, 114-115 Dilthey, W., 306, 467, 468, 487 Diogene din Tars, 104 Diogenes Daertios, 104 Dion Chrysostomos, 114 Dionis din Halicarnas, 104, 107, 111 Dionisie Areopagitul, 123, 124, 131, 136,

142, 151 distanța și atenția, 245 — 246 distinct, caracterul, nu d. determină sen-

timentul frumosului, 262, 266, 282 divertisment, arta ca, 140 Domițian, 97 dorința, fundament al valorii, 474 — 475;

neestetică, 223 drama, și biserica, 125; apărarea ei, 128 — 129; dispută privitoare la legile ei, 277; ficțiunea dramei, apărută, 162; tratarea ei istorică, 105; oglindește crize omenești violente, 483 — 484; modernă, de moravuri și caracter, 259; națională, 277; originea, 105; arată conflictul forțelor eterne, 391—393; unire a realului și idealului, 376; *vezi* și tragedia Dryden, J., 192, 208 dualitatea spirit — natură, 283 Du Bellay, J., 166, 167, 200 Du Bos, abatele, 151, 210, 236, 239, 249-

253, 254, 262, 272 Du Bos, Ch., 308 n., 309 n. Ducasse, C. J., 482

Du Fresnoy, C. -A., 217, 237, 240, 241 Dumnezeu, frumosul derivă din, 451, 484—485; cauză a artei, 155, 375; în cosmologia timpurie, 28 — 29, 30; imitat de artă, 173, 175-176, 394, 484; ca primum movens, 76; revelat în artă, 284

- Duns Scotus, 144
 Diirer, A., 160, 162, 167, 170, 171, 175-176,
 177, 178, 180, 181, 183, 187, 193, 244,
 328 Duris din Samos, 106
 Eberhard, J. A., 268
 echilibru, între formă și materie, 323; între sensibilitate și gândire, 348; ca artificiu
 retoric, 129
 Eckermann, J. P., 310, 311
 eclecticismul imitatorilor târzii, 272
 economia, atribut al stilului, 104; mentală și plăcerea estetică, 455; în poezie, 206
 economic, condițiile economice ale artei, 366
 Edman, I., 492
 Eduard al II-lea, 154
 educația, arta și, 58-59, 60-61, 73, 84-85, 91 — 92, 321 — 326; gustului e posibilă
 227
 efectul emoțional, principala funcție a artei, 250, 254; efectul trebuie să fie moderat,
 251
 Egan, R. P., 418 n.
 elemente, valoarea lor estetică comparativă, 143; estetice, 100-101, 103-104, 107, 455,
 457 — 458; importanța analizării lor, 195; prelogice în cunoaștere, 79; trebuie studiate
 prioritar, 432 — 448
 Eliot, T. S., 473, 474
 EHsabeta a Angliei, 159
 emanația, implicațiile estetice ale doctrinei emanației, 117-118, 119-120
 emanciparea artei de filosofie, 102
 Emerson, R. W., 356-359
 emoția, apelul la, 37; în artă, 179, 273; arta o modelează, 60 — 61; comunicarea ei,
 235 — 236; esențială pentru artă, 250; în linie, 239; reglarea ei mecanică, 209 — 210;
 mișcarea în, 234 — 235; și muzica, 194; pură, 209; obiectivarea ei, 209; purificarea ei, 73;
vezi și catharsis; rolul ei în experiența extetică, 266—267; valoarea ei în oratorie, 94
 Empedocle, 95
 empirismul, 36—37, 267—268; și arta, 473; în frumos, 242; îmbrățișează raționa-
 lismul, 218-219, 228; în muzică, 103
 Empson, W., 481, 483
 entuziasmul, 399 — 400; dușman al rațiunii, 55, 344; esențial pentru poezie, 198;
 filosofului similar cu al poetului, 70; poezia identificată uneori cu, 254; purificat de muzica
 înrudită, 86—87; nesănătos, 252; *vezi și* inspirație
 epicul, 81, 83; emoții în, 208; exprimă
 spiritul poporului,
 391; finitul în infinit, 376; tipuri de, 208; înțelesul termenului, 313, 316
 Epicur, 104, 247, 402
 epicureismul, contribuțiile lui la estetică, 104-105
 Eriugena, Ioan Scottus, 141
 „eroarea patetică”, 247, 364
 eroarea raționalistă, 247
 Eros, 65 — 66; și frumosul, 64
 Eschenburg, J. J., 268
 Eschil, 105

Eschine, 106
 esența frumuseții, 64, 65; surprinsă de artist, 364; surprinsă intuitiv, 496; și tipurile, material poetic, 205-206
 estetica, denumirea ei, 261; începuturi moderne fragmentare, 192-193, 196—197, 199-200, 212-213; „de jos”, 450; începuturi moderne, 216, 218 — 219; demnitatea ei filosofică, 262; practică și concretă, 98
 estetica naturalistă, 414 — 416
 estetica psihologică, 290, 452 — 461
 estetica senzualistă, 282, 283
 estetica sociologică, 410 — 414, 416 — 417, 462-463, 490-491, 492, 493
 estetica științifică, 375, 450-464, 482, 485, 493
 estetica teistă, 435 — 436
 estetică, viața e., 419 — 420; metafizica e., 402-403
 etalonul, plăcerea e etalonul artei, 56; gustului, 58; gustului, fixat de Dumnezeu, 226
 ethos în muzică, 32
 Euclid, 223
 Euler, *h.*, 457
 Eumaros, 107
 euphuismul, 182
 Euripide, 50, 83, 105
 evadare, arta ca, 446—447
 Evans, J., 487-488
 evenimentul estetic, 281
 evoluția stilurilor, 272 — 273; de la natură la spirit, 283
 evoluționismul, 462 — 463
 experiență, arta e, 491, 494; arta o formează, 469; experiența estetică și intuiția, 494;
 nivelul cunoașterii, 79 — 80, 82
 experimentalismul, 452 — 459
 expresia, ca fapt central, 460 — 461; ca problemă centrală, 283 — 284; determinată de timp și loc, 213 — 214; ca element estetic, 458
 extazul, 90, 111-112, 121, 194; rapsodului, 55
 extazul dionisiac, 446
 extremele, indispensabile poeziei, 258
 fantezia, o amăgire, 192; și judecata, deosebirea dintre ele, 198; diferită de imagi-

nație, 264, 352-353; și ordinea, 201; funestă, 191; promptă și delicată, 198; *vezi și* imaginația farmecul, determinat de rațiune, 224; puterea lui asupra emoțiilor, 54; utilizarea lui, 129; în varietate, 240; și viciul, 126 Pechner, G. T., 449, 451, 452-455, 456,

457-459 fenomenologia, 485, 496; estetică, 282-283 Perecrates, 49, 50 Feydeau, E., 424 Fichte, J. G., 306, 323, 328, 330, 333, 350,

373, 394 Ficino, Marsilio, 185 Pidas, 52, 76, 91, 106, 109, 114, 118, 136,

269, 272, 335 Piedler, K. 465-466, 467 Filostrat, 114 Filoxenos, 49 finalitatea, subiectivă, 296 — 297; fără scop,

300-301, 305 Pisch, Max, 494 Pischer, K., 393 n.

fiziologia, explică frumusețea, 195; explică

plăcerea estetică, 199, 282, 456 — 458,

462 — 463; și psihologia în estetică, 456

Placcus, L. W., 495

Plaubert, G., 407, 418, 419, 421, 422, 423,

424, 426, 428, 429, 447 forma, arta derivă din impulsul de a crea formă, 494; frumusețea formei, 140; farmecul f. naturale, 158; și desenul, 179—180; ca scop și încununare, 143 — 144; ca plan armonios, 301; forța ei propulsivă, 487; importanța ei, 154; individuală, nu abstractă, 279; și materia, 77, 84-85, 109, 111, 118-119, 211, 322-323; și semnificația, 163, 166; supraestimată, 427; simbolică, 477 — 478; animală, 114; forma animală perfectă, ca etalon al frumuseții, 77, 81, 179 formalism, 106, 427-428, 440-442 formele, elementele formelor, 486; izvorul lor, 222; geometrice, 132; în imaginație 241—242; complicate sînt condamnate, 195; abstracte produc plăcere pură, 56; universale, model al artistului, 242 Pracastoro, G., 177, 178, 181, 182 Francisc, Sf., 124, 141, 149 frenezie, *vezi* inspirație Preud, S., 483

frica, baza ei fizică, 88 — 89; tratarea fricii în tragedie, 89; *vezi și* mila și catliarsisul frumosul (frumusețea), conceptul de, 494; definiții ale, 482; ca simbol, 477; și utilul, 279, 420; absolut și relativ, 223-224 o idee abstractă, 415; adaptare a lucrurilor exterioare pentru producerea sentimentului estetic, 232; și arta, 155, 163 — 164, 166, 176; f. artei, expresie a artis-

tului, 118-119; atributele lui, 239; cauză a iubirii, 233; cosmic, 359; izvorul cosmic al, 26-28, 29; deprinderea în, 243; definit ca raport simplu, 195; deosebit de adevăr prin raritate și miraculos, 258; și distorsiunea, 193; divin, 68; atribut divin, 124, 149; divin și terestru, 145; nume divin, 127, 129; sursa lui divină, 484 — 485; energic, 324; ca exuberanță 344; f. formei și al culorii, 232; libertate în aparență, 318, 323; „moleșitor”, 324; și binele, înrudite, 256; și binele, identice, 63; ca armonie a elementelor, 78 — 79; ideea de f., cea mai apropiată de simț, 68; intuiție nemijlocită, 471; nemijlocit și intrinsec, 475; indiferența necesității și libertății, 374; intelectual, 65; intrinsec și extrinsec, 288, 300 — 301; în sine, 38, 63, 65, 66, 182; în sine, participarea umană la, 65 — 66; speciei, 235; scara frumosului, *vezi* scara; legilor și moravurilor, 65; linia frumuseții, 237, 238 — 239; ca formă vie, 324; și dragostea, 117; și dragostea, complementare, 64; *vezi și* iubirea; și matematica, 176, 482; materia logodită cu forma, 314; semnificația termenului, 35, 61-65, 67-68, 69, 116-117, 134, 140, 194-195, 219, 272, 482; mediator între rațiune și simț, 323; naturii (natural), 149, 475; și natura, 176-177, 182; nu e armonie, 116-177; nu e senzorial, 68; nu e simetrie, 119; ca număr maxim de impresii în cel mai scurt timp posibil, 266, 268; ca formă obiectivă, 317; doar obiect de artă, 420; ordinele lui, 222; originea lui, 495; ca paradox, 306; percepția lui, depinde de armonia sufletească, 137; frumusețea personală, ca sănătate și vigoare, 235; baza lui fizică, 475 — 476; fizionomie a unei totalități, 487; situarea lui, 469 — 470; artele lui Platon necorelate inițial cu, 42-43; și plăcerea, 183, 194-195, 225; ca armonie prestabilită, 221; proporție între

stimul și reacție, 195; ca raport, 213; rațiunea în, 226 — 227; f. reflexiei, 437; *vezi* relație; revelare a ideii, 395; sfera lui, 474 — 475; simțul lui, ca instinct social, 220, 233; și simțurile, 477; senzorial, 121 — 122; și sexul, 280, 475, 483; calitățile simple îl au, 117; specific omenesc, 394 — 395; spiritual, 65, 150, 246; izvorăște din viață, 279; etalonul lui, 181, 239; subiectiv, 214, 231, 232; conceptul subiectiv și obiectiv de, 318; și sublimul, 302; valoarea supremă ca, 419 — 420; și teologia, 224; trăsăturile lui, 90; transcendent și imanent, 121;

Indice de nume și materii

- tipic, 361; universalitatea lui, 65; ca vitalitate, 119 frumusețea liberași aderentă, 288, 300-301, 458 Fry. ^R-, 466 Frynis, 49 „furor”, 210
 Gainsborough, 479
 Galba, 106
 Galilei, G., 191, 210
 Galsworthy, J., 298 u.
 Galton, F., 450 n.
 Gautier, T., 407, 418, 419, 420, 424, 429
 Geddes, P., 490
 Geider, M., 496
Geist (suflet), 496; cafecunditate naturală, 304
 genetică, metoda, 78, 105, 254
 geniul, ajutat de reguli, 241; izvor efervescent și oglindă limpede, 252; creator, derivat din forma ideală, 118; dependent de timp și loc, 252, 272; divin, 155; euplastic, 94 — 95; fertil, necesar artistului, 187; fertilizat de divinitate, 484; dar al naturii, 201; călăuzit de natură, 320; istoria noțiunii, 304 n.; propulsat de iubire, 362; viața manifestată prin, 468; și melancolia, 95 — 96; metafora, semn al, 79; natura lucrînd în om, 303 — 304; posesia numerelor și luminii interioare, 155; putere de actualizare a idealului, 383; psihologia lui, 113 — 114; cîrmuit de rațiune, 217; și regulile, 243, 278-279, 285-286, 303-304; și gustul, 471; subiect lipsit de voință al viziunii estetice, 403
 George, Ștefan, 427
 Gerard, A., 227, 235
 Gestalt, 486, 486-487, 494
 gesturi, limbajul lor, dezvoltat în dans, muzică, artă dramatică, 398 — 399
 Ghirlandaio, 170
 Ghyka, M., 482
 Giedion, S., 491
 Gilbert, K., 496
 Gillebertus (Gilbert) din Olanda, 160
 Giotto, 158, 170, 178
 Giulio Romano, 204
 Goes, H. van der, 488
 Goethe, J. W., 119n., 271, 279, 281, 285, 286, 305-313, 315, 316, 317, 318, 319, 327, 335, 336, 339, 356, 358, 369, 391, 418n., 433, 447, 476, 477, 487
 Goncourt, J. și F., 418, 423, 424, 427, 444
 Gorgias, 33, 429
 Gotschalk, IX W., 492
 Gottsched, J. C., 268, 278
 Goya, F., 424
 grația, 98-99, 270-272; liniară, 237
 Gravina, G.V., 245 — 246
 grec (greacă), arta, 236. 268, 484; cele patru perioade ale artei grecești, 272, tragedia, 277; geniul, 273-274; zeii, 271; idealul, 269, 270-271; viața, unitatea ei naturală, 322; și stilul modern, 379
 Greene, T., 495
 Grigore, papa, 158
 Greuze, J"■ -B., 258

Groos, K., 459, 463
 Gropius, W., 491
 Grosse, B., 449, 450n., 451
 Grotius, H., 247, 267
 Guarini, B., 188
 Guido Reni, 272
 gustul, în artă, 183, 493, 494; confuz și instinctiv, 212 — 213; canoanele gustului, 216-217; decadenței, 114-115; depinde de asociație, 194; ca emoție, 225 — 226; este empiric, 291; culminează într-o învățătură morală, 212; format de rațiune și tradiție, 212; formează caracterul, 229; bazat pe percepția senzorială, 218; judecata de, 296-297; judecata și sensibilitatea combinate în diverse proporții în , 227; moralitatea și, 228-229, 302; grația morală și, 228 — 229; motiv de acțiune, 226; implicația filosofică a gustului, 288 — 289; nu e rațiune, 226 — 227; legat de timp și spațiu, 213-214; etalonul lui, 60-61; subiectiv, 226 — 227; transgresează regulile, 243
 Guyau, J.-M., 416-417, 463
 Haddon, A.C., 450n.
 Halley E., 192
 Hamann, J. G., 280-281, 283, 284
 Hambidge, J., 482
 Hammond, W. A., 497
 Hanslick, F., 465
 Hartley, D., 346, 351
 Hartmann, E. von, 439—440
 Harvey, W., 210
 hazardul, folosit în artă, 433
 Hebbel, F., 392-393
 Hegel, G. F. W., 271, 287, 305, 317, 321, 325, 332, 378-392, 394, 396, 400, 412, 432, 433, 434, 435, 439, 449, 464
 Heine, H., 418
 Heinse, W., 279-280, 283
 Helmholtz, H.E.F., 456-457
 Hemsterhuis, F., 267-268
 Heraclit, 25, 26, 28, 313, 341
 Herbart, J. F., 440—442, 465
 Herder, J. G., 261, 281-285, 314, 335, 340
 Hesiod, 25, 43, 104
 Hespers, J., 496
 heterocosmic, 264
 Heydenreich, K. H., 267 n.
 Heyl, B. C., 426
 hidos, *vezi* oribil

Indice de nume și materii

507

- Hildebrand, A., 466
Hildegard, Sf., 143
Hiperides, 106
Hippias, 33, 62, 63
Hirn, Yrj6. 464
Hirt, h., 313
Hirth, G., 450 n.
Hobbes, T., 191, 192, 196-199, 200, 201, 209, 210, 211, 229, 230, 247
Hogarth, W., 236-240
Ilolbein, H., 192
Holderlin, P., 332, 382
Holme, Constance, 80
Home, H., *vezi* Kames, I,ord,
Homer, 25, 26, 43, 44, 45, 54, 57, 59, 71, 83, 104, 105, 107, 125, 158, 169, 185, 196, 206, 230, 248, 273, 275, 276, 303, 320, 335, 375, 391, 430, 447, 459
Horațiu, 35, 98, 107, 111, 169, 174, 175, 184, 190, 203, 208, 263, 278, 344
hormică, psihologia (studiază factorul sau forța intențională din comportarea omului), 486
Hotho, H.G., 393 n.
Huarte, Tuan, 244
Hudnut, R., 491
Hugues (Hugo) de Saint-Victor, 148, 153, 154
Hugo, V., 369, 417
Hulme, T. E., 489
Humboldt, A. v., 462
Humboldt, W. v., 313-316
Hume, D., 122, 216, 217-218, 225-226, 228, 231, 232, 234-235, 241, 287, 288, 292, 479
Hungerland, H., 497
Hurd, R., 369
Hutcheson, F., 212, 216, 218, 223, 224, 230, 231, 232, 255, 262, 287, 288, 290
Iemblicos, 350
Ibsen, H., 393
ideea, funcționarea ei armonioasă, 436 — 437
idealismul, artistic, reconciliat cu realismul, 417; dezintegrarea lui, 432 — 443; estetic, 469 — 474; și simbolismul, 477 — 478
ideea, în aparență, 395; și forma, 427 — 428; generică, în artă, 312; alăturată individualității în artă, 399; suprema ei importanță în artă, 351-353
ideea platonice, 352, 396, 402-403, 406, 496
idei, estetice, 304; imitate de artă, 396; parțiale, 266; reprezentate în artă, 375; sensibile, 264
Ieronim, Sf., 124
iluminarea, 398
iluzia, în artă, 463; iluzia estetică și ironia, 395
iluzionism, *vezi* imitație; progrese tehnice în, 97-98, 112
iluzoriu, caracterul i. al frumuseții, 220
imaginația, animată de spiritul divin, 365, 484; arhitectonică și filosofică, 198; asimilează obiectul, 316; ca „energic asociativă”, 459; asumă funcție filosofică, 198—199; ca

echilibru între forța formativă și senzitivă, 285 — 286; ca agent de legătură, 149; creatoare, 114, 196; creatoare, superioară produsului, 119; ca spontaneitate elementară, 244; esența imaginației, artistul, 485; și eternitatea, 343; depășește natura, 204 — 205; și sentimentul, 400; ca treaptă a existenței, 470; ca idee în spiritul artistului, 109 110; importanța ei, 194; importanța imaginației independente, 244 — 245; incoruptibilă, 474; inițiază jocul ideilor, 399; limbajul ei, 214-215; legile imaginației creatoare, 314 — 315; ca cunoaștere „inferioară”, 263; ca putere magică, 235; în materialism, 196—197; explicația mecanicistă a, 197; ca mediator între facultățile polare, 287; „spiritul în funcție”, 467; ca mesager, 193; și mișcarea, 210; naturii, principiu al artei, 486; nu se deosebește de percepția obișnuită, 486-487; nu e fantezie, 352, 364, 383; nu e imitație, 114; opusă filosofiei, 248; ca principiu organizator, 198 — 199, 200; participare la energia primară, 120; penetrantă, 364; plăcerile ei, 216; poetică și retorică, deosebirea dintre ele, 99; primatul ei, 357; plăcerile ei primare, în văz și rememorare, 219; și rațiunea, 191-192, 195-196, 198, 200, 215, 265; reabilitată, 100; plăcerile ei secundare: savurarea artei, 221; selectivă a materialului sensibil, 245 — 246; ca senzație spirituală, 344; ca depozit de impresii senzoriale, 148; superioară adevărului, 206-207; superioritatea ei, 198, 312; și simpatia, 235; teleologică, 198; și intelectul, 288, 320; receptacol al înțelepciunii, 345, 476

 imaginea, cantitatea și calitatea imaginii, 52 — 53; receptacol al cunoașterii, 280; simbol al absolutului, 397; *vezi și* joc

 imitația, poezia ca imitație a acțiunilor, pasiunilor și caracterelor, 173; arta ca imitație a naturii, 29, 31-32, 75-77, 78, 169, 264, 315-316, 366; arta nu e imitație, 100, 118; cântecului păsărilor, ca origine a muzicii, 105; caracterului, muzica privită ca, 57, 91—92; compararea imitației, în muzică, tragedie și pictură, 79 — 80; consecvența în, 47 — 48; examinarea definiției artei ca, 46; ca

funcție în desfășurare, 77-78, 80, 83-84; unității divine de către corpurile terestre, 137; lucrării creatoare a lui Dumnezeu, 146, 394; deprinderea ei influențează caracterul, 58; ideii, 110; asociaționismul și imitația idealului, 241; iluzionistă, în artă, 48 — 50; și imaginația, 114, 187—188; inferioară modelelor, 112; instinctul imitativ, cauză a artei, 78, 234, 249; ideea mistică de, 175; naturii înseamnă respectarea modelelor clasice, 205; naturii nu e reproducere superficială, 173; naturii, principiu al artei, 253; nu ca reproducere mecanică, 242; penetrantă, 169, 221; plăcerea dată de, 85; filosofia ca, 70; religia și 175; sursă a plăcerii în pictură și poezie, 233; subiecte ale, 242; tragedia e, 83; adevărată opusă celei fantastice, 51 — 54; unității e armonie, 132; universalului, 159 — 160, 181-182, 187, 205-206, 207

Immerman, K. h., 432

inspirația, 30, 45, 111, 167, 265; divină, 187, 225, 484; și viața onirică, 330-331; și geniul, 303 — 304; indispensabilă creației, 218; în poezie, 181; *vezi și* entuziasm; virtutea poeziei, 198

instinctul, *vezi* artă, originea ei; călăuzește gustul, 444; mulțimii, 33; material și formal, 323; la artiști, 141

integritatea, atribut al frumosului, 131, 141, 484

intropatia, 234-235, 434, 459-461

intuiția, artei, 494; arta ca act intuitiv pur 469; frumosului, 495; neîncrederea în, 487; estetică și intelectuală, 373 — 374; inventivă, 489; lirică, 469 — 474; ca modelare primară, 470; întoarcerea la, 489 — 490; și înțelepciunea, 476

invenția, urmează studierii marilor modele, 242; literară, 113; semnificația ei, 187; înțelesul termenului, 203 — 204

Ioan Gură-de-Aur (Chrysostomul), Sf., 156

ironia, centru al creativității artistice, 395-396; romantică, 333, 447; romantică și creștină, 396

Isaac de Stella, 148

Isocrate, 106

istoria, artei, 269, 270, 271-272; artei reconciliată cu sistemul, 379; esteticii, 467 — 468; importanța ei în artă, 472, 474; semnificația ei, revelată de artă, 282 — 283; speculativă a artei, 377-378

istorică, conștiința, dezvoltarea ei, 105 — 106; metoda, importanța ei, 247, 493 — 494

iubirea, și frumosul, 117, 139; de frumos

educată ca deprindere, 362; și inspirația, 313; e un filosof, 64

înțelepciunea, arta și, 42, 76, 168, 476;

pretinsă atât de poet cit și de filosof,

25, 26, 37-38, 341-344, 476; e mișcare

identică cu sine, 66 — 67 învierea lui Cristos, relevanța estetică, 127-128

Jacobi, F. H.,

Jacopo di Venezia, 170

Jaensch, E-, 488

James, W., 485

Jean Paul (Friedrich Riecliter), 321, 335-340 394

je ne sais quoi, 224, 237

jocul, armonios al facultăților, 266, 299 — 300, 323, 436; cea mai omenească stare, 325; teoria ludică, 462-463; impulsul ludic, 323 — 325, 394; imaginația ca joc al spiritului, 193

Johnson, S., 217, 242

Jones, Inigo, 217
 Tsonson, B., 168, 200, 205
 Jordan, E., 495
 Jouffroy, T., 409-410
Journal of Aesthetics and Art Criticism, 494, 497
 Joyce, J., 473
 judecata, estetică, 245-246, 298-299; de gust, contemplativă, 298; de gust, caracterul
 ei nemijlocit, 288; de gust, valabilitatea ei universală, 289-290, 299
 Jung, C. G., 483, 487
 justificarea artei, 321
 justiție (dreptate), dragostea de, se confundă cu dragostea de frumos, 361; în poezie,
 206
kalon, 61 — 62
kalosk'agathos, 41
 Kallen, H., 492 ,
 Kames, Iord, 216, 224-225, 228, 229,
 235, 287, 288, 290, 460 Kant, I., 213, 262, 267, 285, 287-305, 306,
 316, 317, 318, 322, 323, 325, 327, 348,
 350, 351, 352, 372, 373, 374, 400, 401,
 408, 437, 440, 449, 458 Keats, J., 354-355 Kent, W., 236 Kepler, J., 191 Kierkegaard,
 S., 340 419, Kirchman, J., H. v., 442 n. Kirschmann, A., 454 Koffka, K., 486, 487 Kohler, W.,
 486 Korner, C. G., 317 Kostlin, K., 434 n., 438 Krause, K. C. F., 378 n.

Indice de nume și materii

509

- Kuhn, H., 494, 497 Kulpe, O., 455
Lactanțiu, 126, 185
Laelius, 106
Lalo, C, 493
Lamartine, A, de, 426
Lamennais, P. R. de, 409
Landi, Ortensio, 186
Lange, F. A., 435
Lange, K., 463
Langer, S., 479-480, 489
Laprade, V. de, 409, 410
Le Bossu, R., 200, 205, 208-209, 210, 227
Lee, V., 459
legile artei, vitale, nu academice, 258; naturii în poezie, 345 — 346
Leibniz, G. W., 122, 191, 192, 200, 211-213, 219, 261, 264, 268, 292, 338, 406, 440
Leonardo da Vinci, 137, 159, 164, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 178, 183, 424, 483, 487, 493
Lessing, G. E., 250, 252, 268, 273-278, 303
Leveque, J.-C, 409, 410
liberale, cele șapte arte, 153—154; semnificația lor, 125; semnificația termenului, 154-155
 libertatea, frumosul ca emblemă a libertății, 435; imaginată în funcție de orizont, 230; politică, indispensabilă artei, 230 — 231, 272; în aparență este frumusețe, 318, 323; și natura legate de frumos, 292-296, 314
 Lippi, Filippo, 170
 Lipps, T., 459, 461, 497
 lirica, exprimă unicitatea simțirii, 391; infinitul în finit, 376
 Lisias, 106
 Lisip, 48, 107
 Lisle, Leconte de, 423
 Listowel, contele de, 496
 Locke, J., 191, 192, 216, 219, 225, 229, 231, 249, 291, 292, 344, 348
 logica, în critică, 480 n.; oferă metoda estetică, 479; necesară poetului, 255; accentul semanticist pe, 482
 Lomazzo, G. P., 171, 236, 237, 240
 Lombroso, C, 450 n.
 Longinus, 111 — 112
 Lorenzo dei Medici, 172, 185
 Lotze, H., 436-439
 Lubbock, J., 450 n.
 Lucian din Samosata, 115
 Lucrețiu, 104, 476
 Lulli, J.-B., 251
 lume, *vezi* univers
 lume artificială, 426
 lumina, și frumusețea, 69 -70; și cunoașterea, 143; și culoarea, 150; divină și pămîntească, 141 — 142; și forma, 142, 143; importanța ei ca concept estetic, 141; farmecul sensibil al, 141, 142—143, 144; și Treimea, 143

Lundholm, H., 486
 lux, arta ca, 366; dezvoltarea lui produce contrareacția, 100—101, 116; ostil frumosului, 156
 MacDougall, W., 486
 magia, artelor, 121; numerelor, 132, 135, 136; universul magic, 329, 330, 332
 magnetism, arta ca, 235
 Major, D. R., 454
 Mandeville, Sir John, 229
 maniera, deosebită de stil, 312; importanța ei, 108—109; și stilul, importanța lor în oratorie, 94
 Marcus Aurelius, 104, 112, 219, 222
 Măria Egipteanca, Sf., 124
 Maritain, J., 478, 484
 Marlborougli, Ducele de, 230
 Martianus Capella, 153
 masculină și feminină, frumusețea, 111
 matematic(ă), canonul m. al frumosului, 170-171, 178-179; elementul m. în gust, 227; explicarea m. a naturii, 211; idealul m. dominant, 190, 191, 194 196-197; legea m. a frumuseții, 223, 453; proporția m., lege în muzică, 351—352; forma ni. deosebită de forma vie, 344; secretul m. al frumuseții, 237; etalonul m. al frumuseții, 239, 453, 482; repudierea etalonului m. în artă, 245, 270; tabel m. pentru meritul pictural, 203; adevărul m. opus observației sensibile, 52-53
 matematica, mai presus de frumosul sensibil, 68; ca ajutor al artei, 170—171, 176; artistul trebuie să cunoască, 167; și cosmologia estetică, 30 — 31, 132 — 133, 134; și muzica, 103, 196, 256-257; completată de fiziologie, 194—195
 materialismul, 104-105, 192-193, 495; estetic, 474 — 476; estetic, în arhitectură, 464 — 465; și simbolismul, 477
 materialul artei, 381 — 383; determină forma, 464-465
 Maupassant, G. de, 426
 Maximilian al 11-lea, 159
 măsura, atribut al frumuseții, 69; ca frumusețe, 131, 140; misticismul în, 137
 media, între senzualitate și moralitate, 266; etalonul mediei, 41; stilul, ca medie între extreme, 106
 melodie, sufletul ca, 32
 mecanice, arte, semnificația termenului, 154—155; cele șapte arte mecanice, 154
 mecanismul psihic, 44 1

- media de aur, 102, 139, 180, 184, 194-195, 246
- medievalismul, 369
- mediul, importanța lui, 472, 475 — 476; fizic, nesemnificativ, 351 — 352; fizic, respins, 472
- mediul ambiant, puterea lui selectivă, 413-414
- Mengs, Raphael, 466
- Mendelssohn, M., 267
- Merck, J. H., 310
- Mersennes, părintele, 194
- meșteșugul, arta și, 46—47, 75, 161, 165, 398; ca activitatea raționalizată, 34, 37 — 38; unitatea lui cu arta, 368—369
- metafora, justificată, 150 — 151; în poezie, 265, 481; ca instrument retoric, 129; ca semn al geniului, 79
- metafizica, estetică, 316, 402 — 403; incipientă, despre frumos, 26 — 27, 29, 32
- Meyer, Heinrich, 466
- Michelangelo, 137, 161, 162, 165, 171, 172, 173, 179, 180, 236, 237, 242, 271, 424, 461, 487
- microcosmul, 29, 212, 219, 222, 285, 464
- Mill, J. S., 360
- Milton, J., 217, 239, 268, 349, 353, 428
- Minturno, A., 167, 174, 188
- Miron, 107
- misticism, 100, 113-114, 116, 396; unirea mistică cu Unul, 117—118; identificări mistice, 328
- mișcarea, artele de mișcare, 86 — 87; divină, călăuză a emoției umane, 67; comunicarea ușoară a. m., sursă a farmecului, 236; și emoția, esențiale pentru artă, 210, 235, 249, 250; explicație a catliar-sisului, 87; inferioară repaosului, 66 — 67; tipuri de, 66—67; atribut primar al omului, 250; mediu al muzicii și al literaturii, 90; fără oboseală, 251; plăcerea produsă de senzațiile de mișcare, 236, 239-240
- mitul, înțelepciunea poetică, și, 25 — 26; funcția mitogenetică a poetului, 248; *Biblia* și miturile, 125
- Mokoly-Nagy, 491
- Monk, S. H., 493
- Moritz, K. Ph., 285-286, 315
- Morris, B., 492
- Morris, C., 482 n.
- Morris, W., 367-370, 371
- Mozart, W. A., 304, 487
- Miiller-Freienfels, R., 485-486, 497
- Mumford, L., 490
- Mummius, 113
- Munro, T., 492, 497
- Muratori, L. A., 246, 249, 287, 288
- Musset, A. de, 422, 426
- muzica, înrudită cu sufletul, 80, 90, 91 — 92 103; artă a spiritului, 386; artele muzicale, 494; cromatică, 103; teoria cosmo-logico-matematică a m., 31, 32, 33, 457; întrupare a spiritului romantic, 390; și emoția, 194; savurarea muzicii, numărare inconștientă, 212; sensibilitate la exteriorul senzorial al muzicii, 135; franceză, 260; ca artă producătoare de

imagini, 43; imitația în, 77 — 78, 81—82; italiană, uman expresivă, 260; tipuri de materie în, 495 — 496; matematică și intuitivă, 211; și morala, 61, 67 — 68, 80, 95, 116; cea mai eficientă dintre arte, 90, 91-92; și mișcarea, 194-195; figuri dinamice, ale sunetului, 465; și mitul, 480; variațiile naționale în gust, explicarea lor, 256—257; realismul în, 252; originea muzicii, 104—105, 398; se împărtășește din suflet, 56, 57; și pasiunile, 195; ca auz perfect, 329; statului iubitor de pace, 52; fiziologia ei, 456 — 457; plăcerea dată de muzică modelează caracterul, 90 — 91; plăcerea dată de ea, etalon în judecarea ei, 56; executarea ei, servilă, 92; filosof ia, ca, 71; elemente pretehnice, în, 79; prototip al tuturor artelor, 493; reflectă ritmul universului, 375; revelă principiul cosmic în sine, 406; raporturi simple, 256, 441—442; sferelor, 32; spiritualitatea muzicii, 390; legea ei spirituală, 351 — 352; inovații tehnice în, 49; „simbol neconsumat”, 480

Nahm, M., 484

natura, accidentul din n. inițiază arta, 475; însuflețită de simțirea umană, 348; arta analogă cu, 375 — 376; artistul concurează cu, 311—312, 486; artistul ca stăpîn și sclav al ei, 311; izgonită din artă, 427; frumusețea ei, 112, 113, 305, 475; frumusețea derivată din, 365; chemarea înapoi la, 112, 113, 269, 280; procesul creator al, 76; divinizarea ei, 280; estetică inferioară artei, 379, 423 — 424; și libertatea legate prin frumos, 292 — 296; ca bun gospodar, 76; bun furnizor, 75, 76; în armonie cu rațiunea, 305; imită arta, 427; imitarea naturii, 253—254, 259, 312, 415 — 416; imitarea naturii și temperamentul, 416; infailibilă, 259; în speculația ioniană, 29, 31; și omul, interdependenți, 346 — 347; intrinsec nu este frumoasă, 220; loc al frumuseții, 279, 282, 283; omul se eliberează de natură prin simbol, 477; matrice a artei, 310; raționalizată, 204 — 205; ca model, 260, 264; pictată cu propriile ei culori, 363; redeșteptarea sensibilității față de, 158;

- poetul ca rival al naturii, 345 — 346; revelată de imaginație, 314 — 316; sumă a tuturor potențialităților, 254; secundă, 170, 311, 315; vorbește prin geniu, 303 — 304; spirit și, 283, 284; studierea naturii, 310; întrecută de poet, 177; termen ambiguu, 253, 254; universalizată, ca model de urmat, 241—242; adorarea naturii de către artist, 416
- nebunia, divină, 167, 177 — 178; și poezia, 245
 - neoclasicismul, 166, 190-191, 200, 216, 217, 466
 - neoidealismul, 472
 - neoplatonismul, influența lui, 122
 - Neoptolem din Parium, 108
 - neotomismul, 478, 484
 - Nero, 113, 279
 - Newton, I., 191, 192, 200, 223, 304, 309, 359
 - Nietzsche, F., 26, 332, 419, 443-448
 - nihilismul estetic, 337, 429
 - noutatea, comparată cu șarlatania, 115; exemple de, 219; folosirea noutăților de către poet, 245; sursa ei psihică, 220; ca sursă de plăcere, 219; valoarea noutății, 246
 - Novalis (F. von Hardenberg), 279, 307, 328, 329-331, 332, 333, 335, 461
 - numărul, 137, 140—141; bază a frumosului, 30-31
 - obiect, frumosul nu rezidă în, 444 — 445; și subiect, armonizate, 436
 - Ogden, C, 481, 482
 - Ogier, F., 213, 214, 217
 - oglină, 47, 159; arta ca, 159—160; conceptul mistic de, 158-159
 - Olympiodorus, 160
 - omul, noblețea lui, 179, 379; frumusețea lui, 379; un complex, 64; partea divină din, 63; interdependența dintre om și natură, 346-347
 - onirică, viața o., izvor de inspirație, 330 — 331
 - ordinea, 81, 84, 179, 262, 265, 266; în artă, 94; și legătura, gustul pentru, 228; facultatea ordinii dirijează suitele de imagini, 228; ideea de ordine, 255; doctrine universale despre, 495
 - Orfeu, 26, 147
 - oribilul, în artă, 276
 - originalitatea, dobândită, 425 — 426; semn distinctiv al erei moderne, 378; ca raritate, 428; opusă regulilor, 278
 - originară, forma de artă, 249
 - ornamentul, 65, 79, 103, 108, 191-192, 193; în poezie, 182; legat de natură și uzanță, 369
 - Overbeck, J., 52
 - Ovidiu, 218
 - Pacioli, L., 171
 - Palladio, 217, 240
 - Pallavicino, 188, 245
 - Panenos, 107
 - Panofsky, E., 478-479
 - Paracelsus, 342
 - Parker, De Witt H., 495
 - Parkhurst. H.H., 495
 - Parrhasios, 48

Pascal, B., 191, 447
 pasiunea, arta o aduce la o formă expresivă, 470; artei, instrument al binelui, 129; în artă, 264, 267; în artă, opusă rațiunii, 125—126; în artă, opusă virtuții, 126; valoarea morală a pasiunii în artă, 162; frumusețea ca, 232; în dramă, 278; scopul artei, 258; buna utilizare a pasiunii, 195; importanța ei, 112; organ al cunoașterii, 280; poetul lucrează cu, 245; rememorată în liniște, 348
 Pater, W., 418, 419, 420, 423, 426, 430, 461
 Patrizzi, F., 189
 Pavel, Sf., 280, 478
 păgânismul și creștinismul sintetizate estetic, 377-378
 Peacock, Sir Thomas, 353
 Pepper, S., 494-495
 perfecțiunea, îndeplinire a funcției, 224; fenomenală, 266; rațională, 266, 267, 301; rațională și senzorială, 262 — 263; senzorială 280
 Persius, 114, 263
 personajul, în dramă, 278; în tragedie, 81 — 82; tragic, 89
 perspectiva, 48, 171, 479
petites perceptions, 261
 Petrarca, 158, 162, 163, 356
 Pfuhl, B., 54
 Philodemos din Gadara, 104, 108
 Pico della Mirandola, Giovanni, 172, 185, 186
 pictura, flamandă, 173; armonia în, 207; istoria picturii, 106; ca artă producătoare de imagini, 43; imitația în, 81; un gen de poezie, 155; abordarea literară a picturii, 242, 478 479; raționalizată, 202 — 203; nu e imitație mecanică, 242; plăcerea produsă de ea modelează caracterul, 91; ca vază perfect, 329, 465; poezia și, 172-173, 273-277; revelă esența biologică, 405; artă romantică, 386, 389; sexul și, 280; tehnica picturii, 159; critica universală a picturii, 183; universalitatea conținutului în, 389 — 390
 Pierce, E., 454, 456
 Piero della Francesca, 171, 479, 488
 Pigalle, J.-B., 269
 Piles, R. de, 203, 237 240,
 Pirandello, I., 81

- Pitagora, 28, 31, 41, 42, 103, 107, 237, 257, 457
 pitagorismul, 30-33, 171, 286
 Platner, E., 280 n.
 Platou, 25, 28, 33, 35, 37, 40-72, 73, 74, 75, 77, 83, 84, 85, 91, 92, 94, 95, 98, 99, 100, 101, 103, 110, 111, 114, 116, 117, 124, 125, 126, 127, 130, 132, 139, 140, 142, 151, 155, 173, 184, 185, 186, 190, 191, 222, 228, 249, 250, 304, 308, 313, 359, 362, 402, 421
 platonismul, 401, 409, 418, 426, 429
 Plaut, 113
 plăcerea, arta și, 183; ca frumos, 63; frumosul și, 183, 194 — 195, 213; ca liniște sufletească, 104; dorința de, insațiabilă, 55; în detectarea asemănării, 79; dezinteresată, 213; scop al mișcării, ca dans, 141; scop al poeziei, 167, 186, 187; esența frumosului, 225; ca element estetic, 452; estetică, nemăsurabilă, 495; ca fascinație, 56, binele și, 58; ostilă frumosului, 156; simțului interior, 225; intelectuală, 224; irațională, 54, 55, 56, 67; opusă bucuriei, 496; tipuri de, 224; produsă de linie, 239—240; înțelesul termenului, 85 — 86; simplă a artelor creatoare de imagini, 53; scopul moral al plăcerii, 208 problema plăcerii, 183; și profitul, 108, 207; pură, 56; și rațiunea, 86; referitoare la funcție, 86; senzorială, arta nu o urmărește, 473; sursele plăcerii, 219; ca etalon al gustului, 56, 61; tragediei, 89-90, 233; ca ataraxie, 104
 plictisul, arta alungă, 210, 236, 240; arta ca o evadare din, 250
 Plinius cel Bătrîn, 99, 106, 107, 113
 Plotin, 97, 98, 99, 100, 101, 108, 112, 113, 114, 116-122, 124, 131, 142, 219, 350, 409
 pluralismul, 481-482
 Plutarh, 49, 97, 110-111
 Poe, E.A., 418, 423, 423-426, 485
 poemul, totalitate senzorială frumoasă, 425; frumusețea poemului, 138; definiția, 261; lumea e poemul lui Dumnezeu, 136, 374
 poetic(ă), creația, legile ei, 314; compoziția, efecte și mijloace în, 425 — 426; adevărul, 345
 poetul, pretinde înțelepciunea, 25 — 26, 38, 353 — 354; ca om complet, 357; ca creator, 187; fantastic, 160; izgonit, 61; ca geniu, 187; om bun, 203; ca erou, 355 — 356; nu e erou, 446; ca magnet, 45; ca meșteșugar, 50; cel mai uman dintre oameni, 356; ca imitator, 47; sensibilitatea lui vie, 348; și nebunia, 95; măsurat după diametrul lumii lui, 476; misiunea mistică a poetului, 177; ea rival al naturii, 346; pictorul îi e model, 423; pasivitatea lui 332; trebuie să fie filosof, 255; și filosoful, 95, 200-201; filosofic, 349; ca profet și legislator, 26, 340, 341-342, 345, 354, 473-474; nu are eu, 354; inventator de forme noi, 470; cea mai nonpoetică dintre toate creaturile, 334 — 335; neînțelept, 43-45
 poezia, mai presus de natură, 192; ambiguitatea în, 481 — 482; amorală, 187, 355; cauzele poeziei, 84; baza chimică a poeziei, 210; putere cosmică, 330; apărarea poeziei, 128-129, 163-164, 168, 173, 184-185, 354-355; definiția, 188-189; instrumente în, 181; divină, 188, 192 — 193; scopul poeziei, 108, 181, 210; ca ficțiune, 187—188; izvor al adevărului, 329, 354; neatîrnarea de reguli în, 188 — 189; generalizarea poeziei, 242; adevărul ei ascuns, 162— 163; cea mai înaltă dintre arte, 405; și istoria nu diferă prea mult, 218; artă creatoare de imagini, 43; este imitație, 77-78, 173-174; instinctul imitativ produce, 84 — 85; incompatibilă cu adevărata înțelepciune, 340; tipuri de, 193, 208, 391; logica și, 154, 244; dezordinea logică în, 481; semnificația poeziei, 166; argumentul moral în favoarea ei, 164; scopul moral al poeziei, 111, 177, 203, 206, 245, 246; mai importantă decât filosof ia, 194; ca mișcare, 210; naivă și sentimentală, 319 — 320; necesitatea emoției în, 208; originea poeziei, 167; comparație cu pictura, 252; filosofică în finalitate, 205-206, 345-346; și filosof ia, identice,

325 — 326, 329; ca imagine a ordinii morale, 206; puterea poeziei, 194; „universal progresivă”, 320; ca prudență, 212; cearta cu filosofia, 25, 26, 308-309, 341-342, 349, 447; creație ritmică a frumuseții, 425; salvarea prin, 338; știința și, 191-192, 200; selecția în, 181; separată de filosofie, 186; ca vrăjitorie, 54; sursa ei, 484; conținutul poeziei, 181; substitut al filosofiei, 199; nu e supranaturală, 225; simbolismul în, 484; sinonime ale poeziei, 254; expune filosofia, 349; teologia și, 44, 163-164, 201, 203; model al tuturor artelor, 351; artă universală, 390 — 391; ca viziune, 188; și arta vizuală, 273 — 277; plăcerea vulgară și, 245; înțelepciunea și, 164, 194; populară, 282, 430

Poggio liracciolini, G.P., 269

Policlet, 106

Polignot, 48

Pollaiuolo, 170

Polybios, 105

Pope, A., 202, 205, 136

Indice de nume și materii

513

- potrivirea (congruența), proprietate estetică, 104, 138, 223, 239
Poussin, N., 204
Prall D.W., 482,
Praxiteles, 269, 272
presocraticii, 25-33, 307
prețiozitatea, 115, 427
Price, R., 223
proporția, arhitecturală, 180; atribut al frumosului, 69, 79, 131, 141, 465, 484;
caracterul și, 180—181; naturală, 52; numerică, 30 — 32; plăcerea și, 184; știința proporției,
170—171; între stimul și reacție, 139
Protagoras, 26, 33
Protogenes, 99
Prouclhon, P.-J., 411
psihanaliza, 483, 484, 485
Pufendorf, S., 247
Puget, P., 424
purificarea, *vezi* catharsis
Puttenham, G., 160
Quintilian, 98, 106, 108, 153, 165 Quincey, T, de, 419
Racine, J., 190, 218, 268, 277 Rader, M., 496
Rafael, 171, 204, 213, 242, 271, 272, 275, 328, 335, 450, 487
Rameau, J.-Ph., 260, 457
Ramus, P., 185, 186
Ransom, J.C., 480 n.
Rapin, Le Pere, 199, 202, 204, 205
raportul, determină perfecțiunea, 266; just, 139; *vezi* relație
raporturi plăcute, 452 — 454
raționalitatea în artă, 184-185, 186, 425; atotprezentă în toate artele, 217
rațiunea, arta și, 166; ca facultate, 267; în armonie cu natura, 305; imaginația și, *vezi*
imaginația și rațiunea; desconsiderată, 278—279; și simțurile în interacțiune armonioasă, 299;
supusă poeziei, 330; uniformă și obiectivă, 226; ca viziune, 213
Read, H., 488-489, 490
realismul, 49, 106-107; în estetică, 224
realitatea, disprețuită, 423; temei ai poeziei, 309 — 310; imitarea realității în arta de-
cadentă, 387; poetică și nonpoetică, 318
regulile, ajutor pentru geniu, 241; în artă, 216—217, 241, 243; în arta întemeiată pe
natură, 241; arta nu e interesată de, 469, 471; arta nu se face cu, 244-245; geniul creează
regulile, 303 — 304; pentru pictori și poeți, 207; pentru poeți, 203, 204; importanța lor, 202-
203, 219; rebeliunea împotriva regulilor, 213 — 214,
216-217, 278-279, 345; în retorică, 34-35 Reid, T., 231 Reinhold, K.I., 291
relativismul, 36, 493, 494 relație (raport), frumusețea ca, 254 — 255, 256, 440 — 442; dubla
semnificație a termenului în estetică, 256 religia, arta și, 123 Rembrandt, 424, 479 Renan, I\$,.,
435 Revett, N., 270 Reynolds, H., 201 Reynolds, Sir Joshua, 204, 207, 217, 240,
241—243, 344, 348, 354 n. Ribot, T., 450 n. Richards. I.A., 480 n., 481, 482
Richardson, S., 258, 336 Richter, J.P.F., *vezi* Jean Paul ridicolul, teoria lui, 471 Riegl, A., 466
—467 Rieinann, H., 463
ritmul, 80, 84, 91 — 92, 108; armonia și, absorbite de suflet, 58—59; în oratorie, 93-
94 rivalitatea artelor, 115, 190 risul emoții corelate cu, 55; simpatia în, 230;

răutăcios, 124 romantică, arta, 386—387; frumusețea, 335 — 336; stilul, opus celui clasic 334 — 336 romantismul, în America, 356—359, 370 — 371; în Anglia, 341-356, 359-370; combinat cu clasicismul, 218 — 219; german, 327—341 Ronsard, P., 203 Rosenkranz, K., 393 Rousseau, J.-J., 259-260, 269, 281, 298 Royce, J., 292 Rubens, P. P., 251, 311, 424 Ruge, A., 393 Rumohr, C. F. v., 464, 467 Runes, D. D., 497 Ruskin, J., 300, 359-367, 371, 410

Sarnt-Simon, contele de, 410—411, 412

Santayana, G., 474-476, 495

Sappho, 11

Savonarola, 162

Scaliger, J. C, 167

scara, frumosului, 359, 381; formelor, 222; iubirii și frumuseții, 64, 66, 117—118; religioasă a iubirii și frumuseții, 145, 146; iubirii și educația filosofului, 68; plăcerilor, 224

Schasler, M., 393

Schelling, F. W., 271, 287, 305, 306, 321, 325, 328, 335, 350, 373-378, 379, 382, 383, 387, 394, 395, 396, 402, 412, 432, 439, 449

Indice de nume și materii

- Schiller, P., 267, 271, 279, 305, 316-326, 329, 334, 379, 433, 462
 Schlegel, A. W., 335, 369
 Schlegel, F., 279, 313 n., 320, 328, 332-335, 338, 369, 379, 383, 396, 418, 427
 Schlegel, J. P., 268
 Schleiermacher, P. T>. P., 335, 396-400
 Schnaase, K., 270
 Schrickel, H. G., 497
 Schoen, M., 495
 Schopenhauer, A., 400-407, 439
 scolasticismul, 122
 Scopas, 272
 scopul, determină forma, 465; explică mișcarea, 211; obiectiv în natură, 305
 Scott, C. A., 450 n.
 sculptura, arta epocii clasice, 389 — 390; istoria sculpturii, 106; imită caracterul, 81;
 poezia și, 273 — 276; judecată de pipăit, 282; revelă esența biologică, 405; și sexul, 280
 Seailles, G., 450 n., 463
 secțiunea de aur, 171, 442, 454
 semanticismul, 480-482, 483, 485, 496
 semne, picturale și poetice, 274; sistemul de, 314
 semnificația, arta și, 81, 478; și faptul, 481; formași, 163, 166; funcțiile ei, 481; în muzică, 480
 semnul, ambiguitatea lui, 481; tipuri de, 478; și semnificația, 284, 480-482; în pictură, verosimil și emotiv, 253; poezia ca utilizare evocatoare a semnului, 481; *vezi si* simbol, symbolism
 Semper/G., 464-465
 sensibil(ă) (senzorial), aparența s., și transcendența, 306; frumusețea s., atitudinea adecvată față de ea, 150—151; farmecul s., utilitatea lui, 67 — 68; detaliul s., 116; misticismul s., 426-427
 sentimentul (sensibilitatea), echilibrează gândirea, 348; fundamental în experiența estetică, 436, 470; frumosului, 362; ca impuls creator, 351; epimeteic și prometeic, 484; estetic și simțul comun, 299 — 300; explicat prin matematică, 213; exprimarea lui, 473, 481; ca facultate, 267; primar, 353; proiectarea lui, 481; recuperarea lui, 489; universal în muzică, 480; arta ca expresie a sentimentului, 469; frumosul e un, 232; funcție estetică, 225 — 226; frumuseții, autogenerativ, 226
 senzația spirituală, organ al poetului, 343
 sexuală, baza s. a frumosului, 475; interpretarea s. a artei, 280; selecția s. ca factor estetic, 461-462
 Shaftesbury, Anthony, al 3-lea conte de, 212, 213, 218-219, 221-222, 227, 22S, 229, 230-231, 252, 272, 275, 288, 409
 Shakespeare, W., 217, 239, 268, 277, 282, 320, 336, 352, 353, 356, 375, 387, 392, 433
 Shelley, P. B., 26, 161, 185, 353-354, 355
 Shipley, J. T., 497
 Sidney, Sir Philip, 164, 177, 186, 188, 353
 symbolismul, estetic, 483 — 485; pentru idealist și materialist, 477; importanța lui în estetica contemporană, 476 — 477, 479; irațional, 136; multiplu, 476, 481; metafizic și religios, 484; în muzică, 480; neotomist, 478, 484; în pictură, 478 — 479; în poezie, 477 — 478; religios, 149-150, 484; universal, 148, 314; universal, al creștinismului, 476
 simbolul, unește omul și lumea, 477; deosebit de alegorie, 377 — 378; deosebit de

schemă, 303; sensibilitatea față de, 184; formarea simbolului, 477; și imaginea, tensiunea dintre ele, 153; semnificația termenului, 147

simboluri, estetice, 280; freudiene, 483, 484; funcția lor, 478

simetria, 81, 84, 106—107; și proporția, ideile de simetrie, construcții mentale, 255; și proporția, relația dintre simetrie și funcție, 224; proporția și orientarea, ca principii estetice, 564

simpatia, în artă, 234 — 235; corelează omul și natura, 346 — 347; intropatia și, 459 — 460; vastitatea simpatiei, 362; ca principiu organizator în artă, 235 — 236; explică plăcerile tragediei, 234; unește toate lucrurile, 347

simpatetică (-ce), afinități, s., 121; afinitățile s. dintre suflet și lume, 219; afinitățile s. explică frumosul, 213, 232, 234-235; magia s., 232, 235

simplitatea, inimii, 314; indiciu al frumosului, 273

simplul, esteticește neutru, 440

simțul, apelul simțului, 153; conștient de valoare, 218; frumosului, funcție expansivă, 222, 224, 227; frumosului, reacție nemijlocită, 233 — 234; frumosului, nemijlocit și intrinsec, 475; frumosului, înăscut, 218 — 219; frumosului, autogenerativ, 220; frumosului, sursele lui, 495; ca funcție estetică, 223 — 224; auzului și inteligența, 68; auzului, organ al agreabilului, 225; auzului și văzului, 63; „interior”, 216, 218-219, 224, 255; rațiunea și, ca organe estetice, 223; opus rațiunii, 279; văzului, ca simț superior, 253; văzului și inteligența, 68; văzului, organ al frumosului, 225; simbolul sensibil îl transcende, 477; gustul și conștiința, 218; simțurile, criterii ale frumosului superioare regulilor, 135; estetic,

- 140; importanța simțului estetic, 63, 282; exclusiv supape de admisie pasive, 225
simțul comun, și absolutul, 358; și estetica, 232; organ al sensibilității estetice, 299 —
- 300
- sinestezia, 178, 482
sistemul, artelor reflectă sistemul ideilor, 403-404; în estetică, 287-288
Socrate, 33, 36-38, 43, 47, 50, 55, 62, 63 67, 71, 92, 95, 109, 111, 304, 386, 472
Sofocle, 83, 88, 90, 105, 277, 335, 391
Solger, P. W., 306, 394-396, 432
Sorel, G., 450 n.
spațiul, mediu al semnelor picturale, 274; și viziunea despre lume, 479
spectacolul, 81
speculum, 158
Spence, 276
Spencer, H., 450, 451, 461, 462-463
Spingarn, J. B., 471
Spinoza, B., 191, 209, 210, 214-215
spiritualitate și senzorialitate, 120
spontaneitatea creatoare, 303 — 304; unită cu pasivitatea în imaginație, 309
Spranger, E., 487
Stael, Doamna de, 252, 408
Stein, G., 473
Stendhal (Henri Beyle), 252
Serry, P., 161
Stevenson, R. A. M., 466
Stewart, J., 270
stilul, dezvoltarea lui, 271 — 272; expresia ca esență a stilului, 312; frumos, 273;
poetic, 104; raportat la scop, 110
Stimmung (tonalitate spirituală), 399—400
stoicismul, 29, 104; contribuții ale stoicilor la estetică, 104
Strauss, D. F., 435
strălucirea, ca atribut al frumuseții, 131, 143-144, 484
„Sturm und Drang" („Furtună și avânt"), 278
suavitatea, 139
subiectul, arată conexiunea rațională, 82; în tragedie, 82, 93; unitatea subiectului, 81
sublimul (sublimitatea), dependent de fantezie, 198; datorit măreției sufletului, 111-
112; exemple de, 112; 219, 288; sursa psihică a sublimului, 220, 288; libertatea ca sursă a
sublimului, 272; interpretarea lui morală, 302 — 303; autoconservare, 233; sursă de plăcere,
219; în arta simbolică, 383 — 385
Sue, B., 417
sufletul, acordat, 137; forma trupului, 87; ca armonie, 32; „sufletul frumos", 319;
imitat de muzică, 32; răspunde universului, 30-31; universal, 117, 120
SullyJ., 463
Sulzer, J. G., 266-267 surpriza, 208 Svoboda, K., 129 n. Swedenborg, B., 342, 461
Swift, J., 448 Synesius, 149
știința, arta și, 78, 79—80, 165, 171, 403, 489, 496; artei, 494; arta devine știință, 181;
emoția și, 209; imaginația și, 263; inadecvată în analiza estetică, 470, 472; poezia și, 191 —
192; superioară poeziei, 193
Tagliabue, G. M., 470-471

Taille, J. de la, 205
 Taine, H., 250, 252, 272, 410, 413-414
 Tarde, G., 450 n
 Tartini, G., 457
 Tasso, Bernardo, 186
 Tasso, Torquato, 164, 353
 Tate, A., 480 n.
Uhnt, 26, 61
 tehnica, 34, 35, 77; inseparabilă de artă 464-465; și stilul, 465
 Teofrast, 99, 101-103, 106, 114
 Terențiu, 113, 262
 Tertullian, 124, 130
 Tetens, J. N., 267
 Thorpe, C. A., 493
 Tibullus, 263
 Tieck, h., 331, 335, 336, 392, 394
 timpul, mediu al semnelor poetice, 274
 Timoteu, 49
 tipologia, 147, 472
 Titus, 97
 Tolstoi, I. N., 430-431
 Toma din Aquino, Sf., 122, 123, 125, 131, 132, 140—141, 144, 200, 484
 tragedia, antinomiile realității exprimate în, 391—393; și comedia, sursa lor comună, 71; definiția, 73; dezvoltarea ei din ritual, 105; emoțiile corelate cu, 55; scopul ei, 86; legea structurii, 88 — 89; modelul cetății bine cîrmuite, 71; originea ei, 105; părțile ei, 81 — 82; emoțiile ei specifice, 208; filosof ia și, 82; de ce place, 195, 221; subiectul ei, 81, 85, 102; justificată de pesimism, 405 — 406; conexiunea rațională și, 83, 89; artă supremă, 81, 387 — 388; simpatia în, 233; *vezi* și drama
 tragică, greșeala, 89; realitatea t. mai vie decît arta tragică, 234
 Trahndorff, K. F. B., 435 n.
 Traian, 97
 Trendelenburg, A., 442 n.
 Turner, W., 362, 363-364
 țesutul, meșteșugul țesutului ca celulă ger-minală a artelor, 465

Indice de nume și materii

- umană, figura u., 270; natura u., bază a sensibilității estetice, 257, 283
umanismul, 162, 173, 174, 182, 474, 478
umorul, ca ironie romantică, 387; revelă nimicnicia lumii, 339 — 340
Unger, W., 442
uniformitatea în varietate, 223, 267
unitatea, de acțiune explicată prin asociația de idei, 218; în artă, 82-83, 84, 108; esteticii, amenințată, 450 — 451; ca trăsătură estetică depinde de unitatea rațiunii, 139; naturii umane, 307, 318— 319; conceptul de unitate, 255; și înfinitatea, 343; semn al frumosului, 272; organică, 80 — 83; realității manifestată în artă, 438 — 439; de importanță secundară, 344; în varietate, 265, 381-382, 456
unitățile, în dramă (loc, timp, cauză), 190, 208, 277; explicate prin asociația de idei, 218, 241; artificiale, 213-214; *vezi* Aristotel
universalitatea în artă, 82, 84
universul, operă de artă absolută, 374; ca fundal în estetica incipientă, 26—30, 30 — 31, 36; armonia lui cu omul, 285 — 286; magic, 329—331; locul omului în el manifestat prin artă, 286; tiparul mistic al universului, 136—137; reflectat de artă, 285-286; condus de poezie, 329; simbolic, 346
Unul, izvor al formei, 117, 120, 121
urbanistica, 490 — 491
urîtul, nu e absolut, 138—140; în natură și artă, 110—111; reprodus, 84; subiectiv, 138 —139; caracterul inert al urîtu-lui, 119
Urphänomen, 310
utilitatea, arta și, 44, 420
Vanbrugh, Sir J., 219
varietatea, farmecul ei, 240; esență a frumosului, 239; trăsătură estetică, 138— 139; și complicația, esență a frumosului, 240
Varro, 106
Vasari, G., 170, 179
Vasile, Sf., 124, 144
Vauquelin de la Fresnaye, 201, 202
vălul, imagistica vălului, 147, 152—153, 160-161
văzul, importanța educării lui, 362 — 365; *vezi* simțuri
Velázquez, 479
Venturi, L., 471
verosimilitatea, și afectivitatea, 206; sufletul poeziei, 205
versificația, 254
viața, funcția artei în, 37 — 38; principiu al artei, 417; sursă a frumosului, 279; tratată ca artă, 420; unitatea dintre artă și, 369
„viața dublă”, 422, 430
Vico, G., 244, 247-248, 249, 262, 281, 287
Vida, M. G., 174
Villars de Honnecourt, 123
Villiers, duce de Buckingham, 269
Virgiliu, 131, 168, 169, 174, 182, 184, 192, 202, 206, 208, 218, 226, 247, 268, 273,
276
virtuoși, 222
virtuozitatea, 106, 110, 113
Vischer, F. T., 432-435, 436

Vischer, R., 434, 459
 visele, matrice a poeziei, 264
 Vitruviu, 97, 98, 108, 109, 131, 171, 180, 190
Vitruvius Britannicus, 217
 viziunea (contemplarea), principala preocupare a artei, 362 — 365; frumosului, 120—
 121; forme ale viziunii, 466; individuală, 84; pictura ca dezvoltare a viziunii, 466
 voința, în artă, 178; ca principiu metafizic, 401 urm.; ca facultate, 267
 „voința de artă” (*Kunstwollen*), 466 — 467
 volițiunea, corelată cu ideația prin artă, 266
 Volkelt, J., 452, 459, 461
 Voltaire, 250 n.
 vorbirea, baza muzicii, 260; organizată ca o ființă vie, 35, 69
 Wackenroder, W. H., 328, 364
 Wagner, R., 333, 447, 448
 Warburg, Institutul, 478
 Warren, R. P., 480 n.
 Warton, J., 217
 Watteau, A., 424
 Weisse, C. H., 435-436
 Wencelius, h., 493
 Wertheimer, 486
 Wickhoff, F., 97 n.
 Whistler, J. A. McNeill, 420, 421
 Whitehead, A. N." 479, 489-490
 Whitman, W., 370-371
 Wieland, C. M., 303
 Winters, Y., 480 n.
 Wilde, O., 418, 419, 420, 421, 422, 423-
 424, 427, 429 Winckelmann, J. J., 268, 269, 270-273,
 278, 279, 284, 334, 336, 377, 433, 464 Wind, E., 479 n. Witmer, I., 454, 456
 Wittkower, R., 479 n. Wolfflin, H., 466, 467 Wolff, C. v., 261 Wood, James, 482 Wordsworth,
 W., 345-349, 351, 354, 356,
 357, 359, 360, 459, 460 Wren, Christopher, 217

Indice de nume și materii

517

Wulf, M. de, 144 n. Wundt, W., 451, 455

Xenocrates din Sikyon, 106 Xenofan, 25

Young, E., 217, 285, 304

Zarlino, G., 196 Zeising, A., 171, 4i2

zeii, ca creații estetice, 376—377; modalități de a-i reprezenta, 113—114; naturii și ai istoriei, 377 — 378; reprezentarea lor de către poet, 43 — 44

Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, 494, 497

Zenon, 103

Zeuxis, 48

Zimmermann, R., 442

Zola, E., 416, 417, 444

Zuccaro, F., 171

Redactor: GH. SZEKELY Tehnoredactor: D. ZĂVARA

Apărut 1972; coli de tipar 33; C.Z. pentru

bibliotecile mari 7; C.Z. pentru bibliotecile mici 717.01. Tiraj 11.100+20+140.

întreprinderea poligrafică Sibiu

Șos. Alba Iulia nr. 40

Republica Socialistă România