

berlin, 1842L

SBalag «on *Dunitx* unb

**GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL**

## **PRELEGERI DE ESTETICA**

**Traducere de D. D. ROȘCA**

MEMBRU CORESPONDENT AL ACADEMIEI REPUBLICII

SOCIALISTE ROMÂNIA

VOL.

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

Prezenta traducere a *Prelegerilor de estetică (Vorlesungen ilber die Aesthetik)* ale lui ttegel s-a făcut după textul ediției elevilor lui Hegel, publicată în 1837 și 1838 (voi. X<sub>t</sub> în ediția a II-a din 1842). Ea corespunde textului volumelor X<sub>ji</sub> X<sub>a</sub> (partea I și partea a II-a) ale amintitei ediții.

## **INTRODUCERE**

Confruntarea textului a fost tăcută de PAVEL <sup>T</sup>APOSTOL

## **INTRODUCERE**

**Domnilor,**

Aceste prelegeri sînt dedicate esteticii ; obiectul ei este întinsa împărăție a frum  
o îs u l u i ; mai exact: domeniul ei este arta, și aînume artele frumoase.  
Bineînțeles, numele de e îs t e t i c ă lla drept vorbind nu se potrivește întocmai  
acestui obiect. Deoarece . {esejjcffi înseamnă mai precis știința simțurilor, a p e r  
c e p e r i i : cu acest înțeles a luat naștere ea ca stanța nouă — sau, mai ourînd,  
ca ceva ce unma albia să (devină o disciplină filozofică — în școala lui Wdlf,  
pe timpul icînid îp Germania obiectele de artă erau privite ținîn-du-se  
seama de sentimentele pe care ele trebuiau *'sa* le trezească, ca, de exemplu.  
isentlmenturagreabTIuIm, al admirației, aii Fricii, al milei etc. Dată fiind  
nepotrivirea sau, mai propriu, caracterul superficial al acestui nume, unii au  
încercat isă făurească alte nume, de exemplu numele de c a l i s t i c ă . Cu toate  
acestea, și termenul acesta se dovedește a fi nesatisfăcător, căci știința care se  
înțelege prin el nu tratează despre frumos în generad, ci numai despre jrumasul  
artiști c. Din acest motiv, noi voim să rărnî nem la numeleide „estetică”,  
deoarece ca simplu nume ne este indiferent, și-n, afară de aceasta el a pătruns  
între timp atât de mult în limbajul curent, încît ca oiume el poate fi păstrat.  
Totuși, adevărata expresie care poate servi de nume științei noastre este :  
„filozofia arte i” își, mai exact, „f i l o z o f i i a a r t e i” o r f .juimo as e” .  
I” Prin aceșiti termeni însă, noi exoludftm de prltă An știința frumosului

artistic, frumosul din na-

X<sub>t</sub>

## INTRODUCERE

tură. O astfel de limitare a obiectului nostru poate apărea, pe de o parte, ca fiind o determinare arbitrară, după cum, pe de altă parte, orice știință iare dreptul să-și delimiteze după voie cuprinsul său. Limitarea esteticii la frumosul — arttstrr — nu trebuie însă luată în înțelesul acesta. Fără îndoială, în viața de toate zilele sîntem obișnuiți să vorbim de culoare frumoasă, de un cer finimos, de un fluviu frumos, desigur despre flori frumoase, animale frumoase și, mai mult însă, despre oameni frumoși, totuși — deși nu vrem să ne angajăm în dezbaterile privitoare la întrebarea în ce măsură este voie să fie atribuită cu bună dreptate calitatea de frumusețe unor astfel de obiecte și, în general în felul acesta frumosul din natură să fie așezat alături de frumosul artei —

înțiatnva \_\_ acestuila]tt se poate deja afirma că)î[~tp ~-jFjj[j]\*<sub>s</sub> de natural D

f

p j î[ ~-jFjj[j

Deoarece frumusețea artistică e frumusețea n a's'c u t a si

re -

născută din spirit și cu cît spiritul și producțiile lui

sînt superioare naturii și fenomenelor ei, tot ,pp atît

moșul artei superior dirurmșeții naturii. Da! forma îi considerat, un iprost capriciu — dintre acelea care, desigur, îi trec prin cap omului — e superior unui produs oarecare al naturii, căci într-un astfel de capriciu spiritualitatea și libertatea sînt totdeauna prezente. Evident, după conținut, soarele, de exemplu, se înfățișează ca un moment absolut necesar, în timp ce o «toană stranie disipare ea fiind întîmplă-t o a r e și trecătoare. Dar, considerată pentru sine, o existență ajiatorii. cum este soarele. este ~mdiferență, nu e. liberă în sine .si conștientă de sine, iar consiiderînd-o în legătura sa

l

CU altceva n-r privim fipntrii "simp, ,ți rlpri n-n

4iid fă

ra

U altceva n

4-i,ind frumoasă.

Dar, spunând că spiritul în general și frumosul lui artistic sînt superioare frumosului din natură, fără îndoială n-am (X<sub>5</sub>) stabilit încă nimic, deoarece superior este un termen cu totul neprecis, icare situează încă frumosul din natură și frumosul artei unul lingă altul în domeniul reprezentării, indicînd numai o diferență cantitativă și, prin aceasta, exterioară. Superioritatea spiritului și a frumosului său artistic față de natură nu e însă numai relativă, ci numai spiritul este ceea ce e veritabil, ceea ce cuprinde totul în ,sine, încît orice frumos nu este cu adevărat frumos decît întrucât participă la acest ce superior și e generat prin acesta. în sensul acesta, frumosul din natură apare numai ca un reflex al

# INTRODUCERE

Lceste observații preliminare privitoare la frumosul în na-turipff în antă,  
 referitoare la relația dintre ele și excluderea celui dintîi din domeniul propriu al  
 obiectului nostru, trebuie să înlătore reprezentarea că limitarea științei noastre ar  
 ține numai de arbitrar și de bunul placî Această relație încă nu trebuie dovedită  
 aici, deoarece exaînnarea ei aparține cuprinsului însuși al științei noastre și de  
 aceea urmează să fie dezbătută mai de aproape și demonstrată abia mai tîrziu.  
 Dacă însă ne mărginim deocamdată la frumosul artei, ne lovim de îndată, deja la  
 acest prim pas, de noi dificultăți. CXAnume, primul lucru ce ne poate veni în  
 minte este reflexia critică privitoare la faptul dacă fărtele frumoase se do vedesc  
și ele a fi de an ine de tratare științifică. Fiindcă, tară îndoială, frumosul artei,  
 asemenea unui geniu prietenos, străbate toate preocupările vieții și-i  
 împodobește senin toate împrejurările, ambianța, îndulcind seriozitatea relațiilor  
 și complicațiile realității, umplându-ne în mod distractiv răgazurile, și acolo  
 III TT T PJ! p-pnsbjji să KP rpalizpizp nimic hnji ocupînd Cel puțin lăraTăuJlui, mai  
 bine decît răul. Deși arta intervine pretutin-"deni cuformele ei agreabile, de la  
 podoaba primitivă a salba-, ticului pînă la fastul templului bogat împodobit,  
aceste jorme înseși par să țină totuși de o sferă ce se află în'afara an  
 râTSEfegcojțuri\_iuiaale ale viețn, și cu" toate că foulliațițiile artei  
 mr'tîevirTpagubitoare pentru aceste scopuri serioase, ba uneori

10  
INTRODUCERE

par chiar a l-le promova, cel puțin .prin faptul că ele înlătură răul, totuși arta  
aparține mai mult relaxării, destin-d e r ii spiritului, in timp ce interesele  
materiale ale vieții,  
dimpotrivă, au nevoie de încordarea lui- De aceea poate părea ' nepotrivit și  
pedant să vrei *să* tratezi ou seriozitate științifică ceea ce ân sine însuși nu are  
caracter iserios? in orice caz, oon-îorm uniți astfel de mod de a vedea, arta se  
înfățișează ca ceva de prisos, chiar dacărejj x a r e a spiritului pe care

(X,. 7) o poate produce ocupația u~ lirumosul nu devine tocmai păgubitoare, degenerând în m o l e iș i r e. în privința aceasta, s-a părut adesea că e necesar ca artele frumoase — despre care se admite c-ar fi un lux — să fie apărute, dată fiind legătura lor cu necesitatea practică (în (generalii își în particular cu moralitatea și pietatea ; iar cum caracterul lor inofensiv nu e de dovedit, s-a (încercat cel puțin ,să se arate că acest \_Jux\_ âLspiri-tului oferă eventuali o sumă mai mare de avantaje decât de\*"~3~e~z a v a n t a j e. în această privință i «-au atribuit artei scopuri foarte serioase și ea a fost adesea recomandată drept mijlocitoare (între rațiune \_\_șjșen»ibilitate, între (înclinare și obligație, prezentată fiind ca împăciuitoare a acestor elemente ce se ciocnesc între ele în repuUisie și luptă foarte aspră. Dar putem fi și de părerea că, în pofida acestor scopuri, desigur foarte serioase, ale artei, rațiunea și datoria morală totuși nu câștigă nimic printr-o astfel de încercare de mijlocire, tocmai fiindcă ele, conform naturii lor, tneputlînd fi amestecate, nu se pretează la o atare tranzacție și pretind aceeași puritate pe care o posedă în ele însele. Și apoi nici în felul acesta arta n-ar deveni mai demnă de a fi tratată științific. Intrucît e "a"~ar~servi, totușT7~4n două drfectu7~și\*e lînga tșe6purj) mai (înalte, ar promova de asemenea și itrîndăvia și frivolitatea, ba îndeplinind astfel de servicii, în loc de a fi scop pentru sine (însăși, în general ea nu is-ar înfățișa deoît ca mijloc. — în sflînșit, în ce privește forma acestui mijloc, pare a ramline mereu o latură dezavantajoasă pentru artă faptul că, deși ea se subordonează în realitatejanor scopuri mai serioase, producînd efecte mai serioase, Ymnlocul? i de care ea însăși face uz în acest scop este i l n z i ajflCari frn-( mosuT își are izvoiriti vietii"sale iîn aparență. Dar se va recunoaște cu ușurința — se spune — ca un scop nnal în sine însuși adevărat nu trebuie să fie înfăptuit cu ajutorul iluziei, nici chiar dacă aceasta poate contribui unde și unde la reali-

(X,. 8) zarea lui, aceasta nu poate avea loc deoît în cazuri limitate, dar

•

## IJMTRODUCERg

11

nici atunci iluzia nu va putea fi considerată ca mijloc just. Căci mijlocul trebuie să corespundă (demnității scopului ; nu aparența și iluzia, ci numai veridicul poate da naștere veridicului. După cunrși știința trebuie să considere adevăratele interese ale spiritului potrivit adevăratului mod de a fi al realității și potrivit modului adevărat al reprezentării acesteia.

în această privință, ar putea să pară: fă ai-țip fnimnasp ar fj merlpmnp Hc tratare iințitirp fiiiriHră n-ar fi deoît UTL. joc agreabil"își," chiar dacă urmăresc scopuri mai serioase, .ele ar contrazice natură acestora.; că ele ar sta în general în ser-

viciul 'acestui joc la fdl ca și al acestor scopuri serioase și n-ar putea utiliza ca fiemenr al existenței lor sî ca mijloc al efectelor dî ili \_i

p

ț

"produse de ele deoît iluzia își aparența. DîX"" a —d-o-i-l-e-a—t-iL-n-df însă, în

măsură și mai mare s-ar putea<sup>1</sup> produce aparența că, .eșitarta în general se pretează, de bună seamă, la reflexii filolQtfjcey- totușea ifear \*fi Q\_\_ potrivit ~pljntnI~îfFănie~'-frfeffl'iu-zis științifică. Căci frumosul tistic se înfățișează" s i m tu r i l of; senzației, intuiției, imagi- nației, el are allt domeniu d'ecit acela al gîndului, iar prinderea activității artei și a produselor ei are alt organ decît acela al ,g'în'3Trîi ştnnțiiticeyiji ațoi. tocmai l i b e ritate a producției și a creațiilor este srceea pe care noi o gustăm la frumosul artistic. Producerea și contemplarea formelor artistice ne liberează, pare-se, de orice cătușe ale regulii și de orice constrângere a ceea ce e supus regulilor. Față de rigoarea legității și față de interioritatea sumbră a gîndului, căutăm liniștire și înviorare în creațiile artei ; față de împărăția fantomatică a ideii, căutăm realitatea senină, plină ide vigoare. În sfîrșit, izvorul operelor de artă este activitatea liberă a imaginației, care în înseși producțiile ei e mai 'Liberă decît natura, tartei îi stau la dispoziției nu numai întreaga bogăție a formațiilofattrriirtr toată străin lucirea ei multiplă și variată, ci imaginația creatoare poate sa se extindă, dincolo de toate acestea, în chip inepuizabil în sfera propriii o r sale producțiiDată fiind această nemăsurabilă bogăție a imaiginației și a produselor ei libere, gîndul pare c-ar ltrebui să-iși piardă curajul de a putea să și le înfățișeze complet, să lle judece și să le cuprindă în formulele sale generale.

Se admite că știința, din contra, după forma sa, are de-a face cu fgîndirea care face abstracție de masa amănuntelor,

12

## INTRODUCERE

motiv pentru care știința, ipe de o parte ar exclude din cuprinsul său imaginația, cu accidentalul și arbitrarul ei, deci organul activității artistice și al contemplației artei ; pe de altă parte, dacă arta înviorează tocmai ariditatea sumbră și aspră a conceptului, lînseninînd-o, lîmipăoînd abstracțiile își ruptura acestuia ou realitatea își completînd conceptul cu realitate, considerarea numai reflexivă a acesteia ar suprima din nou însuși acest mijloc de întregire, il-ar nimici și ar reduce iarăși conceptul la simplitatea lui lipsită de realitate și la abstracția lui acoperită de umbră. Se mai susține apoi că, după con ț i nu tul ei, știința se ocupă cu oeea ce este în sine însuși necesar. Acum, dacă estetica lasă la o parte frumosul din natură, în aparență nu numai că n-am cîștigat nimic în această privință, ci mai curînd ne-am îndepărtat și mai mult de ceea ce e necesar. Fiindcă termenul natură ne sugerează deja reprezentarea necesității și a ceea ce e conform 'legității, deci a unei comportări ce pare a fi mai proprie pentru o tratare științifică, îngăduind speranța că ea s-ar putea preta la o astfel de tratare. Dar, în comparație cu natura, în **spirit** în general, și cu deosebire în imaginație, ceea ce e arbitrar și fără lege pare a se găsi la sine acasă. Iar acesta se sustrage de la sine oricărei întemeieri științifice.

I Prin urmare, sub tnate artiste asperate. ar\_ța. atît Jn ce pri-(X,. io, veste originea cîit și efectele si cuprinsul ei. în\_j ă k **Td**

f            ă  
s            g  
dească a ti

**OC**

p            j            jy  
pentru a fi supusă cercetării ştiinţifice,  
pare dimpotrivă, ~ă~resipin-q-e în~ chipspontar jrrdinea, gândTrjj şi a fi  
inaptă pentru o tratare cu\_ advarartilnţifică.V

Aceste şi alte scrupule asemănătoare contra îndelemicirii cu adevărat ştiinţifice cu artele frumoase provin din reprezentări, puncte de vedere şi consideraţii comune, a căror expunere mai amănunţită o putem citi pînă la suprasaturaţie în scrieri mai vechi despre frumos şi artă frumoasă, şi-ndeosebi în cele franţuzeşti. Aici simt cuprinse, în parte, fapte, juste în felul lor, în parte slînt scoase din aceste reflexii concluzii care apar şi ele plauzibile la prima vedere. Astfel, de exemplu faptul că formele frumosului simt tot atît de variate pe cît de generali răspîndit e fenomenul frumosului, fapt din care se trage apoi, dacă vrei, concluzia existenţei unui instinct general al frumos u-l u i în natura omenească, şi din care poate fi derivată mai departe concluzia că reprezentările despre frumos, fiind atît de infinit de diverse şi deci mai de grabă ceva particular,

**ra**

## INTRODUCERE

i

nu pot exista legi universale ale frumosului şi ale gustului. #

""înainte de a ne putea întoarce de la astfel de consideraţii spre propriul nostru obiect, proxima noastră sarcină trebuie să constea într-o scurtă şi introducătoare discutare a scrupulelor şi îndoielilor sus-citate.

În primul rînd, în ce priveşte faptul dacă arta merită să fie studiată ştiinţific, este, fără îndoială, cu putinţă ca arta să fie întrebuiţată ca un joc frivol care serveşte de divertisment şi distracţie, spre a împodobi mediul în care trăim, spre a face plăcut exteriorul condiţiilor de viaţă şi spre a scoate în evidenţă, prin decor, alte obiecte. În felul acesta, de fapt, arta nu e independentă, nu e liberă, ci este artă aservită. Dar ce ea

vreim noi să ipyarninăm Bste an-ta l i ih eră a.tiîr în Cf, priveşte,

ă            î            l            fi i

scopul cîţ şi. mijloacele, ei.1 Faptul că arta în general poate fi şi în serviciul altor scopuri" şi că ea, atunci, are rol de simplu secundant indică im raport pe care, de altfel, ea îl are comun cu gîndirea, care, pe de o parte, ca ştiinţă slujitoare, se lasă întrebuiţată pentru scopuri mărginite şi mijloace întâmplătoare şi ca intelect aservit îşi obţine atunci destinaţia nu din ea însăşi, ci prin alte obiecte şi raporturi ; pe de altă parte însă, ea se şi liberează pe sine de acest serviciu spre a se ridica, liberă şi de sine stătătoare, pînă la adeyjfcîn care, neatîrnată, ea îşi atinge plenitudinea, reăînzînd numai propriile sale scopuri, f

[Abia în această libertate g sgL.arta esT5—atfevtirată artă ; ea își rezolvă numai  
atuncj~larcmâ~eT" cea mai înaltă când s-a situat-pe sine în sfera, rare-i este  
comună cu religja

-fîrv \*" m11 p 'rlpiriît un .rrwyl dp a lîfi.fățka jvnannitpa. Hp a  
exprima» d i vii m n / dp a, exprima fplp mai

\_\_PXounide  
îl»mmmljj

mai cupritizătnare- di

p

ale sipirituului.j în opere de artă și-au dqpozitat popoardle reprezentările și  
intuițiile lor interioare cele mai bogate în conținut valoros, iar cheia pentru  
înțelegerea înțelepciunii și a religiei o

.dau adesea antele frumoase, și la unele popoare exclusiv ele.

Această menire arta o are comună cu religia și filozofia, dar mtr-um mod ce-i  
este propriu, anume ea reprezintă în chip sensibil și ceea ce este mai lînalt,  
apropiindu-l astfel de felul în care apare natura, de simțuri și de percepție.)  
Gîndirea pătrunde în profunzimea unei lumi suprasensibile și o opune mai întîi  
ca pe un dincolo conștiinței nemijlocite și senzației prezente ; este libertatea  
cunoașterii prin gîndire

**14**

## INTRODUCERE

care se eliberează pe sine de acest dincoace numită reali-x,. 12) taite și mod finit  
'de a fi. Dar această ruptură în care se angajează spiritul el știe în același timp s-  
o și vindece ; spiritul creează din sine însuși operele artelor frumoase ca primi  
intermediarii conciliatori între ceea loe este pur exterior, sensibil, trecător și  
cugetarea pură, între natură, realitate mărginită, și înfinita libertate a gîndirii  
iconiceptuakj

„îcn ce privește însă caracterul neHemn al elementului ide artă în general,  
adică a aparenței si a amăgiră -lor ei. această obiecție ar fi. desigur, justă  
dacă ar fi voie ca aparența să fie considerată drqpt ceea ce nu trebuie să fT îăi  
i î hi il d ă

aparența îmsăsi tine în chip esențial de esență ; adevărul n-ar fii dairă el n-ar  
pftropa și apărpă, dacă el n-ar fi pentru cineva, pentru sine însuși, laîtlși pentru  
spirit în generalj Iată de ce nu poate deveni obiect de reproș aparența în general,  
ci numai felul și modul particular aii aparenței în care arta conferă realitate a  
ceea ce în sine însuși e adevărat. Dacă, în această privință, aparența, în care arta  
își întrupează în existența concretă concepțiile isale, ar trebui considerată ca  
iluzie sau a m ă -g i r e, și dacă acest fapt trebuie privit ca un reproș, acest reproș  
are sens mai lîintâi în comparație cu lumea exterioară și cu nemijlocita ei  
materialitate, precum și în raport cu propria noastră lume afectivă, adică cu  
lumea sensibilă internă, două lumi cărora în viața empirică, în viața noastră  
fenomenală, sîntem obișnuiți să le atribuim valoare și nume de realitate și de  
adevăr, în opoziție cu arta, căreia îi lipsesc o asemenea realitate si adevărXDar

tocmai toată această sferă a lumii empirice interioare și exterioare nu este lumea adevăratei realități, ci, dimpotrivă, trebuie numită într-un sens mai propriu deoît arta o simplă aparență și o dură amăgire. Numai dincolo de modul- nemijlocit al senzației și al obiectelor exterioare se găsește realitatea (Jăi d

tatea autentică. (Jări m adevărat rea! pstp niimnai reea re (X., i3) j m sine și pentru sine, ceea ce e substanțial în natură și în spirit, I ceea ce neîndoielnic își conferă sieși prezență și existență concretă, dar răoîne în cuprinsul acestei existențe ceea ce e în sine

și pentru sine, și numai în chipul acesta este cu adevărat real. Ceea ce arta scoate în evidență și face să apară este tocmai acțiunea determinată a acestor puteri universale. Și în lumea interioară și exterioară obișnuită apare, desigur, esențialitatea, Mar în forma unui haos de aocidentalități, schilodită de către modul-nemijlocit al sensibilului și de către ceea ce au arbitrar

## INTRODUCERE

15

stările, întâmplările, caracterele etc. iA.rta înlătură aparenta și înșelăciunea aceste) lumi rele și trecătoare din conținutul valoros și veridic al fenomenelor, dîndu-le acestora o realitate superioară, născută din spirit. Prin urmare, cu totul departe de a fi simple aparențe, trebuie să atribuim fenomenelor artei o realitate superioară și o existență mai adevărată decît realității obișnuitei

Tofafcît de puțin trebuie considerate plăsmuirile artei ca aparență (înșelătoare, companîndu-le cu expunerile mai veridice ale istoriografiei. Deoarece nici istoriografia nu are ca element al descrierilor sale existența nemijlocită ci răsfrîngerea spirituală a acesteia, dar conținutul ei rămîne împovărat cu întreaga accidentalitate a realității obișnuite și ou ale ei **întâmplări**, complicații și individualități, în timp ce opera de artă ne pune în față puterile veșnice care acționează în chip determinant în istorie, făcînd abstracție de tot acest accesoriu al nemijlocitului prezent sensibil și de aparențele lui lipsite de consistență.

Dacă însă modul de apariție a formelor artistice este numit amăgire în comparație cu gândirea filozofică, cu principiile religioase și morale, fără îndoială că forma de apariție pe care un conținut oarecare o primește în domeniul gîndirii este realitatea cea mai veritabilă ; totuși, comparată cu airiararița, nynrjllrrifpi existențe sensibile și cu aceea a istoriografiei, aparenta artei are

{ pq anîntă pjjm ea însăși Ceva spiritualgijife  
avânt

sine (la acest ce spiiriitual} i di

să a]unff<sup>ff</sup>-p<sup>ff</sup> ! ijW

}, ]

reprezentat. în timp ce, dimpotrivă, fenomenul! înfățișează pe sine însuși ca

iluzoriu ,r- \*\*'«\* l i dt tte ă l

mi



se

ca ceea ce e real și adevăracu toate căr. la g]r. ceea ce" eă3e-  
yaraT~eșfteTtat""de""SMsiplTiy1"p"yhi'ilfciif: și asmns dp arpsta Scoarța  
tare a naturii și a lumii obișnuite face ca spiritul sa pătrundă cu mai mare  
greutate până la idee decît fac acest lucr operele artei.

If Acum însă, dacă, pe de o parte, noi acordăm artei această înaltă poziție,  
sîntem nevoiți, pe de altă parte, să notăm totodată " ~ artanu\_etoțuși nici după  
conținut, nici după formă modul

cel mai înalt și absolut de a aduce la conștiința spirituiiii aHevă-raiele lin  
interese. Căci Tocmai~din cauza formeii sale este limitată și arta la un conținut  
determinat. Numai o aniimită sferă și

**ă î ii ; l**

ț treaptă a arlevariiiluT"poate fi

în pipmpnhii

trebuie e\_i să nă de determinatia proprie a acestuiadeyăr liJd

și de a-și

**f**

16

INTRODUCERE

INTRODUCERE

17

putea fi sieși adecvat în acestea spre a fi mntinnf p

e cazul, de exemplu, la zeii elini. Dimpotrivă, există

artă, cum

~apoi o Tormă de cuprindere mai adîncă a adevărului, în care

**15)**

acesta nu mai e atît de înrudit și prietenos cu sensibilul pentru \_â

putea~~fr~primit și exprimat în mod adecvat de acest material, în această

categorie intră concepția creștină a adevăruluiT" și înainte de toate spiritul lumii

noastre de aza, sau mai preos~al religiei noastre și al culturii noastre raționale,

care apare situat dincolo de treapta pe care arta constituie cel

măT~Miălrirtod~de a f] nrHpjff 7ff~

al

producțiki~lfiptistice

și al operelor ei nu ne mai satisface nevollFcgTriălnăireTToT am depășit

starea"de~"ă mai puteT"v"e"nera~7rac[ora operele de artaT \_ca pe niște

divinități impresia pe care ele o fac este mai tempe~~ rata Î3e reflexie și ceea ce

ele trezesc în noi are nevoie de o piatră de încercare superioară și de o altfel de

evaluare. Cugetarea și reflexia au depășit artele frumoase. Cine se complăce în

tânguieli și plîngerii, ar putea considera acest fenomen drept corupție și să-l

atribuie pasiunilor își intereselor egoiste care ar alunga dintre nai seriozitatea

artei, precum și seninătatea ei ; sau apoi, pot fi învinuite nevoile prezentului,

stările complicate ale vieții civile și politice, care nu îngăduie sufletului prins în

rețeaua micilor interese să se elibereze pe seama scopurilor superioare ale artei,

întrucât inteligența însăși este aservită acestor nevoi și intereselor lor în științele care nu prezintă utilitate decât pentru astfel de

~~fiPpnri, irWinrfi-fifir inmăfi-ite și fascinate de o atare uscăr. iuafe-----~~

~ Oricum ar putea sta în această privință lucrurile, fapt este că artajiu mai ofp.ră arpa satisfacție a nevoilor spirituale pe care timpuri anterioare și popoare an cantat-o în ea. și-au aflat-o numai în ea ; anume satisfacție care, cel puțin cât privește religia, este legată în chipul cel mai strâns cu arta. Zilele frumoase ale artei eline, ca și epoca de aur a evului mediu de mai târziu, au trecut. Cultura intelectului reflexiv din viața noastră de azi a trezit în noi nevoia, atât în ce privește voința, cât și judecata, de a stabili punote de vedere generale și de a regla particularul în conformitate cu acestea, încât forme generale, legi, obligații, drepturi, reguli trec ca temeiuri de determinare și sînt ceea ce ne conduce cu preponderență viața. Iar pentru satisfacerea interesului față de artă, producției artistice îi cerem, în general, mai curând forme vii, în care universalul să nu fie prezent ca lege și regulă, ci să acționeze identificându-se cu sufletul și sentimentul, după cum și în imaginație universalul și raționalul sînt conținute contopite cu un fenomen sensibil, concret. Din acest motiv, prezentul, datorită stării Hui generale, nu este **priinck**» artei. Chiar și artistul practicant nu e sedus și contaminat — poate dedît prin reflexiile ce le aude în preajmă-i, prin obiceiul răspândit de a exprima păreri își judecăți asupra artei — de a introduce în înseși lucrările sale mai imullite idei, ci întreaga cultură spirituală este de așa natură, incit el însuși, aflîndu-se înăuntrul unei lumi a intelectului creflexiv și al raporturilor sale, nu ar putea, eventual, face abstracție de el prin voință și hotărâre sau printr-o educație specială ; ori, prin îndepărtare de împrejurările în care trăiește, săi creeze o singurătate particulară care să compenseze ceea ce s-a pierdut.

Sub toate aceste raporturi arta este și rămâne pentru noi,

în privința celei mai înalt~ ri estima tn a. sa, rțva rp aparține tre

"cutullui. Cu aceasta, ea si-a pierdut pentru noi și adevărul auteh-

~tic își vitalitatea și e transpusa mai mult in reprezentarea

noastră decât s-ar afirma, în cuprinsul realității, necesitatea ei

de odinioară, ocupimdu-și Iacu-i~s"uiperior. 'Ceea ce trezesc m noi azi operele

de arta este, an alt ară. "p inftmijilnrîfo ipilăiere, si jude ă

**p**

**jp,**

cata noastră, i'ntrucfît supunem considerării înfăptuite de gândirea noastră

conținutul și mijloacele de realizare a operei de artă, precum și potrivirea sau

nepotrivirea dintre ele. Deoarece știința despre arta este în timpul nostru si mai

necesară decât ft

îd t t i f dj

tă dliă

șt p

a fost pe vremea cînd arta pentru sine oferea deja ca artă satisfacție. Arta

fTp"Jgță. "să tir rn TM\*'TM\*\*TM\*\* Hp pp "

**H**

**ă î**

ră d depl

ină

ț Jgț.p p

dirii, si"anume nu ciHwjmrml Ae a n faioe să reînvie, ci cu scopul să înțelegem  
Științific ce pstp airta.

-----AcTrnr™însă, "3aca vrem să răspundem la această invitație, își face apariția deja menționata reflexie critică după care arta ar oferi, în general, un obiect potrivit poate pentru considerații și reflexii filozofice, dar, propriu-zis, nu pentru considerații științifice, sistematice. Mai întâi, în această reflexie este inclusă falsa reprezentare că o tratare filozofică ar putea fi și neștiințifică. Privitor la acest punct, trebuie să spun doar, pe scurt, că, oricare ar fi reprezentările pe care cineva le-ar putea avea despre filozofie și filozofare, eu cred că filozofarea este absolut inseparabilă de ceea ce e științific. Căci filozofia trebuie să considere un obiect conform necesității, și anume nu numai conform necesității subiective sau ordinii exterioare, clasificării etc., ci ea trebuie să dezvolte și să demonstreze obiectul conform necesității proprii lui naturi interioare. Numai această explicație constituie

**2-0. 12S**

**(X. 1?)**

18

**18)**

## INTRODUCERE

în general ceea ce are științific o tratare oarecare. Întrucât însă. necesitatea obiectivă a unui obiect rezidă esențial în natura lui logic-imetafizică, în considerarea izolată a artei — considerare care are atât de multe presupoziii, parte referitoare la conținutul însuși, parte cu privire la materialul și elementul artei, dement prin care arta atinge totdeauna și acidentalitatea —, se poate ceda, de altfel chiar trebuie să se cedeze, din rigoarea științifică și să se amintească de formațiile necesității numai oîť privește procesul intern esențial al conținutului ei și' aii mijloacelor ei de exprimare.

\*• în ce privește ansă obiecția că operele artelor frumoase s-ar sustrage tratării științifice prin gândire fiindcă ele și-ar avea originea în imaginația lipsită de reguli și în elementul afectiv și fiindcă ele, în număr și diversitate de necuprins cu vederea, și-ar manifesta efectele numai asupra senzației și imaginației, această, obiecție și încurcătura produsă de ea par a mai avea și acum greutate.Deoarece, frumosul artei se înfățișează de fapt. într-o formă oe se opune explicit gândirii, formă pe care aceasta, pentru ja. opera iin modul ce-i este propjriușe vede, nevoită s-o distrugăjf "Această reprezentare are legătură ;cu părerea că realitatea în general, viața naturii și a spiritului, ar fi desfigurată și omorâtă, că ea, în loc să ne fie apropiată de către gândirea conceptuală, este chiar îndepărtată, încît omul, voind să cuprindă prin gândire, ca m i j Io c, ceea ce e viu, mai ourînd face ca însuși acest scop să imoară. Nu e cazul să vorbim aci despre acest lucru într-un chip care să epuizeze chestiunea, ci numai să indicăm punctul de vedere din care ar urma să fie înfăptuită înlăturarea acestei dificultăți

sau imposibilități își stângăcii. Atâta se va recunoaște doar că (spiritul e capabil să se considere pe sine însuși, să posede despre sine însuși și despre tot ceea ce naștere din el o conștiință, își anume o conștiință gânditoare și că tocmai gândirea constituie natura esențială și cea mai intimă a spiritului. În această conștiință cugetătoare asupra ei însăși și asupra produselor sale — oricâtă libertate și arbitrar ar cuprinde de altfel — acestea — spiritul, când este adevărat în ea, se comportă conform <sup>1</sup> naturii sale esențiale. Pădar arta și operele ei, ca unele ce au luat naștere din spirit fiind create de el, sînt ele însele de natură spirituală, deși plămuirea lor îmbracă aparența sensibilității și infiltrează în sensibil spiritul. Sub acest raport, arta stă mai aproape de spirit și de gândirea lui decât stă natura pur exterioară și lipsită de spirit; în produsele artei spiritul are de-a face numai

## INTRODUCERE

19

cu ceea ce este al său. Și cu toate că operele de artă nu sînt cugetări și concepte, ci sînt dezvoltare a conceptului din sine însuși, sînt înstrăinarea lui în direcția sensibilului, și pentru că spiritului cugetător rezidă în faptul că el nu se cuprinde oarecum numai în sine însuși în forma ce-i este proprie, 'anume ca gândire, ci, de asemenea, să se recunoască pe sine în 'înstrăinarea sa ca senzație și sensibilitate, să se înțeleagă pe sine în el sau altceva, transmițînd în cugetări ceea ce el a fost "înstrăinat și reintorîndu-se astfel în sine" Vărlar în cursul airp.stp. în delectări cu al sau altceva spiritul cugetător nu-și devine necredincios și se înmoie aici să uite de sine și să (renunțe la sine, și nici nu este atât de neputincios încât să nu poată cuprinde ceea ce este deosebit de el, ci se cuprinde pe sine și contrariul său. Fiindcă conceptul e universalul care se menține pe sine în particularizările sale, își extinde puterea peste sine și peste al său altceva, astfel el este și puterea și activitatea care suprimă iarăși înstrăinarea spre care a purcesc în felul acesta, își opera de artă, în care gândul se înstrăinează pe sine însuși. aparține stărei ginidini conceptuale. iar spiritul, suipunînd-o cercetării științifice, nu-și satisface decât nevoia sa imediată mai poprii. Jăci, gândirea fiind esența

născut din timp și timp  
pe și conceptul spiritului. în cele din urmă acesta este mulțumit numai cînd a pătruns toate produsele și activității sale sînt în direcția pe care în chipul acesta, abia atunci poate face să fie ale • Jb'oarte departe de a fi rea mai mult Jvwnră a opiritnini arta însă •

Cum Vom

șr-mai prprk

șHi.nță prptn-

rea autentică."

Tot astfel arta nu se refuză considerării ei filozofice din cauza unui arbitrar lipsit de reguli [ce i-ar fi propriu]. Căci, așa cum am indicat deja, sarcina ei veritabilă este aceea de a înfățișa conștiinței cele mai înalte interese ale

spiritului. De aici reiese nemijlocit cu privire la conținut că artele frumoase  
nu pot divaga, cedînd unei imaginații sălbatice și lipsite de jefînă, 1 Ridj  
sitabjlegc pentru conținutul lor

Unele d\_rgper determinate, oricît de variate și de inepuizabile ar fi formele își  
iplăsmuirile artei. Același lucru e valabil și pentru .J formele înseși. Nici  
acestea nu sînt lăsate pe seama simplei "întâmplări. Nu orice plăsmuire este  
capabilă să fie expresie și înfățișare a menționatelor interese, să le încorporeze în  
sine și să le redea, ci un conținut determinat își determină și forma care i se  
potrivește.

**20**

## INTRODUCERE

x<sub>i</sub>- 20)

Și în privința aceasta sîntem deci în stare să ne orientăm rațional în masa în  
aparență de necuprins a operelor și formelor artistice.

-Ppio\_yjSiâI.<sup>er</sup> î\*<sup>l</sup> felul acesta am indicat acum, în primul rînd, conținutul  
științei noastre, conținut la care vrem să ne limităm ; și am văzut că artele  
frumoase\_ nici nu sînt nedemne de a iish}diaJLimiki,M3<sup>ar</sup>" filoaocalijuEflS'te  
incapabilă „să cugioajscăjeșnja\_\_artelor frumoase.

yfp Dacă ine întreBam acum care este m o d u l i t r a t ă r i i

l or științifice, întî;lnjm\_și aiciiarăși doua feluri opuse de

jLjîroceda, procedee dintre care fieaare pare a-l exclude pe celă-

Jalt și a nu îngădui să ajungem la vreun rezultat a d e -

vara t.

Pe de o parte, vedem știința artei ocuipt.ndii-isp. narernm

Ș  
p  
numai din exterior, cu operele veritabile ale ariei, înșiruindu-le una lângă alta  
în vederea istoriei artelor făcînd confidacatii des-jgre operele de artă existente,  
considerații ce urmează să furnizeze punctele de vedere gerlerale pentru  
aprecierea lor critică, precum și pentru creația artistică. j-- f nV akă

parte, vedem j j i ăii

j f p. ve j j j j g l f l j p j j f t

j pentru sine, rițgf.tăirii asupra frumosului și introducînd numai generalități  
care nu ating opera de artă în ceea ce are ea pro-L-priu, adică o filozofie  
abstractă a frumosului.

TNî ne. privește primul mod ide a proceda, care are ca (punct de plecare  
empiric uii, acest mod este drumul necesar pentru

Ș

cel ce gîndește să devină erudit în ale artei. Și azi fiecare, chiar dacă nu se  
dedică fizicii, dorește totuși să fie înarmat cu cele mai esențiale cunoștințe  
fizicale, tot astfel a devenit mai mult sau mai puțin o cerință pentru omul cult sa  
posede unele cunoștințe în materie de artă, și e aproape generală pretenția de a te  
arăta fie diletant, fie cunoscător în ale artei. a] Dar, pentru ca afaiMfc cunoștințe

să poată fi recunoscute într-adevăr drept erudiție, și să fie variate și de un cuprins vast. Iar aici — prima cerință este să cunoști precis domeniul imens al operelor de artă individuale antice și moderne, opere de artă care în parte au pierit deja, în parte aparțin unor țări și/sau continente îndepărtate și pe care vitregia sorții le-a răpit vederii directe. Și apoi, fiecare operă de artă aparține timpului său, poporului său, mediului său, și depinde de reprezentări și scopuri istorice particulare sau de alte reprezentări și scopuri, din care cauză erudiția în materie de artă cere

## INTRODUCERE

### 21

de asemenea și o mare bogăție de cunoștințe istorice, și anume totodată cunoștințe foarte speciale și, întrucât tocmai natura individuală a operei de artă se referă la ceea ce este individual, fiind, pentru a fi înțeleasă și explicată, să se țină seama de ceea ce are ea specific. — În sfârșit, această erudiție pretinde nu numai memorie pentru cunoștințe, ca oricare altă erudiție, ci și o imaginație precisă, spre a reține imaginile plăsmuirilor artistice cu toate trăsăturile lor diverse, și cu deosebire spre a le avea prezente în minte pentru a le compara cu alte opere de artă.

b) În cuprinsul acestei considerări în primul rând istorice se degajează deja diferite puncte de vedere, care, pentru a deriva din ele judecățile apreciative, nu trebuie să fie pierdute din vedere la considerarea operei de artă. Întrucât sînt ca atare scoase la lumină și reunite laolaltă, aceste puncte de vedere însă, constituie, la fel ca la alte științe care au un început empiric, criterii și propoziții generale, iar în generalizare formală și mai lărgă, teoriile antelor. Nu este locul aici de a da toată literatura de acest fel și de aceea este suficient să amintim în forma cea mai generală numai câteva scrieri. Astfel, de exemplu, *Poetica* lui Aristotel, a cărei teorie despre tragedie prezintă șfăcut interes ; iar și imai precis dintre scrierile celor mai vechi *Ars poetica* a lui Horățiu și scrierea lui Longin despre sublim ne pot da o idee generală despre felul cum era mînuită o astfel de teoretizare. Determinațiile generale acestea erau abstrase trebuiau să aibă în deosebi valoare de prescripții și regulii în conformitate cu care, mai ales în epoci de decadență a poeziei și artei, trebuiau produse operele de artă. Totuși acești medici ai artei prescriau pentru vindecarea acestora rețete și mai puțin sigure deoît prescriau ceilalți imedici pentru restabilirea sănătății. Referitor la teoriile de acest fel, vreau doar să notez că, deși în ce privește amănuntele ele conțin multe lucruri instructive, observațiile lor au fost, totuși, abstrase dintr-un cerc foarte limitat de obiecte de artă, considerate tocmai ca fiind cele autentic frumoase, care însă nu cuprindeau decît o sferă îngustă a domeniului artei. Privite pe altă latură, astfel de determinări sînt în parte reflexii foarte banale, care, dată fiind generalitatea lor, nu merg pînă la scoaterea în evidență a particularului, lucru care are însă o importanță deosebită. Astfel, sus-omenționata scriere a lui Horățiu este plină de atare reflexii, fiind desigur tocmai din acest motiv o carte

## INTRODUCERE

pentru toți, dar care, chiar pentru aceasta, conține multe lucruri ce nu apun nimic ; omne tulit punctum etc, asemănătoare atîtor învățături parenetice — „rămîi la țară și hrănește-te cum trebuie" —, învățături care, datorită caracterului lor general, sînt fără îndoială juste, dar cărora le lipsesc detenminațiile concrete necesare în acțiune. — Un alt obiectiv al acestor scrieri nu consta în scopul explicit de a acționa direct asupra producerii unor opere de artă autentice, ci de manifestau intenția ca, prin astfel de teorii, să formeze judecata în aprecierea operelor de artă și în general g u î s t u l i ; în această privință *Ele-ments of criticism* a lui Home, scrierile lui Batteur și *Introducerea în științele frumoase* a lui Ramiler au fost pe timpul lor opere mult citite. Luată în acest sens,poțiunea de gust privește ordonarea și tratarea, abilitatea își perfecțiunea în executare a ceea ce ține de forma de prezentare exterioară a unei opere de artăyLa principiile gustului au fost apoi asociate și opinii de ale psihologiei de odinioară, desprinse din observarea empirică a facultăților și activităților sufletești, a pasiunilor și a creșterii 23) lor probabile, a urmărilor lor etc. Răiriîne însă pentru totdeauna valabil faptul că fiecare om apreciază operele de artă sau caracterele, acțiunile sau evenimentele pe măsura vederilor sale și a 'Structuri salle sufletești își, cum amintita cultivare a gustului nu se referea deCît la ceea ce este exterior și necomplet, și în afară de aceasta nici prescripțiile sale nu și le scotea decît dintr-un cerc îngust de opere artistice și dintr-o cultură limitată a intelectului și sufletului, sfera ei era insuficientă și incapabilă să prindă ceea ce este interior și adevărat și să agerească ochiul pentru cuprinderea acestui interior și a acestui adevăr.

In Ilinii [generație, astf d de teorii procedează în felul celor-lajlte~știmțe filozofice. Conținutul pp nare p]p îl supun cercetării este luat dun reprezentarea noastră ca ceva ce există în prealabili : se cercetează apoi raiitatea acestei reprezentări, determinatii care sînt aflate tot în reprezentarea noastră și sînt cuprinse în definiții plecînd de la ea. Dar prin aceasta ne găsim fre "îndată pe un teren nesigur, supus controversei. Fiindcă mai întai ar putea să pară, fără îndoială, că frumosul este o reprezentare cu totul simplă. Reiese însă în curînd că în această reprezentare pot fi descoperite laturi multiple, își astfel unul scoate în lumină o latură, altul altă latură sau, cu toate că se pornește de la aceleași puncte de vedere, se naște o luptă în jurul întrebării : care latură trebuie considerată acum oa esențială ?

## INTRODUCERE

în aoeastă privință, sint socotite drept semn al integrității științifice înșirarea și critica diferitelor definiții ale frumosului. Noi nu vrem isă facem acest lucru nici ca expunere istorică c o impieta, spre a lua cunoștință de toate finețille multiple ale definirii, își nici nu-ll vom face din cauza interesului istoric pe care el l-ar prezenta, ci vom alege numai ca exemplu unele dintre fdairile mai noi și-mai

interesante de a privi lucrurile, fdruri de a privi îndreptate mai precis spre ceea ce rezidă de fapt în ideea frumosului. În vederea acestui scop este de menționat mai ales deterroinația dată frumosului de către Goethe, pe care Meyer a încorporat-to în a sa *Istorie a artelor plastice în Grecia*, cu care ocazie, fără să-d amintească pe H i r t, el relatează și modul de a vedea al acestuia.

În studiul său asupra frumosului artistic Mor ele, 1797, entul 7), după ce a vorbit despre frumos in diversele arte, njirjl unul din ceijnai mari și mai veritabili cunoscători de arță \_\_\_ aj timpului nostru, schițează drept rezultat concluț» ca Kă"za aprecierii juste a friiimrnsniiii .rtiistiir yj \* Wimăirii ffipt"l"i conceptul de car acter ,i « t ii ir. ă

jnasui este .iniatīsarpa ippr.fpintă

bi l dii ii li

ff

Anume, el stabilește că ffu- .rare n a,rp sau r poate avea

se .it p p p

yn obiect al vederii, aii auzului sau al imaginației". .Perfecțiunea o idetinește el apoi, în continuare, ca „ceea ce "este adecvat scopului pe care naitura iiaai iMta își-d propune cînd iplăsmuiește obiectul, în genul și specia lui , din care oauzădeci, pentru a neTorma o judecata de valoare asupra frumasillui, ridTar trebui" să ne îndreptăm privirea oît mai mult pasibil spre caracterele individuale ce constituie o ființă oarecare, deoarece tocmai aceste caractere înfățișează ceea ce aceasta are caracteristic în ea. Prin caracter ca lege a artei Hirt înțelege deci „acele trăsături individuale determinate prin care se deosebesc forme, mișcare și igesturi, figură și expresie, culoare locală, lumină ,și umbră, clar-obscur și ținută, și anurne în chipul pe care-l pretinde obiectul gîndit în prealabil"Vj Deja această determinare este mai semmfina .-tivă (edL-alA "Ttefinitii. Dacă ne întrebăm apoi ce anumeteistdt carartpristiirini .intră în această determinație: în primu l Vî n d un c o n t i n u t , j a , p xpmrțllL \_sen- zații, situații, evenimente, indivizi, acțiuni anumite; în a l d o ii ea)t rîind, Tdul și moduT în care este reprezentaTcon ținutul. JLa acest mod al prezentării ise referi legea artei zise a •caracteristicului. întrucît ea cere ca orice ppmprit parTcular în

exprimare să servească la indicarea precisă a conți-

**24**

## INTRODUCERE

**r**

x,, 25) nutului acestuia și să fie un membru al exprimării lui. Dețerimi-ft? rțhPjăfost.rffi!rt:a ji fiilnajeteriistiGUilui privește 4f.ri \_\_ fiinajija,țfta \_\_ în care particulăruTiormeī artistice pune cu adevărat în lumină conțuiutulpe ca. \_ acest particular urmează să-l înfățișeze. Dacă nrrT5m"~îsir~explicăm în crnp~xuT6uTnpl)pulăr aceasta idee, delimitarea ce rezidă în ea este următoarea : de exemplu, în domeniul dramatic conținutul îl constituie o acțiune ; drama trebuie să ne înfățișeze cum se desfășoară această acțiune. Însă oamenii fac



multe : ei intervin în conversație, între timp mănâncă, dorm, se îmbracă, vorbesc una și alta etc. Dar ceea ce din toate acestea nu este acum în raport direct cu această acțiune determinată, adică cu conținutul propriu-zis, trebuie să fie exclus în așa fel, încât să nu rămână nimic din ceea ce este lipsit de semnificație pentru conținut. Tot astfel într-un tablou care nu prinde decât un moment al menționatei acțiuni ar putea fi introduse, dată fiind ramificarea vastă a lumii exterioare, o mulțime de circumstanțe, persoane, situații și alte întâmplări care, în acest moment, nu au nici o legătură cu acțiunea determinată își nu se potrivesc au caracterul acestei acțiuni ce trebuie scos în evidență. {Conform determinăției caracteristicului nu trebuie însă, să fie introdus în opera de artă decât ceea ce ține exclusiv de apariția, și în esență de expresia acestui conținut ; căci nimic nu trebuie să apară inutil, de prisos. =J

C Aceasta este o foarte importantă determinare, care într-o anumită privință poate fi justificată. Totuși, Meyer, în opera mii sus amintită, crede că acest fel de a vedea ar fi dispărut fără urmă și — își închipuie el — ispre cel mai mare bine al artei, deoarece acea concepție ar fi dus, probabil, la caricatural. Această judecată conține opinia falsă că în legătură cu o astfel de determinare a frumosului ar fi vorba de dirijare. Filo-zofia artei nu se ocupă cu prescripții pentru artiști, ci, fără să caute a formula astfel de reguli, trebuie să arate ce este în general frumosul și icum is-a înfățișat el pe sine în ceea ce există, adică în operele de artă. În afară de aceasta, în ce privește susmenționata critică, definiția lui Hirt cuprinde în sine, fără îndoială, și caricaturalul, fiindcă își ceea ce eșle prezentat caricatural poate fi~icaracteristic, numai ca trebuie să obiectăm îndată. că iin IOÂHcâtură caracteruLiifitotimi'nat este (PotenlaJLprin\_exage-râT-St— fiind astfel oarecum un prisos\_\_al,caracLerișticului. Superfluul ânisa nu omai este~iceea~t3e'se pretinde propriu-zis de la caracteristic, ci este repetiție fastidioasă, prin care însuși carac-

**(X,. 2»)**

INTRODUCERE

25

teristicul poate fi denaturat. Pe lângă aceasta, caricaturalul se dovedește apoi a fi caracteristica urâtului. care este fără îndo~  
"" ială, desfigurare. Urâtul. la rîndul sau, se jr\_ apo'rțează\_\_ mai strans  
"liabontinut, înioît se poate sipune\_ că\_o dată cu principiul carac-  
laisticuluT este admisă.ca determinăție lurTdamentală și untul  
srJMifațișarea urâtului. Despre ceea ce trebuie și ceea ice nu tre-

""Bme caracterizat în cuprinsul frumosului artistic, adică privitor la conținutul frumosului, definiția lui Hirt, fără 'îndoială, nu dă nici o lămurire mai precisă, ci oferă în această privință numai o determinare pur formală, icare, deși în chip abstract, conține în sine, totuși, adevăr.

Dar ce opune Meyer sus-menționatului principiu al lui Hirt ce preferă el ? Iată cealaltă întrebare ! El tratează mai întâi numai despre principiul valabil în operele de artă ale anticilor, principiu care trebuie să conțină însă în general

determinația frumosului. Cu această ocazie, Meyer ajunge să vorbească despre determinarea idealului făcută de Mengs și de Winckelmann, declarând că el nu vrea nici să respingă, nici să accepte întru totul această lege a frumosului, dar că, dimpotrivă nu ezită să se alăture la părerea unui iluminat judecător al artei (Goethe), fiindcă aceste decizii, și pare a dezlega mai de aproape enigma. If Goethe spune : „Principiul suprem al anticilor a fost semnii cativului 1, iar rezultatul suprem al unei tratări fericite a fost frumosul”. Dacă cercetăm mai de aproape ceea ce se cuprinde în acest enunț avem aici, iarăși, două lucruri : conținutul, obiectul, și felul în care e prezentat. Gini (X, 27) e vorba de o operă de artă, începem cu ceea ce ni se înfățișează în chip nemijlocit și numai după aceea întrebăm ce semnificație sau ce conținut are. Ceea ce este exterior nu are nemijlocit valoare pentru noi, ci admitem în dosul lui un ce interior, o semnificație, prin care se însuflețește fenomenul exterior. Ceea ce este exterior trimite la acest suflet al său și fiindcă un fenomen, care semnifică ceva nu se reprezintă pe sine însuși și nu reprezintă ceea ce este el ca fenomen exterior, ci reprezintă altceva ca, de exemplu, simbolul, și încă și mai (limpede fabula, a cărei morală și învățătură constituie semnificația. Ba, mai mult, deja orice cuvânt trimite la o semnificație și nu e valabil pentru el — \*\* — însuși. Iată astfel ochiul omenesc, fața, carnea, pielea și întreaga figură lasă să se răsfrângă prin ele spiritul, sufletul ; și aici semnificația este totdeauna și altceva, ceva mai mult decât ceea ce se vede nemijlocit în fenomen. În modul acesta trebuie să fie

26

## INTRODUCERE

## INTRODUCERE

### 27

#### liii!

semnificativă opera de artă, și nu numai în ce privește liniile acestea, curburile, suprafețele, cavitățile, adinei turii și pietrei ; să nu fie dusă la capăt numai icât privește aceste culori, tonuri, (sunete verbale sau oricare ar fi materialul întrebuințat, ci să desfășoare din plin o viață interioară, sentimente, suflet, un conținut autentic și spirit, adică tocmai ceea ce numim semnificație a operei de artă.

Prin urmare, cu această cerință ca opera de artă să aibă un caracter semnificativ nu am spus mult mai mult sau altceva decât ceea ce formulează principiul caracteristicului stabilit de

Conform acestei concepții, avem deci ca elemente ale f. ru-j moșului un ce interior, un conținut, și un ce exterior, care indică g. Fractfinizp'ază laoRst conținut. Interiorul se răsfrânge \*un extg-nor, fadîndu-Ke cunoscut prin airftșta, în timp tce extenoru'l trf ițe Hp la- isinf il <sup>it</sup> itririor

Dar nu putem să intrăm mai adânc în amănunte.

c) Maniera mai veche a acestei teoretizări, precum și aceea a menționatei reguli practice, a fost dată hotărât la o parte i. 28) deja și în Germania —

îndeosebi prin apariția unei poezii cu adevărat vii —, iar dreptul geniului, operele lui și efectele acestora au fost recunoscute ca valabile contra pretențiilor deplasate ale mai sus amintitelor legități și potopuri de teorii. Din aceste temelii ale unei arte autentice, spirituale, precum și din receptarea ei simpatetică își din pătrunderea ei, au luat naștere capacitatea și libertatea de a gusta și recunoaște marile opere de artă existente de mult ale lumii moderne, ale evului mediu sau ale unor popoare cu totul străine ale antichității (de exemplu, operele de artă indiene), opere care, din cauza vechimii lor sau a naționalității lor străine, posedă, desigur, pentru noi o latură stranie, dar care, cu tot caracterul lor străin, cuprind un conținut valoros, comun tuturor oamenilor, și pe care numai prejudecățile teoriei au fost în stare să pună pecetea de producții ale unui prost gust barbar. Această recunoaștere generală a unor opere de artă ce ies din cercul și formele puse cu precădere la baza abstracțiilor teoriei a dus înainte de toate la recunoașterea unui gen particular de artă, la recunoașterea artei romantice, și a devenit necesar ca noțiunea și matura frumosului să fie concepute într-un mod mai profund decât acela în care au fost *fin* măsură isă le conceapă amintitele teorii. De

aceasta «-a legat de (îndată faptul că iconceptul pentru sine însuși, spiritul igînditor, s-a cunoscut acum și el, la rîndul lui în chip mai adînc pe sine, în filozofie, iar prin aceasta el a fost nemijlocit determinat să considere și esența artei într-un mod mai temeinic.

În felul acesta deci, paralel cu momentele acestui proces mai generali, a devenit învechit menționatul mod de a .reflecta asupra artei, acea teoretizare, atît ca principii, cît și ca elaborare și aplicare. Numai \* r n H i ț i a în materie de istorie a artelor și-a păstrat valloarea-i permanentă, și trebuie cu atît mai mult să și-o păstreze cu cit, prin amintitul progres al capacității spirituale, orizontul ei s-a lărgit în toate direcțiile. Sarcina și che» x<sub>x</sub>, 21 marea ei constau în evaluarea estetică a operelor de artă individuale și în icunoașterea circumstanțelor istorice care eonditio-""nează din exterior opera de artă. Numai această evaluare, făcuta"" cu pătrundere și cu spirit, și sprijinită pe cunoștințe istorice, ne lasă să pătrundem individualitatea .întreagă a unei opere de artă : cum a pătruns, de exemplu, Uoethe, care a scris mult das-pre artă și .opere de iartă. Teoretizarea propriu-zisă nu e scopul aoestui mod de tratare, ideși acesta lucrează, e adevărat, și cu principii și cu categorii abstracte, puțind să alunece pe acest teren fără ansi da seama ; totuși, cînd cercetătorul nu se lasă reținut de acestea, ci are în vedere numai amintitele descrieri concrete, el furnizează lîn orice caz piesele intuitive și constatările justificative pentru filozofia artei, fapte lîn ale căror amănunte istorice particulare aceasta nu poate intra.

Acosta, ar fi primul) imnd de ia istudiia arta, mod care pleacă de laiparticuilar isi de la dat.

~~

Trebuie deosebit de aret imimrl fin chip dsenția] procedeul opus, anume reflexia în întregime teoretică care caută să Cunoască frumosul ra atn,rp Hin miine i.n,oii,gi și să-i apt-afuner

"ideea.

e știe că Platonji început să formuleze pentru cercetarea fică lîntr-'un fel imai  
adînc exigența a. .fbiftr<sup>1</sup> =? nmlfj 3scuiOn\_ cee~a ce ele au part ii c ui ar. ci-n  
ceea ceau

tiiyerisa! [sau generali , în genul lor, în fî în sine și pentru sine, întrucât el  
'sustinea că adevărul nu-l constituie acțiunilebune i nd i v iuăTe7~păreiriile  
adevărâteT

ț le, părerile adevărateT  
oamenii fnirrgjîjgau"operele"de artă frumoăiseT ci adevărul"]este-b i .ti ~prijP7  
—f,r l l m rtTȚi l adpvâ.rnl în îs u ș i. Aumi dacă

jl ș i  
vrem sa cunoaștem de fapt frumosul conform esenței și concep-

**28**

INTRODUCERE

INTRODUCERE

(X,

tului său, aceasta o-o putem face decît jprin con-rqpt.n.l coacapiL prin care  
natura logic-metafizică a ideii în 80) n e irji l jpreiniiTTiși\_a ideii i  
particulare a friimn s u

ge -

u i

p particulare a frnmn s ii ii u i

qntră în conștiințafditoare. Dar această considerare a frumosului pentru isineîn  
ideea lui poate deveni ea însăși din nou o metafizică abstractă și, cu toate că  
Pilaton e hiat aici ca temei și conducător, totuși abstracția platoniciană mu e  
îngăduit să ne mai mulțumească, nici chiar cât privește ideea logică a frumo.-  
sului. Chiar și pe aceasta noi trebuie s-o concepem mai profund și imai concret,  
deoarece Jipsa de conținut de care e afectatăjidgea platonicanu mai mulțumet  
il filti t l

ș ret, deoarece Jipsa de conțin

~platonică nu mai mulțumește nevoile iritli t di Pi

țjidgea mai bogate ale

**1**

patonică nu mai mulțumește nevoile filontiirf mai bogate ale spiritului nostru  
deazi. Prin urmare, este, fără îndoială, cazul să trebuiească să plecam și noi în  
filozofia artei de la ideea fru-mosuîuT, dar nu trebuie să fie cazul ica noi să  
(păstrăm numai modul aibistrâet~al ideilor platoniene, mod (în care numai  
începe reflexia"ifilozoifică asupra frumosului. 57 C fl f

\*5ȚIJonceptul lilozoiic al inimosului, pentru a indica numai în chip provizoriu  
adevărata (lui natura, itrfihiuf să rnnțip mîj-Iocite in sine, ambele extreme  
menționate, lîntrucît e!l unește universalitatea [sau generalitatea] metaifiziicacu  
modul-dv.temttnat "al unei iparHr

ti re

în sune

idevărul isău. Centru că, pe de o parte, el este erilitat efleii iltl fd i

atunci, față de sterilitatea reflexiei unilaterale, fecund prin sine însuși, căci, conform propriului său concept, el trebuie să se dezvolte într-o totalitate de determinatii, și el însuși, ca și desfășurarea lui, conține necesitatea particularităților sale, precum și pe aceea a progresului își trecerii lor una în alta ; pe de altă parte, (particularitățile la care se trece poartă în ele generalitatea și esențialitatea conceptului, ele înfățișându-se ca particularități proprii ale acestuia. Amiîndouă aceste laturi lipsesc modurilor de a considera arta amintite pîna acum, motiv pentru care numai cîcest concept piui duce tLa principii substanțiale necesare și totale»—

III. După aceste precizări premergătoare, să pășim acum mai aproape de obiectul nostru propriu-zis își, întrucît întreprindem să-l tratăm științific, trebuie să începem cu conceptul lui. Numai după ce vom fi stabilit acest concept vom putea expune împărțirea, și prin aceasta planul ansamblului științei noastre ; fiindcă o împărțire, oînd nu e făcută în mod numai exterior, cum se lîntîmplă la tratarea nefilazofică, trebuie să-și găsească principiul în conceptul obiectului însuși.

În legătură cu o astfel de cerință, ne întâmpină de îndată întrebarea : de unde luăm acest concept ? Dacă începem cu conceptul însuși al frumosului artistic, el devine prin aceasta nemijlocit o presuposiție și simplă suposiție. Dar metoda filozofică nu îngăduie simple suposiții, ci adevărul a ceea ce ea consideră ca valabil trebuie dovedit, adică trebuie arătat ca „i. jCu privire la această dificultate care ține de introducerea în oricare disciplină filozofică considerată independent, pentru sine, vrem să ne înțelegem în puține cuvinte.

În legătură cu obiectul fiecărei științe intră în considerație ,mai întîi două lucruri : în primul rînd faptul că un astfel de obiect există, și-n al doilea rînd ce este el.

Referitor la primul punct, în științele obișnuite se ivesc în mod curent puține dificultăți. Ba, ar putea să pară chiar ridicol dacă s-iar formula exigența de a dovedi în astronomie și în fizică, de exemplu, că există soare, constelații, fenomene magnetice etc. în aceste științe, care au de-a face cu datul sensibil, obiectele sînt luate din experiența exterioară își, în loc să fie demonstr a te, este considerat suficient ca ele să fie arătat e.\*«Tiotuși, și în cuprinsul disciplinelor nefilozofice se pot ridica îndoieli privitor la existența obiectelor lor, ca, de exemplu, în psihologie — știință despre spirit — îndoială dacă există suflet, spirit, adică dacă există un ce subiectiv, deo- (X,, s sebit de ceea ce este material, și ca atare de sine stătător ; sau, în teologie, dacă există Dumnezeu. Cînd, apoi, obiectele sînt de natură subiectivă, adică sînt date numai în spirit, și nu ca obiecte sensibile, exterioare, știm că în spirit există numai ceea ce el a produs prin activitatea lui. Cu aceasta se ivește îndată incertitudinea dacă oamenii au

produs în sine sau nu această reprezentare internă sau intuiție și — când de fapt avem de-a face cu primul caz dacă nu ei au făcut să dispară iarăși o astfel de reprezentare ori cel puțin n-au redus-o la simplă reprezentare subiectivă, conținutului căreia nu i se cuvine nici o existență în sine și pentru sine însăși. De exemplu, frumosul a fost adesea considerat nu ca în sine și pentru sine necesar în reprezentare, ci ca o plăcere pur subiectivă, ca un sentiment numai întâmplător. Chiar și intuițiile noastre exterioare, observațiile își percepțiile isînt adesea înșelătoare și false, dar în măsură și mai mare sînt astfel reprezentările interioare,

**30**

INTRODUCERE

INTRODUCERE

31

deși acestea ar trebui să aibă în ele cea mai mare vivacitate și să ne împingă irezistibil spre pasiune.

îndoiala dacă un obiect al reprezentării și intuiției interne în generali există sau nu, precum și incertitudinea dacă conștiința subiectivă îl generează în ea, și dacă felul în care ea și-l înfățișează corespunde chiar obiectului, modului-ilui-de-a-îfi în sine și pentru sine, tocmai această îndoială trezește în om nevoia științifică mai înaltă care pretinde că, deși ni s-ar părea că un obiect este sau ar exista, totuși acest obiect trebuie arătat sau demonstrat conform necesității sale.

Prin această demonstrare, obiectul este dezvoltat în chip cu adevărat științific și apoi se satisface în același timp cealaltă întrebare, adică : c e este obiectul. în acest loc explicarea amă- nuntită a acestui lucru ne-ar duce totuși prea departe, să notăm deci, în această privință, numai următoarele.

Dacă ar trebui să fie dovedită necesitatea obiectului nostru, necesitatea frumosului artistic, ar trebui să se demonstreze că arta sau frumosul e un rezultat a ceva precedent, care, considerat conform adevăratului său concept, duce cu necesitate științifică la conceptul artelor frumoase. Dar, întrucît plecăm de la artă și voim să tratăm despre conceptul ei și despre realitatea lui, și nu despre esența a ceea ce, conform propriului ei concept, premerge artei, aceasta ca obiect științific particular, are pentru noi o presuposiție ce se găsește în afara considerării noastre, și care, ca alt conținut, aparține, sub unghiul tratării științifice, unei alte discipline filozofice. De aceea nu ne rămâne altceva de făcut idedî-t să primim conceptul artei în chip oarecum l e m-m a t i c, ceea ce e cazul în toate științele filozofice par ti -culare, când ele trebuie să fie considerate izolat.? Căci numai filozofia în ansamblul ei este cunoașterea universului, ca o în "sine unică totalitate organică, care se dezvoltă în propriul său concept își care lîn necesitatea-i ce se raportează la ea însăși, reîntor,oînldu-se la sine ca la întreg, se unește pe sine cu sine ca o unică lume a adevărului.»» în coroana acestei necesități științifice, fiecare parte este, de asemenea, pe de o parte un cerc care se reîntoarce în sine, iar pe de altă parte, are legătură necesară cu alte domenii, are un înapoi din care ea derivă, cum are și un înainte spre care ea

însăși se mîna mai departe îbn sine, întrucît iarăși din sine creează în chip fecund altceva pentru cunoașterea științifică-\* Prin urmare, scopul nostru prezent nu este să demonstrăm ideea frumosului, de la care plecăm, adică

s

s-o derivăm în chip necesar din presupuzițiile care pentru știință <sup>(x)</sup> sînt premergătoare și din sînul cărora ea naște, ci această deducere e sarcina unei dezvoltări enciclopedice a ansamblului filozofiei și a disciplinelor ei particulare. Pentru noi conceptul frumosului și al artei este o presupuziție dată de sistemul filozofiei. Cum însă, nu putem discuta aici despre acest sistem și despre legătura artei cu el, încă nu avem în fața noastră științific este conceptul frumosului, ci ceea ce avem dat sînt numai elementele și laturile acestuia, așa cum se găsesc ale deja în conștiința obișnuită în diferitele reprezentări despre frumos și artă, așa cum au fost ele oinoepute odinioară. Plecînd de aici, vrem apoi să trecem la examinarea mai temeinică a acestor vederi, ca astfel să obținem avantajul de a oferi mai întîi o idee generală despre obiectul nostru, precum și de a face, printr-o scurtă critică, o cunoștință prealabilă cu determinative mai importante cu care vom avea de-a face în cuprinsul a ceea ce urmează după aceea. În chipul acesta, Ultima noastră considerare introductivă va reprezenta oarecum preludiul la expunerea obiectului nostru însuși, avînd ca scop o concentrare și ndreptare generală asupra obiectului propriu-zis.

•\*.\_

"" Ceea ce ne poate fi cunoscut oa reprezentare curentă despre 1 opera de artă privește următoarele trei determinații : 9 1) opera de artă nu e un produs al naturii, ci este înfăptuită prin activitatea omenească ; 2) ea este înfăptuită în mod esențial pentru om, și anume, e mai mult sau mai puțin luată din ceea ce este sensibil pentru simțurile acestuia ; « ea are un scop în sine. »

În ce privește primul punct, anume că opera de artă produs al activității omenești :

În acest fel de a vedea a provenit concepția că această activitate, ca producere conștientă a ceva exterior, poate liși tunoscută și arătată. poate fi învățată de altul și, ss executată. Căci ceea ce face unul ar părea că și altui ar fi în stare să iaCă sau să refacă dacă cunoaște în prealabil doar felul de a proceda ; astfel înțîit, pe lângă o cunoștință generală despre regulile producției artistice, n-ar fi decît o chestiune de bun plac să execuți și să produci opere de artă. în chipul acesta au liși naștere inai sus discuțajtekJejojdL ce dau regu!li și pre- in practic J)r r'eea ce poate fi

este un'

pfieTTTTlîrmate înpractk J fT p înfăptuit pe baza unor astfel de indicații nu poate ti decit ceva

## INTRODUCERE

formal conform regulilor, ceva imecanic Fiindcă numai ceea ce este mecanic este de natură atât de exterioară, însoțit, pentru a-l prinde în reprezentare și a-l înfăptui, nu e nevoie decât de o activitate și îndemânare cu totul goală, nevoită să producă ceea ce în sine însuși nu are nimic concret, concret ce nu poate fi prescris prin reguli generale. Lucrul acesta iese în modul cel mai viu la iveală când astfel de prescripții nu se mărginesc la ceea ce este pur ! exterior și

mecanic, ci se extind la activitatea artistică spiri-  
! tuală plină de conținut. În acest domeniu, regulile nu  
conțin

11 • decât (generalități lipsite de precizie. De exemplu, tema  
trebuie

; să fie interesantă ; trebuie ca fiecare să fie lăsat să vorbească  
, / conform condiției sale sociale, vârstei, sexului, situației în  
care

li se află. Dacă aici ar fi de ajuns regulile, atunci  
prescripțiile

' lor ar trebui în același timp să fie întocmite cu o astfel de pre-  
cizie, încât, fără altă activitate spirituală proprie, ele să poată fi executate integral  
în felul în care sînt formulate. Totuși, abstracte după conținutul lor, astfel de  
reguli, în pretenția Io\* de a fi în stare să umple conștiința artistului, se dovedesc  
a fi absolut incapabile de așa ceva, întrucît producția artistică nu este activitate  
formală desfășurată conform unor prescripții **pre-l**cise, date, ci, ca activitate  
spirituală, ea trebuie să elaboreze din sine însăși și isă înfățișeze înaintea intuiției  
spirituale cu totul alt conținut mai bogat, și forme individuale mai cuprinzătoare.  
x<sub>t</sub>. 3«) L<sub>a</sub> o adică, întrucît conțin de fapt ceva precis și, din acest motiv, ceva  
utilizabil, amintite reguli pot totuși oferi eventual numai determinatii bune  
pentru împrejurări absolut exterioare, b) De altfel, directia indicată acum a și fost  
abandonată, dar

cei ce an

an alunecat

și

rtpusă ei. Fiindcă opera dl t

LLmaj

tăți gene ral

pusă e. p

„ yftt py ca produsul unei activi-

om e n e s t i. ci ca operă a iurtni spirit înzes l i i V

d

tăți gene ral -om e n e s t i. ci ca operă a iurtni p trat în chiiip cu totul p a ; r t i c

u ii aV. care n-are decât să lase sa lucreze pur și simplu ceea ce el are particular  
în sine ca o specifică forță a naturii, și care trebuie cu totul dispensat, chiar păzit,  
de-a ține seama de legi general valabile, precum și de amestecul reflexiei



conștiente în creația sa instinctivă, deoarece producțiile lui n-ar putea, printr-un astfel de amestec al conștiinței, decât să-și piardă puritatea și să se corupă. Sub acest aspect, opera de artă a fost proclamată drept produs al t a l e n -  
ident

**tl** \_\_\_\_\_, ..... , \_\_\_\_\_ - \_\_\_\_\_

lațuranatură c ține de talenj \_i\_ de~geniuj în parte, cu bună dreptate? Căci talentul e capacitatea specifică, iar geniul SSte cea

## INTRODUCERE

### 33

universală, pe care omul nu are puterea să și-o dea n u m a i prin actfvitate proprie conștientă de sine; lucru despre care va trebui să vorbim mai târziu în mod mai amănunțit.

Aici nu menționăm deoît latura falsă a acestui fel de a vedea, adiai, faptul că orice conștiință despre p

prmpria

în producerea operei de artă a fost considerată nu numai ca fiind jl n și ca păgubitoare. In acest ca

rrpfiția

a geniului apare numai ca o stare m generali și, mai precis, o "o'jitatre \*J<sup>e</sup> i<sup>n</sup> s p 'r a ț ii p Se spune că într-o astfel de stare geniul este transpus, în parte excitat fiind printr-un obiect, în parte el însuși se poate transpune în aceasta prin liberul său arbitru, cu care ocazie nu sînt uitate nici bundle servicii ale sticlei de șampanie. În Germania a apărut această părere pe timpul așa-numitei p'eiiode a geniului, care, produsă de pri- \*•<sup>87)</sup> țneTe~"TTCații poetice ale iui Lroethe, a iost apoi susținută de cele achillleriene. Repudiind toate regulile fabricate atunci, acești poeți au început de la capăt cu primele lor opere, și au lucrat intenționat contrar acestor regulii ; procedeu în privința căruia alții apoi i-au și depășit, cu mult. Totuși, nu vreau să insist mai de aproape asupra confuziilor ce au dominat privitor la conceptul de **inspirație** și de geniu, și nici asupra confuziilor dominante și azi referitor la tot ce poate face deja inspirația ca atare. Trebuie să reținem ca esențial doar faptul că, Hpși talentul si geniul artistului conțin în ele un moment natural, acesta are nevoie totuși să fie cultivat în esență prin cUgetane, prim reflexie asupra~pro-dugttet sale, precuiit are<sup>l</sup> nevoie și de exercițiu și de înăemînare

m—producere. PeuLiu că, fală îudoMâ, o "latură principală \_a acestei prgtfBctn constă în muncă exterioară, întrucît opera de arta"~are o latura pur tehnicăroe se extinde pînă în stera meste-șugărească raTeste-este **ca-ZUL**, coljnaii mult în arhitectură și scu-lp-titfă,~ iBai puliii îll piiCtUfă si muzică, cel mai puțin în poezie.

AÎCÎ.

mi

nuri n irspTrățip r

„numai reflexia, simțirea și exercitiul. Artistul are însă nevoie de oasă de dexteritate spre a putea stăpîni materialul exterior și a nu fi împiedicat de asprimea acestuia.

El se situează apoi artistul la un nivel mai înalt, cu atât mai temeinic trebuie să reprezinte el adîncimile sufletului și ale spiritului, adîncimi care nu sînt cunoscute nimic, ci trebuie scrutate numai prin îndreptarea propriului spirit asupra lumii interioare și exterioare. Tot astfel, stă în H i n.1

- C.123

### 34

#### INTRODUCERE

prețios și pri

mult a eoi auoic ui mu, m». (X., 38) ținut. Muzica, de exemplu, care nu are de a face decît cu mișcarea cu totul nedeterminată a interiorului psihic, oarecum cu tonul sentimentului lipsit de **gîndire**, are nevoie de puțin material sîpiri-tual în conștiință, sau n-are nevoie de loc. De aceea talentul muzical se anunță de cele mai multe ori în tragedie tînețe, cînd capul este încă gol și sufletul prea puțin în mișcare; talentul muzical poate uneori să fi atins deja o înălțime foarte mare încă înainte ca spiritul și viața să fi devenit cu adevărat conștiente de ele însele; cum de altfel destul de des vedem mergînd împreună o foarte mare virtuozitate în compoziția muzicală ca și în interpretare cu o considerabilă **sărăcie** a **spiritului** și insuficiență a caracterului. — Dimpotrivă, altfel stau liM-rurilp. în poezie. În ea este vorba de înfățișarea încărcată cu conținut și

r----i,, tj cf puterile

gîndire a omului, de interesele im ..... y.....,

cartril mîna; astfel, spiritul și sufletul trebuie să fie bogat și adînc formate de viața însăși, de pvrprîpnlâ și reflexie. Înainte eHiul și ipoata realiza ceva matur, plin de conținut și desăvîrșit în sine. Primele producții ale lui Goethe și ale lui Schiller sînt atît de lipsite de maturitate, ba chiar atît de neelaborate și de barbare, încît să te sperii de ele. Faptul că în cele mai multe dintre aceste încercări ale lor se găsește o masă copleșitoare de elemente cu totul prozaice și în parte reci și banale vine să pledeze cu deosebire împotriva opiniei curente, după care inspirația ar fi legată de focul tinereții și de epoca tinereții. Abia vîrsta matură a bărbăției acestor două genii — care au știut cei dinții, putem spune, să dea nașunii noastre opere poetice și care sînt poezii noștri naționali — ne-a dăruit opere profunde, autentice, ieșite din inspirație veritabilă și desăvîrșite ca formă, întocmai cum numai moșneagul Homer și-a conceput și creat veșnic nemuritoarele sale cîntece.

. c) Un aj treilea fel de a vedea ce se referă g

Staturii. În această ipnviintă, conștiința obișnuită susținea părerea că producția artistică a omului esi i n t e ' n f\* r produselor rîi. Cari jypera dp artă nu simte, nu este vie în străfundul ei, ci considerată ca obiect exterior, pa pstp moartă. Obiș-

## INTRODUCERE

35

nuiim însă să prețuim mai mult ceea ce e viu decât ceea ce este mort.

Recunoaștem faptul că opera de artă nu este mișcată în ea însăși de viață, evident. Ceea ce este viu în natură este o organizație înfăptuită cu finalitate, în interior și în exterior, pînă în cele mai mici părți ale ei, în timp ce opera de artă atinge aparența a ceea ce e viu numai la suprafața sa, în interiorul ei însă ea este piatră ordinară, sau lemn și pînză, sau, în poezie, reprezentare ce se exteriorizează în vorbire și litere. Dar nu acest aspect al unei existențe exterioare este ceea ce face dintr-o operă produs al artelor frumoase. Ea este, operă de artă numai întrucît, ieșită din spirit, ea si aparține acum domeniului spiritului, a primit botezul acestuia si nu înfățișează decît ceea ce r.p este lăi dă h

— p s țș — d  
plăsmuit după chipul spiritului. Interesul uman, valoarea spirituală pe care o are un eveniment, un caracter individual, o acțiune în desfășurarea și deznodământul ei, sînt concepute în opera de artă și sînt puse în evidență într-un chip mai pur și mai transparent deoît este ou puțină aceasta în domeniul realității curente, neartistice. Prin aceasta opera, de artă epte supe-rioară oricărui produs al naturii, produs care n-a înfăptuit aieastă trecere prin spirit. )P pxnmphi. datorită sentimentului și concepției din care se desprinde și se înfățișează într-un tablou peisajul, această operă a spiritului ocupă un loc mai înalt decât ocupă peisajul pur natural. Căci tot ce e de natură spirituală este mai bun decât oricare creație a naturii. Fără îndoială, nici o ființă a naturii nu înfățișează idealuri divine ; arta o face.

Elementelor pe care în operele de artă apiritul le ia din propriul său interior el știe să le dea durată și sub aspectul existenței exterioare. Din contră, o vietate singulară a naturii este pieritoare, efemeră și schimbătoare în înfățișarea ei, în timp ce opera de artă se conservă, deși nu simpla durată, ci faptul de a fi relevant viață spirituală este ceea ce constituie adevărata ei superioritate față de realitatea naturală.

Aiceastă poziție isuperioară a qperiei de artă este însă contestată totuși din nou de către o altă reprezentare a conștiinței obiș-nmte. Fiindcă se sipune ca natura și creațiile ei ar ti opere ale iui Dumnezeu create de bunătatea si înțelepciunea lui, iar arta, din contră, ar fi numai operă omenească, făcută de mîini omenești, după concepție omenească. In această opunere a pro-duciei naturii op rrpiațjp  
Hiyiină sj a activității omenesti, ca una

carp-nu

este inclusă opinia gxp,ț, itn după nare-Dum î

i f

p gț p

nezeu nu ar acționa în om și prin om, ci și-ar limita sfera

INTRODUCERE

d) Opera de artă, ca produs al spiritului, fiind făcută de om, se pune, în sfârșit, întrebarea, pentru a scoate din cele precedente un rezultat mai profund, de ce are nevoie omul să producă opere de artă ? Pe de o parte producerea acestora poate fi considerată ca un simplu joc al întâmplării și al capriciului, joc ce ar putea fi tot atât de bine înfăptuit, ca și neînăfăptuit ; căci există și alte mijloace, și chiar mai bune, de a executa ceea .; ce un mărește arta, iar omul are interese și mai înalte și mai importante de o altă parte însă, arta pare a ieși dintr-un impuls sau instinct mai înalt și a satisface trebuințe superioare, ba, în unele epoci, a le satisface pe cele mai înalte, pe cele absolute, întrucât ea este legată de cele mai generale concepții despre lume și de interesele religioase ale unor epoci și popoare întregi. — Problema aceasta a necesității absolute și nu întâmplătoare a artei n-o putem încă rezolva complet, întrucât ea este mai concretă decât ar fi răspunsul ce s-ar putea da aici. De aceea trebuie să ne mulțumim pentru moment să stabilim numai următoarele.

Nevoia generală și absolută din care izvorăște arta (pe latura ei formală) își are sursa în faptul că omul este conștientă gîndul lui, adică în faptul că el ia din sine însuși pentru sine ceea ce este el, ceea ce este el în general. Lucrurile naturii

## 37

există numai nemijlocit și o dată, omul însă, fiind spirit, se d e d u. b l e a z ă, întrudît mai întâi el exista ca lucrurile naturii, dar apoi el există de asemenea pentru sine, se intuiește pe sine, se reprezintă, gîndește, și numai în urma acestei active existențe pentru sine este el spirit. La conștiința aceasta despre sine omul ajunge pe două căi. în primul r î n d, teoretic: îm'trucît în interiorul său el trebuie să devină conștient de sine însuși, conștient de ceea ce se petrece în inima

umană, de ce se agită și se frământă în ea; și în general el trebuie să se contempleze pe sine, să-și reprezinte ceea ce gândirea găsește că trebuie să-și fixeze ca fiind esențial și să nu se recunoască decât pe sine însuși în ceea ce este produs din sine însuși, precum și în ceea ce este primit din afară. — în al doilea rând, omul devine pentru sine prin activitatea sa practică, întrucât el posedă instinctul să se producă pe sine însuși în ceea ce îi este dat nemijlocit, în ceea ce pentru el există în mod exterior și, de asemenea, să se recunoască în acestea pe sine însuși. Acest scop el îl realizează transformând lucrurile exterioare, pe care pune pecetea interiorului său, regăsind în ele acum propriile sale determinări. Omul face acest lucru pentru a înlătura, ca subiect liber, și înfățișarea stranie și aspră a lumii exterioare, și pentru a nu gusta în figura lucrurilor decât o realitate exterioară care este a lui proprie. Deja primul impuls al copilului poartă în el această transformare practică a lucrurilor exterioare; copilul aruncă pietre în râu și admiră cercurile ce se formează în apă ca pe o lucrare în care el parvine la intuiția a ceea ce este al lui. Această nevoie trece prin cele mai multiforme înfățișări pînă la modul în care el se produce pe sine însuși în lucrurile exterioare, așa cum îl avem în opera de artă. Și nu numai cu lucrurile exterioare procedează omul în felul acesta, ci tot așa și cu sine însuși, cu propria sa formă naturală, pe care n-o lasă așa cum o găsește, ci o schimbă intenționat. Aceasta este cauza oricărei găтели și podoabe, fie ele cît de barbare, lipsite de gust, cu totul deformante sau chiar stricătioase, cum sînt, de exemplu, picioarele femeilor chineze sau tăieturile în urechi și în buze. Căci numai la cei cultivați provine modificarea figurii, a comportării și a oricărui fel de exteriorizare din cultură spirituală. Prin urmare, trebuința generală de artă este reva rațională. prin

**iă      b** **f~**  
**P**

rioară obiect, a]

î

își recunoaște pmpijTil\_ăii\_ t»n

npVrit.imlf,

în    nrnf~rvrmtr

libertăți spirituale

**38**

INTRODUCERE

43) omul o satisface întrurî.t, pf Hp n parte, lămntrir pi fgrp din\_ ceea ce "esTe~să"ilepentru sine, dar totodată această existența pentru sipe~~eJT"5 rcalizoaza in chip exterior,

ă~ sa onnlil faicc sa fie intuit și cunoscut — de el însuși și de

iubi are

allții — ceea ce exista in el. In aceasta constă raHnmali-tatea      j ~a omului, in care isi are izvorul neoesiar si temeiul si arta, într,r

mai ra, orice acțiune își orke cunoaștere. Totuși, natura specifică a trebuinței de

arta, natură deosebită de aceea a acțiunii politice și monade, a reprezentării religioase și a cunoașterii științifice, o vom examina mai târziu.

(O) Dacă pînă acum am considerat opera de artă sub aspectul în care ea este făcută de om, trebuie să trecem de acum la a doua definiție a ei, determinată după care opera de artă

l d  
(X., 44)

este produsă pentru simțurile omului și, din acest motiv, ea este și sicoasă. mai mult sau mai puțin, din ceea ce est;

a) Această reflexie a dat naștere concepției după care artele frumoase ar fi destinate Să "trezească" isentiimente, și anume sentimente uarte; Ile Convin. senți""p"t\* iplftit\*\* n aps"<sup>5</sup> prnnnța s-au tăcut din cercetările asupra artelor frumoase cercetări privitoare la sentimente își is-a căutat care ar fi oare sentimentele ce trebuie să fie trezite prin artă ; de exemplu frica și mila, dar acestea ca fiind plăcute ; s-a cercetat cum ar putea procura satisfacție, de exemplu, contemplarea unei nenorociri! Această direcție a reflexiei datează mai cu seamă de pe timpul lui Moses Mendelssohn ; în scrierile lui pot fi găsite numeroase considerații de acest gen. Totuși, astfel de cercetări nu duc departe, căci genul este regiunea nedeterminată, obscură a spiritului. Ceea ce este simțit rămîne învelit în forma abstractei subiectivități individuale, motiv pentru care și diferențele sentimentului sînt cu totul abstracte, nu sînt diferențe ale lucrului însuși. De exemplu frica, anxietatea, grija, spaima sînt, evident, modificări diverse ale aceluiași fel de sentiment, dar ele sînt în parte potențări cantitative, în parte sînt forme care nu privesc însuși conținutul lui, ci îi sînt indiferente acestuia. La frică, de exemplu, avem dată o existență pentru care subiectul arată interes, dar în același timp vede apropiindu-se negativul, care amenință să distrugă această existență, și acum simte" în sine alături acest interes și acest negativ ca afecțiuni contradictorii ale subiectivității sale. Această frică nu condiționează însă ca atare nici un conținut, ci ea poate primi în sine tot ce e mai diferit și mai .contrar.

r

## INTRODUCERE

39.

Sentimentul ca. atare este o formă absolută a afecțiunii subiective..

Desigur, această formă poate fi, în parte, diversă în sine însăși, ca : speranță, durere, bucurie, mulțumire ; în parte, în această varietate a sa, ea poate cuprinde un conținut divers, așa cum există, de exemplu sentiment de dreptate, sentiment moral, religios, sublim etc. Dar, prin faptul că avem un astfel de conținut în forme diferențiate ale sentimentului, natura esențială și determinată a acestuia încă nu iese la lumină, ci rămîne o afecțiune pur subiectivă a mea, în care lucrul concret, comprimat în limitele celui mai abstract cerc, dispăre. De aceea să diere sentimentelor trezite, sau care trebuie să fie trezite de artă, se oprește la ceva cu Totul riefetelimitat și este un fel de cercetare care face abstracție

tocmai de conținutul propriu-zis și de "esență" Cgtg\_ J?i\_ Q'e conceptul acestuia,  
fiindcă reflexia asupra sentimentelor se mulțumește cu observația afecțiunii  
subiective

tt particularității ei, în loc să se dîncească în obiect în opera ei ~ artă, și să  
lase la o parte simpla subiectivitate și stările ei ~

"~ Llinid e voi" bâ

p

mn rmtra nu numai răpiste păstrată l iii d

=

JȘtf,

p

foCrnăT aceastasubiectivitate, ci ea este lucrul principal : de ~3rsea" ~ sînt atît  
de bucuroși oamenii să aibă sentimente. Dar tot cît aceea astfel de considerații  
sînt plictisitoare și din cauza lipsei lor de precizie și a goliciunii lor, iar din  
cauza atenției pe care ele o acordă micilor particularități subiective ele sînt  
enervante.

b) Dar cum opera de artă nu poate să trezească numai sen- tx,. 4 tirneni în  
generai, — tundeă acest scap ea l-ar avea atunci, fără deosebire specifică, comun  
cu oratoria, istoriografia, reculegerea religioasă etc. —, ci întrucît ea este  
frumoasă, reflexia s-a gîndit să-și caute acum pentru frumos un sentiment part  
icu - "faira l frumosului și să găsească un anumit simț p e" n\* ~ fr"y a , c e sta În  
legătură cu aceasta s-a dovedit în curînd că

un astfel de simț nu e un instinct orb și bine determinat al naturii, care în sine și  
pentru sine ar distinge deja frumosul, și astfel s-ia cerut apoi cultivare pentru  
acest simț, iar simțul cultivat al frumusei a fost numit gust, care deși este  
concepere și descoperire a frumosului formate prin cultură, ar fi să rămînă totuși  
un mod-meni i jilocit-de-a-ifi al sentimentului. Am amintit deja în trecere cum  
teorii abstracte au întreprins formarea unui astfel de simț, zflT gust, 'Vum acesta  
ca atare a rămas -exterior și unilateral. Pe de o parte, el era defectuos în princi-  
piile lui generale, pe de altă parte și critica particulară a diferitelor opere  
individuale ale artei era, pe

**40**

## INTRODUCERE

timpul cînd dominau amintitele puncte de vedere, mai puțin îndreptată spre  
întemeierea unei aprecieri mai precise — căci pentru aceasta nu exista încă  
instrumentul —, cît mai curînd să ajute la formarea gustului în general. Din  
acest motiv, această formare s-a oprit, de asemenea, la ceea ce e mai puțin  
determinat, și s-a străduit doar să doteze cu ajutorul reflexiei sentimentul numit  
simț al frumosului, în așa fel că frumosul trebuia de acum să poată fi găsit  
nemijlocit oriunde și oricum s-ar fi aflat el. Totuși, profunzimea lucrului a rămas  
inaccesibilă pentru gust, fiindcă o" atare adîncime tace apel nu numai la sunaturi  
și la Teriexii abstracte, ci la rațiune în plenitudinea ei și ia soliditatea spiritului,  
în timp ce gustul era redus numai la supraP" fata exterioară pe care-și  
aestâșdâ.râ jocul lor senzațiile și unde pot fi valorificate principii unilaterale<sup>1</sup>.

Iată de re se bonn: *Vtd*-numitul bun-gust de orice efect mai profund, amuțind acolo unde 46) are cuvîntul ceea ce este esențial în obiect și unde dispăre ceea ce este exterior și secundar. Căci acolo unde vorbesc pasiunile mari și frămîntările unui suflet adine nu mai este vorba de distincțiile subtile ale gustului și de negoțul lui de mărunțișuri ; gustul simte că geniul trece pe deasupra unui astfel de teren și, retrăgîndu-se din fața puterii acestuia, nu mai este sigur de sine și nu mai iștie încotro s-o apuce. *Jxi\* C* 'V—f

c) r- f-"fl f-n i '- "TMintirif ca la considerarea operelor de jantă să se aibă în vedere numai formarea gustului) si să se caute a se da dovadă numai de gust ; locul omului de gust, sau al iudele artă spvi]inif pe yiTT-a. luat cunoscătorul.

p] p {  
 în măsura în oare privește cunoașterea temeinică a întregii sfere a elementelor individuale într-o operă de artă, latura pozitivă a erudiției în materie de artă am declarat-o deja necesară pentru studierea artei, fiindcă, din cauza naturii sale în același timp materială și individuală opera de artă se naște în chip esențial din condițiile particulare cele mai diverse, de care țin cu deosebire timpul și: locul nașterii ei, apoi individualitatea determinată a artistului și mai ales dezvoltarea tehnică la care a ajuns arta. Pentru intuirea și cunoașterea precisă, ba chiar pentru gustarea unui produs artistic, este indispensabil să se țină seama de toate aceste laturi, de care se ocupă cunoscătorii cu deosebire, iar această contribuție a lor trebuie primită cu mulțumiri. Întrucît această erudiție este, desigur, îndreptățită să fie socotită esen- ti al ă. totuși nu e voje ca acum ea să fie considerată drepfr un îmi sj \_supremul lucru important în raportul pe care și-l dă spiritul

## INTRODUCERE

41

față de o operă de artă și față de artă în general. Căci erudiția -se poate opri la cunoașterea unor laturi pur exterioare, la aspectul tehnic, istoric etc, al operei de artă — aceasta fiind apoi latura, ei defectuoasă —, și eventual să nu bănuiască prea mult ori chiar să nu știe nimic privitor la adevărata natură a operei de artă. Mai mult : ea poate deprecia valoarea unor considerații mai profunde, în comparație ou cunoștințele pur pozitive, tehnice și istorice, dar totuși și atunci erudiția, cînd este autentică, țintește spre cunoștințe și temeuri precise, precum și spre formularea unor aprecieri rezonabile, fapt de care se leagă și distingerea mai exaotă a diverselor laturi — deși în parte exterioare — ale unei opere de artă, precum și evaluarea acesteia, d) După aceste observații privitoare la modurile în care este considerată arta, moduri de tratare cauzate de acea latură a operei de artă prin rare aceasta apare, ea însăși ca bi li ilă l fiiă

p p ș  
sibil care are o relație esențială cu omul ca ființă sensibilă, vrem să Srrnrjriăm acum această latură în raportul ei esențial cu anta iăși-iși anume : a) 'în pante cu



privire la opera de artă ca obiect; - cu privire la isubiPcrvvi.raTpa anîknlnî, 1  
geniul. II. â

P) \_jp p

latentul sau etc, totuși lăra sa intrăm în ceea ce, sub acest raport,  
nu poate rezulta decât din cunoașterea artei lîn conceptul ei  
.generail. Căci aici încă nu istăm cu adevărat pe bază și pe teren  
științific, ci ne găsim doar abia în domeniul unor reflexii  
exterioare.

a) Prin urmare, \_ opera de artă, fără îndoială, se prezintă percepției noastre  
sensibile. Ba este înfățișată perceiverii exterioare sau interioare, intuiției sensibile  
și reprezentării, întocmai că "T~na~hiTa~ex'tCTna Ct ne Înconjura sau ca  
propria noastră natură jSttTipa șiwnisfrhiila..- Căci și o vorbire, de exemplu,  
poate ti atare-pentru reprezentarea sensibilă și pentru senzație. Cu toate acestea  
Jnsă opera deșartă este atare nu numai pentru percepția sen -sTb qjLăciLQbiect  
sensibil, ci starea ei este de așa tel, incif, fiind ceva sensibilT7~ea este totodată în  
mod esențial și pentru spirit, spiritul trebuie să fie atectat de ea și sa găsească în  
""Aceasta determinare a „operei de artă ne lămurește îndată că în nici un ohip  
ea nu 'tilb-jjg~să—f' produs al naturii și să (X,. aibă, pe latura ei natură, viața  
naturală, indiferent dacă produsul"" naturii esfeCOIKiderat ca inferior sau ca  
superior unei Siffl't) Jr~e opgre~~ae~"artă ; „simple", expresie folosită,  
desigur, în sens de depreciere.

42

## INTRODUCERE

49)

Căici elementul sensibil al operei de artă trebuie să aibă existență numai întrucât  
el există pentru spiritul omului, și nu întrucât există, ca sensibil, pentru sine  
însuși.

Dacă examinăm mai de aproape în ce fel există sensibilul pentru om, aflăm că  
ceea ce e sensibil poate să se raporteze la spirit în moduri diferite.

aa) Modul cel mai rău, cel mai puțin adecvat spiritului este prinderea sau  
perceperea pur senzorială. Ea constă în primul r'ind în simplul fapt de a privi la  
ceva, de. q, asionlta reva, de ă \*atinge 'ceva etc, așa cum în ore de destindere  
sufletească, iar pentru unu în general ipoate fi o distracție să hoinărească fără  
gînduri, să asculte aici, să privească dincolo etc. Spiritul nu ..sg.. opreștela  
simpla rmnroppre a lucrurilor exterioare prin vaz și auz, eT o face pentru  
interiorul său, rare la rîndul său este minat ei"~însușT să se realizeze pe sine în  
lucruri în forma sensibilității," raportindu-se la acestea ca dorință. în această  
raportare " plina de dorințe — la lumea exterioară, ca individ sensibil omul stă  
în fața lucrurilor, și ele, de asemenea, indivizi sensibili ; el nu se întoarce la ele  
ca unul care gîndește în determinații generale, ci se comportă conform unor  
impulsuri și interese singulare față de obiecte, ele însele singulare, și se  
păstrează pe sine în ele, întrebuintîndu-de, consumîndule și găsindu-și propria

satisfacție în sacrificarea lor. Sub acest raport negativ dorința preții nr L penim  
sin\*» nu numai aparența superficială a lucrurilor exterioare, ci le solicită pe  
ele în nseliTTnHSSiita lor sensibilă și concretă. Cu simple tablouri ale lemnului  
pe care ar vrea să-l folosească, ale animalelor pe care ar vrea să le consume,  
dorința n-ar fi satisfăcută. Tot atât de puțin este în stare dorința să lase obiectul  
să subziste în libertatea lui, căci împnkul ei o împinge tocmai să suprim  
această independentă, și libertate a lucrurilor <sup>si</sup> \*\* arate ră airp.st, ea mi există  
deoît spre a~fT distruse

Il

p

și oonsiimatp. TW în același timp nici subiectul, prins în rețeaua diverselor lui  
interese și dorințe manginite și vane, nu este Hb\_er în el însuși, fiindcă dl nu se  
determină condus de gierrEfăilitatea i? raționalitatea esențială a voinței sale, își  
nu e liber Jijn în rarjontul lui cu lumea externă, deoarece-o dorința rSmtpp în  
frl

t esențial determinată de lucruri și raportată la ele.

9""l<sup>n11</sup> stă însă față de opera de artă în ăcgsT raport deler-mjnat d\_dormță  
JLJașă opera de artă să existe liberă pentru sineca obiect, și se raportează la ea  
liipsit rle rlonnțaca La un obie"ct care nu există aerît pentru latura teoretică a  
spiritului.

INTRODUCERE

**43.**

Deaceea opera de artă, deși posedă o existență sensibilă, nu are totuși  
iiri~ă~ceastă privința nevoie de o existență concretă sensir bilă și de viață  
asemănătoare celei a naturiyba nicLnu are voie să se oprească în limitele acestui  
teren, întrucît ea trebuie să sătîiTaca numai interese spirituale și să excludă din  
sfera ei orice dorința. Motiv pentru care dorința practica prețuiește, evident  
diferitele lucruri organice și anorganice ale naturii mai mult decît operele de  
artă, care se dovedesc a fi inutilizabile pentru nevoile acestei dorințe, și care pot  
fi gustate numai de către alte forme ale spiritului.

tffî) Un alt mod în care poate exista pentru spirit datul în chip exterior este, în  
opozitie cu diferitele intuiții semihilt» și d orințe, raportul pur teoretic față  
de Tnt e l i g e n t ă. Consi-"derarea teoretică a IurniriW n-are intm-pș  
ft Je? consume ca Jj să ' se sati,sf,airă, prin ele pe sine  
senzorial și

ă jă ă l      ă î

sa se conserve, ci are interes să ajungă să le cunoască în uni-versalitat ea lor,  
sa descopere esența lor interioară, legea  
lor, și~?ă le înțeleagă conlorm conceptului lor. LJe aceea interesul teoretic lasă  
lucrurile să fie cum sînt. se retrage din fața acestora ca Tucruri individuale  
sensibile, căci această individualitate sensibilă nu este ceea ce caută modul de a  
considera lucrurile propriu inteligenței. jrVmar;ce inteligența rațională nu  
aparține

g

t

subiectului individual ca atare, cum aparține acestuia dorința, ci aparține individului ca unul care este în sine în același timp

p

gg Intriclt omul se comportă lată de lucruri contorm  
acestei generalități sau universalități, rațiunea lui universală este aceea care tinde  
să se descopere pe sine însăși în natură și, Jjrin acealstă, Să restabilească esența  
intimă a lucrurilor, esență pe Xâ?e~existența sensibilă n-o po"ă"fe~ înfățișa  
nemijlocit, cu toate că fondul ei îl constituie această esență intrmaraArta îTTtpr  
fă

ț

tp

'fășește, în această tonmă științifică, tot atât de puțin acest interes teoretic, a cărui  
satisfacere constituie sarcina științei, pe cât de puțin tace ea cauză comuna cu  
înpulsurile dorinței pur prac-ÎJ. Căci fără îndoială, știința poate pleca de la  
sensibil așa cum este el în forma lui individuală, și să posede o reprezentare  
despre felul în care există nemijlocit acest ce singular în ceea ce privește  
culoarea, forma, mărimea lui etc, dar acest ce sensibil individual, ca atare, nu are  
atunci nici o ulterioară relație cu spiritul, întrucât inteligența merge direct la  
general, la legea, la ideea și conceptul obiectului și, din acest motiv, ea nu numai  
că nu-l lasă să rămână în forma singularității lui nemijlocite, ci—1

44

## INTRODUCERE

61)

transformă lăuntric, face din ceva concret și sensibil un ce abstract, un ce gândit,  
și deci un ce care este esențial altceva decât era același obiect ca fenomen  
sensibil. Spre deosebire de știință, interesul propriu al artei nu procedează astfel.  
Întocmai cum se înfățișează opera de artă ca obiect exterior, în forma unui  
nemijlocit și determinat mod-de-a-fi își în aceea unei individualități sensibile în  
ce privește culoarea, configurația, sunetul, sau ca intuiție singulară etc, tot așa  
se prezintă ea și pentru contemplarea artistică, fără ca aceasta să depășească  
nemijlocita obiectivitate ce i se oferă, is-o depășească atât de mult încât să  
dorească să cuprindă conceptul acestei obiectivități ca pe un concept universal,  
cum face știința.

Interesul artistic se deosebește de interesul practic al dorin-  
m timp ce dorința îl întrebuințează în fălosul ei, distrugiîndu-T\*; ae considerarea  
teoretică a inteligenței științifice \_ rlimipotnvă.. conteimp!larea \_\_ fi"tii«tiră se.  
denseihipytf\*, în sens invens, întrucât ea njT \_ mt'frp"i ppnitnu nh""t rvția TMwr  
există p oa obiect individual

și nu caută să-l transforme în ideea, lui generală sau fa pon.cgpjL \_ Yy)

Deouirge însă de aici că sensibilul trebuie, evident, să fie prezent în opera de  
artă, dar nu-i este îngăduit să apară într\*

ea oecit ca supratata și aparenta a sef

spiritul nu oaută în sensibilul operei de artă nici ansamblul material, adică  
plenitudinea concretă internă și extinderea externă a organismului pe care le cere

dorința, își nici ideea generală ideală, ci spiritul vrea prezenta sensibilă care trebuie, fără îndoială, să rămână sensibilă, dar care în același timp trebuie elibe-ratacle' schelăria simplei ei materialități leareea, în rrumpa-rație cu nemiilocrta existența concretă a lucruruoF'nafeurii, sen~-  
sibilul oflfcei deartă TTnt'e; idl operST d jlă  
iidical îă~

artă se află la miji] r» r

jimple

sensibili-

j

tat6ă~nemijlocită și cugetarea ideală. Ea încă nu e cugetare pură, dar, în ciuda caracterului ei sensibil, ea nu mai este nici simplă existență concretă, materială, cum sînt pietrele, plantele, viața organică, ci în opera de artă sensibilul este el însuși ceva ideal, dar, nefiind același cu idealul în sine al gândului, este în același timp prezent încă în chip exterior, ca lucru. Acum, această aparentă a sensibilului se înfățișează pentru spirit — "cînd acesta lasă lucrurile să fie libere, fără să coboare, totuși, în esența lor lăuntrică (prin care lucrurile ar înceta ou totul să existe pentru el în exterior ca lucruri individuale) — în  
INTRODUCERE

45

exterior ca faromă, aspect, sunet al lucrurilor. Din acest

\*rnoFiv, sensibilul artei ise referă numai la cele două simțuri 4: e o -

Te tiLce, la văz și la a u z, in timp ce mirosul, gustul și pipăi-

tuli rămîn exdluse din procesul de percepere ș gustare a arteiT

F l d f t

p

mirosul, gustul și tactul au de-a face cu ceea ce e material ca atare și  
ou~o5Îtalle nemiilocit sensibtle ale acestuia ; mifosur~'cu"v'6lati"lizarea  
imaterială lin aer, gusitul cu dizoilvairea materială a obiectelor, iar tactul ou  
căllduna, frigul, «fața netedă a acestora etc. Din această cauză, simțunile acestea  
Vifti poț vea de-a face cu obiectdle anteii, care trebuie să-și mențină indepen-  
dența lor reală, și nu permit raporturi pur senzoriale cu ele. Ceea  
ce pentru aceste simțuri este pilăcut nu e frumșiți flî" artă\_Iată  
de ce. pelatura senisiihilulm, arta produce intenționat numai o lume famomatică  
de figuri, de tonuri și de intuiții și în nici uî Căz nu poate fi vorba că, dînid  
existențaunor opere de artă, \_omul n-ar' fi în stare, clim cauza neputinței si a  
mărginirii lui, să

fă dî h Căi

ducă decît un sensibil de suprafață, deoît scheme. Căci aceste forme sensibile și  
topuri nu apar în artă numai pentru ele însele și de" dragul înfățișării lor  
nemijlocite, ci cu scopul de a oferi, în această înfățișare a lor, satisfacție unor  
interme spirituali e superioare, fiindcă de au puterea de a trezi — din  
străfundurile conștiinței — un acord și un ecou în spiritul nostru. în felul acesta,

sensibilul este s p l r l l u a i i r z a t în artă, pentru că în ea s p i i r i t u a l u l se înfățișează sensibilizat.

6) Tocmai de aceea produsul artistic nu există însă decît în măsura în care acesta își-a ales puinotul de trecere prin și a luat natei'e dii Ytr-o activitate productivă

Aceasta ne duce la cealaltă iire Dare la care trebuie să răspundem, și anume : cum acționează în artist, ca subiectivitate producătoare, latura sensibilă necesară artei ? — Ca activitate subiectivă, acest mod și fel de producție conține absolut aceleași determinații pe care le-am găsit obiectiv în opera de artă. Această activitate trebuie să fie de natură spirituală, deși posedă în sine momentul sensibilității și al modului-nemijlocit. Cu toate acestea, ea nu este, pe de o parte, nici numai muncă mecanică, simplă și inconștientă dexteritate manuală sensibilă, isau activitate formală efectuată după reguli învățate, și nici nu este, pe de altă parte, producție științifică care ar trece de la elementele sensibile la reprezentări și cugetări abstracte sau s-ar desfășura cu totul în demente de-ale igiîndirii pure, ci l-j\*»t-;ip apir Unainij]] și ale «fn-naiihilniiiii Kiiiiif Bă w- 't-"V:TF" "/ in f\*~iiîTri în produce-

**4o**

## **INTRODUCERK**

rea artistică. Astfel, de exemplu, cineva ar putea voi să procedeze în producția poetică concepînd mai dinainte, sub formă de cuge- țări în proză, conținutul ce urmează să fie prezentat și să așeze apoi aceste cugetări în rime și imagini etc., încît elementul metaforic ar fi în acest caz agățat de reflexiile abstracte doar ca decor. Un astfel de procedeu n-ar putea realiza totuși decît o proastă poezie, căci aici s-ar desfășura sub forma unei activități separate ceea ce în creația artistică nu se produce decît într-o nedespărțită unitate. Această producere autentică constituie activitatea imaginației artistice Ea este dementul rațional, care e spirit i îtit ătd ati î tiiță l f ă

g

numai întrucît pătrunde 'activ în conștiință. Iar înfățișează. ce poirFa in .sine .numai in formă sensibilă. E aici ceva asemana-tor cu felul de a fi al unui bărbat care are deja experiența vieții, bărbat plin de spirit, care, deși știe perfect ce are importanță în viață și care este substanța ce-i ține pe oameni laolaltă, îi mână și e putere în ei, totuși nici n-a rezumat acest conținut pentru sine însuși în reguli generale, nici mu-l știe explica altora în reflexii cu caracter general, ci își lămurește isieși și altora ceea ce-i umple conștiința, toldeauma în cazuri particulare, reale sau inventate, cu exemple adecvate etc. Fiindcă pentru reprezentarea unui atare (X., 64) bărbat totul și orice ia forma unor imagini determinate în timp și doc, de unde nu e voie să lipsească nume și tot felul de alte împrejurări exterioare. Dar un astfel de gen de imaginație se bazează mai mult pe amintirea unor situații trăite, a unor experiențe personale, încît această imaginație, ca atare, nu e creatoare. Amintirea păstrează și reînnoiește amănuntul și modul exterior de desfășurare a unor astfel de întâmplări CU toate

circumstanțele, dar, din contra, a nu lasă să iasă în evidență generalul pentru isine. Dar ITția.gripatj\_a artistică productivă aparține unui mare spirit și juflet, ea este concepere și creare de reprezentări și forme, și anume de reprezentări și forme referitoare la cele mai adinei și mai generale interese omenești, prezentate în imagini complet determinate, sensibile. De aici decurge însă îndată că imaginația se bazează pe de o parte, fără îndoii al ăpe diar maturai, pe talent in general, căci producția pi are nevoie de sensibilitate. Vonbim, desigur, și de talente 'Științifice, dâV științele presupun numai capacitatea generală de a gândi, care în loc să ise comporte în mod natural cum se comportă imaginația, dimpotrivă, face abstracție de orice activitate naturală și astfel se poate spune că nu există talent științific specific în sensul unui simplu dar natural. Imaginația, dimpotrivă, posedă totodată și un imod-de-a-fi asemănător

## INTRODUCERE

### 47

producției instinctive, întrucît plasticitatea esențială și sensibilitatea operei de artă trebuie să existe subiectiv în artist ca dispoziție naturală și ca impuls natural, iar ca acțiune inconștientă, trebuie să aparțină și laturii natură a omului. Desigur, capacitatea naturală nu constituie întregul talent și geniu, deoarece producția artistică are și caracter **spiritual**, conștient de sine, ci spiritualitatea trebuie în general să aibă în ea numai un moment al creației și plăsmuirii naturale. De aceea, pînă ilya nn anumit grad, desigur aproape oricine poate face ceva într-o iartă oarecare, totuși pentru a depăși acest punct, punct unde propnu-zis arta abia începe, e nevoie de talent artistic înnăscut, superior.

' (Ja aptitudine naturală, un astfel de talent se și manifestă dej a în fragedă tinerete și se exteriorizează într-o neliniștită, dorință de a tace, de a plăsmui de îndată vioi și agil într-un material sensibil determinat și de a-și însuși acest fel de exteriorizare și de comunicare drept unicul fel, sau drept cel mai însemnat și mai potrivit. Și astfel, pînă la un anumit grad, și facilitarea și (X,, 5

II11 dl JLMJLI IVII. yi u.Jliv-l, jxx.

îndemînarea tehnică sînt un semn al talentului înnăscut. Pentru sculptor totul se transforma în figuri și deja de timpuriu el pune mina pe argilă pentru a-i da formă, și în general orice au în minte astfel de talente, orice le excită și le mișcă lăuntric devine îndată figură, desen, melodie sau poezie.

v) în sfîrșit, ip al trpitlea rînd și conținutul este luat înartă într-o anumită privință din sfera sensibilului, din natură sau, i'rn orice .caz, deși conținutul este de natură spirituală" f"tp totuși luat numai în asia fel îrw-ît înfățișează spirt.nalii — cum sînt, de exemplu, relațiile omenești — în forma nnnr fenomene ie. reale. -M  $f \sim Ax$  v

are. reale. M f

(STJ Se pune acum întrebarea : care e interesul, care e scopul pe care și-l propune omul la producerea unui astfel de conținut în forma operelor artistice ?

Acesta a fost al treilea punct de vedere stabilit de noi referitor la opera de artă, punct de vedere a cărui discuție **mai** precisă n. va conduce. În sfârșit, la conceptul adevărat al artei însăși Add

Aruncînd sub acest raport o privire asupra conștiinței obișnuite, ceea ce ni se înfățișează este una dintre cele mai curente reprezentări, anume ;

a) Principiul imitării naturii. Conform acestui fel de a vedea, imitarea, ca dexteritate de a reproduce întocmai formele naturii așa cum există ele, trebuie să constituie scopul esențial al artei,,iar reușita acestei reproduceri adecvate a

oh

48

## INTRODUCERE

naturii trebuie să

.satafa,rîp r l p p l i n ă a) în această deter- l âd dî

p t p n a) în această deter

(X,. 56) minare nu rezidă, în primul rând, deoît un scap cu totul formal, anume ca ceea ce de altfel există deja în lumea exterioară și așa cum există aici să fie făcut și de oim a doua oară atît de bine cît poate el cu mijloacele de care dispune, aa) Dar această repetare poate fi considerată de îndată ca o oboseală s u p e r f, l u ă, fiindcă ceea ce înfățișează tablourile, reprezentările teatrale etc. prin imitație, adică, de exemplu, animale, peisaje, întâmplări omenești, le avem deja în fața noastră în grădinile noastre sau în casa noastră, or: în cercul mai restrîns sau mai larg al cunoștințelor noastre, pp) Mai precis, acest efort superfluu poate fi privit chiar ca un joc insolent care rămîne în urma naturii. Fiindcă arta este limitată în privința mijloacelor ei de reprezentare și nu poate produce deoît iluzionări unilaterale, de exemplu, ea produce pentru un unic simț aparența realității ; și, de fapt, dacă se oprește la «copul formal al simțului imitării, iartă oferă, în loc de viață reală în general, numai simulacrul vieții. Turcii, ca mahomedani, nu tolerează, se știe, tablouri, reproduceri ide oameni etc, iar James Bruce, în călătoria sa în Abisinia, arătînd unui turc pești pictați mai întîi l-a uimit, desigur, pe acesta, 'totuși nu peste mult primi răspunsul : „Dacă în ziua judecării din urmă acest pește ise va ridica împotriva ta și-ți va spune : mi-ai făcut, e adevărat, un corp, dar nu și suflet viu, cum te vei apăra atunci contra acestei acuzații ?". Se spune în Sunna că deja Profetul le-a spus celor două femei Ommi-Habiba și Ommi-Selma, care i-au povestit despre icoanele din bisericile etiopiene : „Acele icoane îi vor acuza pe autorii lor în ziua judecării". —

Fără îndoială, există, de asemenea, exemple de imitație abso-luat amăgitoare. Strugurii pictați de Zeuxis au fost dați înce-pînd din vechime drept triumf al artei și totodată ca un triumf al principiului imitării naturii, fiindcă i-ar fi ciugulit niște (X,. 57) porumbei. La acest vechi exemplu s-ar putea adăuga exemplul mai nou al maimuței lui Buttner, care a ros un gîndac de mai din *Divertismentele insectelor* al lui Rosei și a obținut iertare de la stăpînul ei — căruia în chipul

acesta îi stricase totuși frumosul exemplar al prețioasei opere — din cauza acestei dovezi a caracterului excelent al reproducerilor. Dar în legătura cu astfel de exemple, și cu altele, cel puțin trebuie să ne vină în minte îndată că, în loc de a lăuda opere de artă pentru motivul că ele au amăgit chiar și porumbei și maimuțe, trebuie să

## INTRODUCERE

49

dezaprobăm tocmai pe cei ce cred că înaltă opera de artă când consideră un efect atât de umil drept ultimul și cel mai înalt efect pe care ea l-ar putea produce.

-Considerate lucrurile în ansamblul lor, trebuie să spunem că; atunci când este simplă imitație, arta sucombă în concurența ei cu natura, dînd impresia

JjXtîiLvierme <sup>tre înrparir sa sp</sup> Urască după un elefant, yy) Date fiind aceste relative insuccese ale imitării în iața modelelor oferite de natură, nu mai rămîne alt scop decît mulțumirea pe oare o dă turul de forță de a fi produs ceva similar cu natura. În orice caz, omul poate fi bucuros — ceea ce se și întîmplă — ca produce pun propria sa inuncă, îndemînare și sîrguință, dar și tă Jhcim i dmbâtie cu cît se aseamănă mai mult copia

p pp , § g  
Jhucime și admbâtie. cu cît se aseamănă mai mult copia cu imodelul natural, cuAatît mai curând devine pentru sine rece si igilacială sau se coryvertește în dezgust și silă. Există portrete despre care s-a spus cu sîpîrit că se aseamănă greșos cu modelul, iar Kant aduce, cu privire la această plăcere cauzată de imitație, un alt exemplu. Anume, ne saturăm repede de un om care știe să imite perfect trilurile privighetorii — și există de aceștia — dar, de îndată ce descoperim că autorul trilurilor a fost un om, sîntem dezgustați de un astfel de cântec. Nu recunoaștem atunci în **aceasta** decît un tur de forță și nu libera producție a naturii, nici operă de artă. Căci de la libera putere de producție a omului așteptam cu totul altceva decît o astfel de muzică cum \*»• 58» e cîntecul privighetorii care ne interesează numai cînd țîșnește neintenționat dintr-o deosebită putere de viață și este asemănătoare tonalității sentimentului uman. În general, această plăcere, cauzată de dexteritate în imitare, nu poate fi niciodată decît mărginită, și-i sta mai bine omului să găsească bucurie în ceea ce produce el din sine însuși. Pe planul acesta, invenția oricărui neînsemnat mecanism tehnic are mai mare valoare, iar omul poate fi mai mîndru de a fi descoperit ciocanul, cuiul etc. decît de a produce performanțe de imitație. Căci această emulare care imită abstract trebuie prețuită ca egală în valoare cu turul de forță al aceluia care a învățat să tarunce, fără să greșească, boabe de linte printr-o mică deschizătură. Stăpîn pe o astfel de dexteritate, acesta s-a prezentat în fața lui Alexandru cel Mare, dar drept recompensă pentru această artă fără folos și conținut Alexandru i-a dăruit o măsură cu linte.

f) întrîunît apoi principiul imitării este cu totul formal, cînd ' fare srmp din H diipnrf în et if t''' +'''!! obiectiv.



## INTRODUCERE

Deor. ce arunci nu mai e vorba cum este făcut, ce calitate are ceea ce trebuie  
 reprodus, ci are importanță numai să iie imitat p r e -~Ti ti. — Obieciul și  
 tHmțiiiutul frumosului este considerat — OU totu! indiferent. Dar dacă atunci  
 când e vorba de animale, oameni,  
 regiuni, acțiuni, caractere vorbim despre deosebirea ce există între frumos și urât,  
 această deosebire rămîne totuși, privită din perspectiva acestui principiu al  
 imitării, o deosebire care nu aparține în mod particular artei, pe seama căreia n-a  
 fost lăsată decît imitarea abstractă, fiindcă în privința alegerii obiectelor pe baza  
 deosebirii care există între frumusețea și urîtenia lor, și în lipsa menționată a  
uni» criteriu .ppntrii infi.nifp.lp fnrmp ale -naturii.ultim instantă nu ipoate fi  
Hftcît gustul subiec-t i v, icare nu îngăduie să fie stabilită nici o regulă pentru el  
și (X, 59) nici sa iie supus discuției. Și, de tapt, dacă în alegerea obiectelor ce  
 trebuie reprezentate 'se pleacă de la ceea ce oamenii consideră frumos sau urât și  
 ca atare demn să fie imitat de artă, adică dacă se pleacă de la gustul dor, toate  
 categoriile de obiecte ale naturii, printre care nu ușor se va afla unul care să nu-  
 și regăsească amatorul, ne stau la dispoziție. Deoarece, când e vorba de exemplu  
 de oameni, dacă nu orice bărbat căsătorit găsește că femeia sa este frumoasă,  
 totuși cel puțin fiecare mire își consideră mireasa frumoasă, și poate chiar  
 exclusiv frumoasă, iar faptul că gustul subiectiv pentru atare frumusețe nu are  
 reguli fixe poate fi privit ca un noroc pentru ambele părți. Dacă privim cu totul  
 departe, dincolo de diferiți indivizi și de gustul lor **întâmplător**, la gustul n a ț i  
 u n i ; l o ir, constatăm că și acesta prezintă cea mai mare diversitate și opoziție.  
 Cît de des! auzim spunînuSe că o frumusețe europeană ar dispăcea unui chinez,  
 sau chiar unui hotentot, întrucât chinezul are cu totul alt 'Concept de frumusețe  
 decît are negrul, iar acesta iarăși altul decît acela al europeanului etc. Mai **mult**,  
 dacă privim operele de artă ale acestor popoare extraeuropene, chipurile zeilor  
 lor de exemplu, chipuri ce-au ieșit din imaginația lor ca unele ce sînt demne de  
 adorație și sublime, acestea ne pot apărea drept idoli cei mai oribili de urâți, iar  
 muzica lor ca cea mai abominabilă pentru urechile noastre, în timp ce, la rîndul  
 lor,, ucește popoare vor considera sculpturile, picturile noastre, muzica noastră  
 lipsite de semnificație, sau chiar urîte.

A **Rjtf** <sup>r<sup>ar</sup></sup> ră fac-em abstracție de stabilirea unui prin iti î ă d  
 b ă~~ ăiS î

A **Rjtf** ă facem abstracție de stabilirea unu  
ciپیu obiectiv în artă, dacă lrumosul trebuie sâ~~ rărnînS fneiāt pe gustul  
subiectiv \_și particular, descoperim totuși iîq cu-

## INTRODUCERE

îr'''Ti '\*-imi

naturii — care părea

rînd,

splîFraTeuraa

foTM<sup>a</sup> §<sup>ene</sup>:

rală și abstractă, nu poate fi luată, în, ~~considerare~~. Cap, dacă aruncăm o

privire pTianteloTafte, v«m-recunoaște îndată - -i -• --•-.----- -: -.- \_

„Ipturp ne înfățișe”<sup>TM</sup> obiecte ce (X,. 60)

ca

d(

jjgi mciiiouttiwiv obiectelor naturale sau al în esența din natură,

dimpotrivă, opere ale

tip este luat

a r h i t e

care aparține și ea artelor trumoa s e, întocmai ca \_\_\_\_\_

ale p o e ziei, întrucît ele nu se mărginesc la simple descrieri, "răL-Dot fi nuămte

imitații ale naturii. Dacă privitor la aceasta din urmă cineva ar wea să mai

păstreze ca valabil acest punct de vedere, s-ar vedea silit să facă ocoluri mari,

fiind nevoit să condiționeze în fel și chip acest principiu, își cel puțin să reducă

așa-zisul adevăr al lui la probabilitate. S-ar ivi însă iarăși o mare dificultate în

determinarea a ceea ce este probabil și a ceea ce nu este probabil, și în afară de

aceasta n-am putea totuși să excludem din domeniul poeziei plăsmuirile cu totul

arbitrare și

complet fantastice.

L Iată de ce scopul artei trebuie să rezide și în altceva decît în ' simpla

imitare formală a ceea ce există, imitație care în orice caz nu poate da naștere

decît la p e r f o r m a n t e tehnice, dar nu la opere de artă. Se înțelege, un

moment esențial al operei de artă este ca ea să aibă la bază formele naturii,

fiindcă arta plă -muiește în forma fenomenului exterior, și deci totodată natural.

Pentru pictură, de exemplu, este importantă studierea culorilor în raportul lor

reciproc, a efectelor de lumină, a reflexelor luminii etc, este important de

asemenea ca pictorul să cunoască și să reproducă exact formele și figurile

obiectelor pînă în cele mai mici nuanțe. În această privință a și fost subliniat din

nou. cu deosebire în timpul din urmă, principiul imitării naturii și al

naturalului în general, pentru a conduce înapoi la vigoarea și precizia naturii arta

recăzută în debilitate și în nebuilos, sau, pe de altă parte, pentru a pretinde artei

consecvența nemijlocită și solidă pentru sine a naturii, consecvență ce se

manifestă conform legilor acesteia ; s-a cerut artei acest lucru împotriva

arbitrarului și convenționalului, propriu-zis atît a neartisticului cît și a

nenaturalului, direcție în care rătăcise arta. Dar, cu toate că această tendință

cuprinde în ea, sub un anumit aspect, ceva just, totuși naturalețea cerută nu

constituie ca atare ceea ce este substanțial și prim, stînd la temeiul artei. Prin

urmare, deși naturalețea înfă-

(X., 62)

## INTRODUCERE

Îșării exterioare constituie o determinare esențială, totuși IQ Pjii-  
airrē mi,rsfr. \_mci simpLa~lmitare a ter.f<sub>m</sub>»nlr pvt.

exterioare, nici naturalețea existența

St!

nl a

b) De aceea se pune mai departe întrebarea : care este oare conținutul artei și de ce (trebuie reprezentat acest conținut? În această privință, întîlnim în conștiința noastră opinia rytrentă că sarcina și scopul artei ar fi să înfățișeze simțurilor, simțirii si

să realizeze în noi cunoscutul „...\_\_\_\_\_ . ...— . . . \*... \*<sub>U,L</sub>, « m,c untrnun

*pulo.* — Drept urmare, scopul artei ar fi cuprins în următoarele : să deștepte și să înviorze sentimentele somnolente, înclinații și pasiuni de tot felul, să umple in ian a, să facă pe om să treacă în mod dezvoltat sau nedezdltat, prin toate sentimentele pe care le poate avea, trăi și produce sufletul uman în interiorul lui ceti mai adine și mai ascuns ; să-l facă să simtă tot ceea ce e în **stare** să agite și să miște inima omului în adîncurile ei, în diferitele ei laturi și posibilități ; să înfățișeze sentimentului și intuiției, spre a fi gustate estetic, tot ceea ce spiritul posedă esențial și mare în gândirea și în ideea sa, grandoarea a ceea ce este nobil, etern și adevărat ; de asemenea, să facă să fie înțelese nenorocirea și mizeria, răul și crima ; să ne învețe să cunoaștem în ce .au ele mai intim oribilul și îngrozitorul, precum și plăcerea și fericirea ; și, în sfîrșit, să facă imaginația să zburde în voie în jocurile ei gratuite și să se îmbete de farmecul seducător al unor intuiții și senzații încântătoare. Se susține că arta trebuie să recurgă la o astfel de multilaterală bogăție de conținut, pe de o parte pentru a întregi experiența naturală a existenței noastre exterioare, pe de altă parte ea trebuie să trezească în general sus-amintitele pasiuni pentru ca experiența vieții să nu ne lase neafecțați și ca să fim în stare să receptăm de acum toate fenomenele de acest fel. Excitarea aceasta nu se face în acest domeniu prin însăși experiența reală, ci numai prin aparența acesteia, întruoît amăgind, arta înlocuiește realitatea cu producțiile sale. Posibilitatea acestei iluzionări produse de aparența artei se bazează pe faptul că, la om, orice realitate trebuie să străbată mediul intuiției și reprezentării, pătrunzând în suflet și în voință numai după ce a străbătut acest mediu. Aici este deci indiferent dacă acest imediu e străbătut direct de nemijlocita realitate exterioară, sau dacă e străbătut de altceva, anume de imagini, semne și reprezentări care au drept conținut realitatea, și o înfă-

## INTROBUCERE

53

țișază. Omul își poate reprezenta lucruri care nu sînt reale ca și dînd ar.fi reale- Prin urmare, faptul că realitatea "exterioară, ori. numai aparența ei, este aceea prin care se introduce în noi o situație, un raport, și în general un anumit

conținut al vieții, rămîne indiferent pentru constituția noastră sufletească ; fără să facem vreo deosebire în această privință, ne lăsăm tulburați ori înveseliți,, mișcați sau îngroziți de esența unui astfel de conținut ; ne lăsăm străbătuți de sentimentele și pasiunile mîniei, urii, milei, anxietății, fricii, dragostei, sitimei și admirației» onoarei și gloriei.

Această trezire a tuturor sentimentelor în noi, trecerea prin x., ea sufletul nostru a tuturor conținuturilor vieții, producerea tuturor acestor mișcări interioare printr-o prezență exterioară numai iluzorie este mai ales ceea ce e considerat în această privință drept extraordinara putere specifică a artei.

Dar, întrucît, în felul acesta, chemarea artei ar trebui să fie aceea de a înscrie în suflet și în reprezentare ceea ce e bun și ceea ce e rău, să-l fortifice pentru ceea ce este suprema noblețe, precum și să-l moleșească producînd în el Cele mai senzuale și egoiste sentimente ale plăcerii, o așitîp) Hp sarrină ar fi îă totl fală deoarecf neavînrl n

u ș g p  
încă cu totul formală deoarecf, neavînrl nn

ă f

ferm si He sine

încă cu totul formală deoarecf, p fr  
stătător, arta n-ar face atunci deoît să ofere formă goală pentru  
orice lei de conținut posibil.

c} De fapt, arta posedă și această latură formală, anume ea poate înfățișa înaintea intuiției și sentimentului toate materiile pasibile, și le poate înirumuseța ; întocmai cum cugetarea dis~ cursiva e în stare să prelucreză toate obiectele și modurile de acțiune posibile, înzestrîndu-le cu temeieri și justificări. Dar, dată fiind o astfel de diversitate a conținutului, îndată apare observația .că diferitele sentimente și reprezentări pe care arta trebuie să le trezească sau să le întărească se încrucișează, se contrazic și se suprimă reciproc. Sub acest aspect, cu cit arta ne însuflețește pentru ceea ce esite tocmai opus, pe atît este ea numai amplificare a contradicției sentimentelor și pasiunilor, fădîndu-ne să cădem în beție bacantică, sau alunecă, asemenea intelectului discursiv, în sofisticărie și în scepticism. De aceea însăși această diversitate a materialului ne silește să nu ne oprim la o determinare atît de formală, întrucît raționalitatea, care pătrunde în această variată diversitate, pretinde ca din elemente atît de contradictorii să vadă, totuși, ieșind și reali- un scop mai înalt și în sine mai general. Astfel, și în 54

#### •NTRODUCERE

ce privește conviețuirea oamenilor și statul, este indicat ca scop final că toate facultățile omenești și toate forțele individuale trebuie să se dezvolte și să se exteriorizeze pe. toate laturile și în toate direcțiile. Dar în fața unui fel de a vedea atît de formal se ridică îndată întrebarea : în ce unitate trebuie îmbinate aceste formații diverse, ce țintă unică trebuie ele (x., oi) să aibă drept concept fundamental și drept scop ultim al lor ?

întocmi ra la rnrPptn1 otatniii CP iw-ct» și la conceptul artei  
nevoia. își part\*, a unui enr.p r r, rr. n n ifprUffinr ta.hl.rj, în parte  
Foarte la îndemână îi este reflexiei ideea că un astfel de scop ar fi acela că arta  
are chemarea și puterea să domolească violența sălbatică a dorințelor.

a) Cu privire la această primă concepție, trebuie doar să arătăm în care latură proprie artei rezidă posibilitatea de a suprima ceea ce este grosolan, de a înfrîna înclinații și pasiuni, precum și de a le forma. Grosolănia își are, în general, temeiul într-un egoism franc al instinctelor, care se îndreaptă direct și exclusiv numai spre satisfacerea dorințelor lor. Dar dorința este cu atât mai brutală și mai imperioasă, cu cât, fiind unică și limitată, pune stăpînire pe omul în t r e g, astfel încît acesta nu mai are puterea să se desfacă, ca unul care este general, de acest mod-determinat și să devină pentru sine general. Într-un astfel de caz, omul își spune, poate că patima e mai puternică decît sînt e u. Desigur, în chipul acesta, eul abstract este pentru conștiință separat de pasiunea particulară, dar numai formal, întrucît, făcîndu-se această separare, se enunță doar faptul că, împotriva puterii pasiunii, eul, ca ceva general, nu contează absolut de loc. Violența patimii constă deci în unitatea eului ca ceva general cu conținutul mărginit al dorinței sale, încît omul nu mai are altă voință în afara acestei pasiuni singulare. Arta, e adevărat, îmblînzește această brutalitate și neînfrînată forță a pasiunilor, fiindcă ea face reprezentabil omului ceea ce acesta simte și înfățișează într-o astfel de stare. Și chiar dacă arta s-ar mărgini numai să înfățișeze intuiției tablouri de-ale pasiunilor, ba chiar dacă le-ar flata pe acestea, și aici rezidă (Xj. 65) deja o putere de domolire, întrucît prin aceasta ea face cel puțin oa omul să devină conștient de ceea ce el e s t e numai nemijlocit. Fiindcă acum omul își analizează instinctele și înclinațiile și, văzînd acum în afara sa pornirile care, fiind

## INTRODUCERE

55

tiecugetate îl tîrau după ele, încppe deja să se libereze de sub puterea lor, avîndu-le acum în fața sa ca pe ceva obiectiv. Iată pentru ce artistului i se poate întîmpla adesea ca, cuprins de durere, el să domolească și să slăbească pentru sine însuși intensitatea propriului său sentiment, înfățișîndu-l artistic. Ba chiar și lacrimile aduc o consolare ; cufundat și concentrat mai întîi cu totul în durerea sa. omul, poate atunci cel puțin să exteriorizeze în chip nemijlocit durerea oare este pur interioară. Efect și mai ușurător are însă exprimarea interiorului în cuvinte, imagini, tonuri și figuri. De aceea era bun vechiul obicei ca în cazuri de moarte și la înmormîntări să fie angajate bocitoare, pentru ca, exteriorizînd durerea, ea să fie înfățișată în chip intuitiv. Conținutul nenorocirii sale îi este pus în față omului și prin condoleanțe : vorbindu-ise mult despre nenorocirea sa, omul se vede silit să reflecteze asupra ei și, prin aceasta, se ușurează. A te ușura plîngînd, a comunica altuia ceea ce te doare, iată mijloace considerate de 'totdeauna ca bune pentru a te libera de povara apăsătoare a durerii, sau cel puțin pentru a-ți ușura inima. Prin

urmare, rUmrtlir.pa tira.ni.pj pasiunilor își găsește temeiul general în faintul că omul, desfăcut din nemijlocita prin-  
cuprinsul 'jterei \_\_șeasaoaie i jit: suu utu».» \*~x\*~i\*\* se poate auzi adesea  
 dictonul iubit că omul trebuie să rămână în nemijlocită uniune cu natura. Dar  
 tocmai o atare uniune abstractă nu e decât grosolănie și sălbăticie, iar arta,  
 dizolvînd pentru om această unitate, îl ridică cu mâini delicate deasupra x<sub>t</sub>.  
 acestui mod-de-a-fi înrobît naturii. Preocuparea pentru obiectele ei rămîne pur  
 teoretică și, datorită acestui fapt, ea dezvoltă atenția, care, deși inițial e  
 îndreptată numai spre figuri în gene-Tal, totuși, ulterior, preocuparea pentru artă  
 adaptează, acomodează la semnificația acestora facultatea de a compara un  
 conținut dat cu alt conținut și deschide spiritul pentru înțelegerea  
 universalității tratării și a punctelor de vedere.

P) în chip cu totul consecvent se leagă de cele precedente a  
doua destinație atribuită artei ca scop esențial al ei, anume :

1 ituirea si perfecționarea mo-  
ds tribuită artei ca scop esențial

p u r i f i ' • a r \* \* p ' i r P ' l o r . i n s t r u i r e a s i p e r f e c ț i o n a r e a m T a l ă . Menirea  
 conform căreia arta trebuie să. înixîneze bruta ăînd ttl făă i generală  
 T al ă . Menirea conform căreia arta trebuie să. înx  
 litatei T și patimile, fămînînid cu totul formaăă și generală, a  
 pus ăin nou problema unui mod determinat și a unui

66

## INTRODUCERE

scop esențial al acestei acțiuni, aa) Ideea purificării pasiunilor suferă încă,  
 desigur, de același defect. de care suferă concepția precedentă despre domolirea  
 dorințelor, totuși ea scoate în evidență cel puțin faptul că reprezentările artei au  
 nevoie de un criteriu cu care să fie apreciate meritul sau lipsa lor de merit. Acest  
 criteriu e tocmai gradul de eficacitate pe care îl au ele în separarea a ceea ce e  
 pur de ceea ce este impur în pasiuni. De aceea arta are nevoie de un conținut în  
 stare să exteriorizeze această forță purificatoare și, întrucât producerea unui  
 astfel de efect trebuie să constituie scopul esențial al artei, conținutul purificator  
 urmează să fie adus în lumina conștiinței conform universalității și esențialității  
 lui. J3j) Sustînătorii precedentului punct de vgiJX-aiLjnaJ,,ŞEaŞ.-Xâ---scopul  
artei ar fi și acela de a in sTjuIL- Prin urmare, parti-jrnl;ăriT3Ten nfpf~T'n.ngtă  
pp fa o pairtte în faptul că ea pune în mișcare sentimentele, precum și în  
 satisfacția către rezidă în această mișcare, chiar și în frică, în milă, în emoție și  
 în zguduirea dureroasă, deci în participarea plină de interes la sentimente și  
pasiuni, participare raire aduce mulțumire, prin urmare (X,. 67) în satisfacția,  
 plăcerea, încîntarea pe care ne-o procură obiectele de artă, reprezentarea lor,  
 efectele lor : pe de altă pantp

p , p p  
 aoeșt\_ scoip nu și-ar atinge măsura lui superioară decât în ios-tru-'irerhî~7abula  
docet. si "deci în tăiosul pe care ar ii in stare să-I aducă arta subiectului. în  
 această privință, sentința lui Horațiu

Et *prodesse* volunt et *delectare* poetae

conține concentrat în puține cuvinte ceea ce imai târziu a fost dezvoltat la infinit și diluat, devenind cea mai plată concepție despre artă, în forma ei cea mai exagerată. — Privitor la o atare instruire, se pune îndată întrebarea dacă opera de artă trebuie s-o conțină în ea direct ori indirect, explicit sau implicit. — Dacă este vorba în genere de un scop general și nu în-tîmplător, dată fiind spiritualitatea esențială a artei, acest scop final nu poate fi decît el însuși spiritual, și anume, iarăși, nu un scop accidental, ci unul existent în sine și pentru sine. Gît privește instruirea, acest germ n-ar putea fi decît acela de jt\_ajduce înjmrurjia" conștiinței, cu ajutoruj\_orjerei deaiiă. conținuturi sp\_i- "rrtiiaif JmftmțlaT în ișe și pentru jșiiie. SuTTlicest raport, trebuie

î iă i tăt i l

Jț ș p jș p,

să afirmăm ca arta, cu oît se situează mai sus, cu atît mai mult are să cuprindă în ea astfel de conținuturi, și numai în esența unui atare iconținut găsește ea criteriul dacă ceea ce este expiri-

## INTRODUCERE

57

mat e sau nu e valoros. Arta a devenit, de fapt, prima învăță ț o a r e a popoarelor.

i Qnd\_jnsă instruirea este tratată într-un fel atît de exclusivist fîiscnj-îxirit natiifa" gpnpraTa a conținutului reprezentat apare ca o propoziție abstractă, reflexie prozaică\* învățătura generală, direct pentru sine, fiind explicată ca atare și nu conținută numai indirect și implicit în plăsmuirea artistică concretă, atunci prin această separare forma sensibilă, figurată, tocmai care face din opera de artă operă de artă, nu este decît un adaos secundar, un învdlîș explicit afirmat ca simplu înveliș, o aparență explicit afirmată ca simplă aparență. Dar prin aceasta însăși natura operei de artă este alte-rată : fiindcă opera de artă nu trebuie să înfățișeze intuiției conținutul în forma lui generală ca atare, ci generalitatea acestuia trebuie s-o prezinte absolut individualizată, singularizată în formă sensibilă. Cînd opera de artă nu ia naștere pe baza acestui principiu, ci scoate în evidență generalul în forma și cu intenția unei învățături generale, elementul figurat și sensibil devine numai decor exterior și superfluu, iar opera de artă devine ceva ce suferă de o ruptură interioară și la care formă și conținut nu mai apar concrescute. Individualul sensibil și generalul spiritual au devenit în acest caz exterioare unul față de celălalt. — Cînd apoi, scopul artei este redus la utilul rare p învățătura. ImJă a lui adică aceea a plăcerii, dfcrrtipj și înain i ,gfigjlămLJg

ț ș  
tării este considerată pentrusine n e e s e n t i a l ă și ca ceva "ce și-ar avea substanța număT în uti.i'itafrp.a învățăturii a cjjgj

ț ț gj\_

însoțitoare este. Dar prin aceasta se afirmă în același timp ca arta nu și-ar avea destinația și scopul final în sine însăși și că tl pi ar rpgirla în altirpyjiMi

altreva rărnia .airta i\_-,air~

caz. arta~ar fi

raiv «p

enfcru scopul instruirii . — Cîl aceasta însă am ajuns pînă la imita la care arta trebuie să înceteze de a-și mai fi sieși scop, întrucît ea este redusă fie la un simplu joc distractiv, fie la un simplu mijloc al instruirii, yy) în modul cel mai pregnant această frontieră iese în relief dacă, la rîndul nostru, ne întrebăm care este ținta sau scopul suprem în vederea rmia trebuie să fie, purificate pasiuiffle \_sj\_inațriiți oaimenii ? T<sub>ti</sub> timpuPcTiST" "iirmă s-a spus" ajdesea~ca acest scop suprem ar fi îndreptia.rea rnojrală. iar scopul artei ar fi acela de. a prejgăti înclinațiile și imprile în vederea \_\_peTteționarii moialeL-Sx de a le con- (x

58

## INTRODUCERE

duce către această țintă finală. în această reprezentare rfnt 8m-tinate instruirea și purificarea, întrucît prin recunoașterea~ăde- vargțTțliij hinf» tr»rral, și Hwi prTn irtafrițfr" aila-IarvnHpmnrI la '„purificare, i numai în felul acesta ar fi înfăptuita~anîetoTarea omului ca folos și scap suprem al ei.

Acum, în ce privește relația artei cu îndreptarea morală, se poate spune mai întîi același lucru ca și referitor la scopul instruirii. Este ușor de admis că nu este îngăduit ca arta în principiul ei să aibă ca intenție imoralitatea și promovarea ei. Dar una este să faci din moralitate soop explicit al reprezentării artistice, își altceva este «ă nu ifaci din moralitate un astfel de scop. Pin. orice operă de artă autentică se poate scoate o morală, totuși, fără îndoială, aici este vorba de o explicație și, de aceea,' de cel ce scoate morala. Astfel putem auzi că isînt apărate cele mai imorale descrieri spunîndu-ni-,se că, pentru a acționa moral, trebuie să înveți să cunoști răul și păcatul. Și, invers : s-a sipus că înfățișarea artistică a Măriei Magdalena, a frumoasei păcătoase care apoi s-a pocăit, ar fi sedus deja pe mulți spre păcat, fiindcă arta înfățișează prea frumos pocăirea, posibilă numai dacă ai păcătuit mai înainte. Dar doctrina ameliorării morale. \_\_dusă cu consecvență pînă la capăt, merge în general și mai departe. Ea nu se va mulțumi cu faptul că dintr-o operă de artă se pnaitp amate .si n morailă. ci ea va voii, dimpotrivă. ț-țT învățătura m<sub>n</sub>ra,lă să apară limpede ra «armp esențial ți.l- operei de artă, mai m}t, jn \*rhiip dffî bi l pa hi

nil va permite nn fir înfăți iji îilă

p p

p

ț

șate decffit subiecte morale, caradtere,, arținnj \_și înitîimplări mo-jilf-j\_f{? fva,rpr,f arta aj-e fariiltaftpa de a-.și alegp, suhi\*'; ^p"™\* deosebire de 'istorioffrație și de științe, a căror materie este dată. Pentru a putea aprecia



temeinic, sub acest raport, concepția privitoare la scopul moral al artei, se pune înainte de toate întrebarea: care este punctul de vedere precis al moralității pe care-l pretinde această concepție ? Privind mai de aproape »0) punctul de vedere a] mpnailpJ morala așa cum trebuie s-o înțelegem azi în sensul cel mai bun al cuvântului, imediat reiese ca conceptul ei nu coincide nemijlocit cu ceva ce numim general virtute, 'moralitate socială, onestitate etc. De aceea un om "virtuos ca moravuri nu e totodată și moral. Căci de 'morală ține Fe f l e x i a și conștiința exactă a ceea ce este conform datoriei, precum și acțiunea ieșită din această conștiință. J)ato-ția morală însăși ? \*tr l«»ge a voinței, dar lege pe care omul o Jesfe liber în sinea lui ; iar acum el trebuie să se decidă

## INTRODUCERE

59

pentru această datorie a datoriei și pentru împlinirea ei, întru-cît nu face binele decît pornind de la convingerea cîștigată că este binele. Această lege însă, adică datoria de dragul datoriei aleasă ca fir conducător, din liberă convingere și conștiință interioară, datorie împlinită, este ca atare generalul abstract al voinței, al cărui opus direct îl constituie natura, impulsurile sensibile, interesele egoiste, pasiunile și tot ceea ce se numește pe scurt afectivitate și inimă. În această opoziție una dintre laturi este considerată ca suprimând pe cealaltă, și oum ambele sînt prezente în subiect ca opuse, acesta, ca unul ce decide prin sine, are libertatea de a asculta fie de una, fie de cealaltă. Privite din acest punct de vedere, o astfel de decideră și acțiunea înfăptuită în conformitate cu ea devin însă pe de o parte morale numai prin convingere liberă despre datorie, iar pe de altă parte prin învingerea nu numai a voinței particulare, a pornirilor naturale, înclinațiilor, pasiunilor etc, ci și a sentimentelor iioibile și a instinctelor superioare. Căci ~~concepția~~ 'morală, jno deraia pleacă de la opoziția fermă dintre univejTșjaHțaJ«a \_\_ spiri-tuala a voinței și particularitatea ei naJurȘașenșibilajar mo-"răla nu constă, după această concepție, în concilierea completă -a-aCesToF doua laturi opuse, ci în lupta pe care ele Q\_ J5lJi<sup>na</sup> : "" "contra celeilalte, luptă ce impune cãnonflictul lor "cu \_datoria instinctele să cedeze în fața acesteia.

~

fĂceastă opoziție nu apare însă în fața conștiinței numai în domeniul limitat al acțiunii morale, ci se înfățișează ca fundamentală scindare și opoziție între ceea ce există în sine și pentru sine pe de o parte și ceea ce e realitate exterioară și existența concretă, pe de altă parte. Concepută cu totul abstract, avem aici opoziția universalului, care ca atare este fixat în același fel față de particular, în care, la rîndul lui acesta e fixat față de universal Opoziția aceasta apare concretă în natură, ca. opoziție a legii abstracte față de mulțimea fenomenelor individuale ce sînt pentru sine și particulare ; în spirit ea se înfățișează ca ceea ce e senzorial și ceea ce e spiritual în om, ca luptă a spiritului împotriva cărnii, a datoriei pentru datorie, luptă a poruncii reci cu interiorul particular, cu lumea caldă a sentimentului, cu înclinațiile și pornirile senzuale, luptă cu individualul în general ; ea se prezintă ca opoziție dură între libertatea interioară și necesitatea externă a naturii ; și apoi ca contradicție a conceptului mori, gol în sine în raport

cu viața concretă, plină, a

**60**

## INTRODUCERE

teoriei, a contradicției gândirii subiective față de concreta existență obiectivă și față de experiență.

Toate acestea sînt opoziții pe care nu le-a inventat eventualul capriciu al reflexiei și nici perspectiva școlărească a filozofiei, ci sînt opoziții care au preocupat și neliniștit -conștiința omenească de totdeauna și în variate forme, deși ele au fost scoase la iveală în chipul cel mai ascutit abia de către cultura modernă, care le-a împins pe pozițiile extreme ale celei mai aspre contradicții. Cultura spirituală și intelectul modern fac să apară în om menționatele opoziții, opoziții care fac din el o amfibie, nevoit fiind să trăiască în două lumi ce se contrazic, incit în această contradicție se zbate și conștiința, care, aruncată de la o extremă a opoziției la cealaltă extremă, nu e în stare să se împace ou sine (X,. 72) însăși în cuprinsul nici uneia dintre aceste extreme. Deoarece, pe de o parte, vedem omul, sclav al realității de toate zilele și ai clipei lumești, apăsător de trebuințe își necazuri, constrâns de natură, prins în mrejele materiei și ale plăcerii senzuale, stăpînit și răpit de instinctele naturale și de pasiuni ; pe de altă parte, omul se ridică pînă la lumea ideilor eterne, pînă la împărăția gândului și a libertății, face din legi și determinatii generale voința a sa, dezbracă lumea de haina realității ei animate și înfloritoare și o dizolvă în abstracții, întrucît spiritul își afirmă drepturile-și-demnitatea numai afirmînd lipsa de drepturi a naturii și maltratînd natura, căreia îi întoarce înapoi mizeria și violența pe care el le-a suferit din partea ei. Dar o dată cu această ruptură între viață și conștiință este dată pentru cultura modernă și intelectul ei , cerința ca o astfel de contradicție să fie rezolvată. Însă intelectul nu este totuși în stare să renunțe la rigiditatea amintitelor opoziții. Din acest motiv, soluția rămîne pentru conștiință un simplu trebuie să fie, iar prezentul și realitatea nu se mișcă decît între limitele neliniștei lui „dincoace” și „dincolo”, căutînd o rezolvare pe care n-o găsește. Se ridică deci întrebarea : Dacă o 'opoziție atît de multilaterală și de cuprinzătoare, opoziție pe care simplul „trebuie să fie” și postulatul rezolvării nu reușește să o depășească, poate fi în general ceea ce e adevăr în sine și pentru sine și cel mai înalt scop final. Gînd cultura universală a căzut într-o astfel de contradicție, sarcina filozofiei este aceea de a suprima opozițiile, adică de a arăta că nici una, nici cealaltă din cele două daturi, luată abstract și unilateral, nu conține în ea adevăr, că, luate astfel, ele se autodizolvă ; să arate că adevărul rezidă numai în mijlocirea și concilierea amîndorura,

## INTRODUCERE

că această conciliere nu e simplă pretenție, ci este ceea ce e înfăptuit în sine și pentru sine și ceea ce se înfăptuiește mereu. Această concepție concordă nemijlocit cu voința și credința lipsită de prevenție, credință care are totdeauna în fața ochilor această opoziție rezolvată, rezolvare pe care și-o pune ca țintă a acțiunilor sale și pe care o înfăptuiește. Filozofia oferă doar cunoașterea

sprijinită pe gândire a esenței opoziției, întrucât ea arată că adevărul nu constă decât în rezolvarea opoziției, și anume nu în așa fel că, eventual, opoziția și termenii ei n-ar exista de loc, ci că acestea există în conciliere.

Acum, întrucât ultimul scop final, ameliorarea morală, ne-a trimis la un punct de vedere superior, vom fi nevoiți să revendicăm și pentru artă acest punct de vedere superior. Prin aceasta se năruie îndată deja semnalata falsă poziție, după care arta ar trebui să servească drept mijloc pentru scopuri morale și în general să se pună în serviciul supremului scop moral al lumii, instruind și ameliorând, deci poziția falsă după care arta nu și-ar avea în ea însăși scopul său substanțial, ci în altceva. De aceea când continuăm să mai vorbim acum despre un scop final trebuie în primul rând să înlăturăm falsa reprezentare care îngîlo-bează în problema scopului problema de importanță secundară a utilității. Greșeala rezidă aici în faptul că atunci opera de artă trebuie să se raporteze la altceva, propus conștiinței ca ceea ce este esențial, ca ceea ce trebuie să fie, astfel încît acum opera de artă n-ar avea valoare decât ca instrument util pentru realiza-rea acestui scop valabili pentru sine în chip independent, în afara domeniului artei.

Împotriva acestui fel de a vedea trebuie să afirmăm că arta este chemată să descopere adevărul în fnnma rțlăsmuirii artii"T șTMMIKII a înfățișeze coridilidlă expo-

*ixL. 73*

zitia sus menționată și că, prin urmare, arta își are scopul final în ea însăși, în însăși această reprezentare și dezvelire. Căci alte scopuri, cum sînt : instruirea, publicarea, ameliorarea, câștigul bănesc, fuga după faimă "șT~icTniste. nu privesc opera de artă~ca Uitare și nu-i determina conceptul.

— .----Be<sup>1</sup> pt aceasta poziție, în care se dizolvă considerațiile făcute pe baza reflexiei, va trebui acum să cuprindem — conform necesității lui interioare — conceptul artei, cum, de altfel tot de pe această poziție a luat istoricește naștere adevărata considerare a artei și adevărata ei cunoaștere. Fiindcă JxțiiSlia. de care am amintit s-a manifestai nu numai înăuntrul culturii generale sprijinite pe reflexie, ci de asemenea și în filozofie ca atare, și numai **X. 7**

## INTRODUCERE

după ce filozofia a învățat să învingă temeinic această opoziție și a înțeles propriul său concept, și tocmai prin aceasta și conceptul naturii și al artei\*J "Atfl t t

)

"Altfel areșt piirrț de vedere, ca reînviere a filozofiei în general, este totodată și reînvierea științei despre artă ; da ! riTImai acestei reînvieri ii datorează, de fapt, estetica adevărata

eTnaștere ca știință, iar ai la prețuirea sa luai înallă.-----

<sup>1</sup> De aceea vreau să schițez pe scurt istoricul tranziției la care mă refer, în parte de dragul istoricului, în parte fiindcă astfel sînt mai precis indicate punctele de vedere care interesează și pe baza cărora vrem să construim mai

departe. Conform determină nației ei celei mai generale, această bază constă în faptul că, (frumosul artistic a fost recunoscut ca unul dintre termenii medii care rezolvă și readuc la unitate opoziția și contradicția spiritului în sine abstract și a naturii — atât a naturii exterioare, cât și a celei interioare, adică a sentimentului subiectiv și a constituției noastre afective

Filozofia kantiană a fost aceea care nu numai că simțise nevoia acestui punct de unificare, ci l-a și cunoscut deja în d i dîdJ î t iil  
!K

mo

e nevoia acestui punct de unificare, ci l-a și cunoscut deja în d precis.

aducîndu-J în țata reprezentării. In generai!. Kant a nsidenat dire.pt Kară a inteligentei, precum șla voinței, ratio- are, se raportează la sine însăși, libertatea, conștiința dă i t îi fiită

xonsideat p 75) nalitatea care, se raporte d i d

ț de sine care se descoperă și se cunoaște pe ea însăși ca infinită

—rrr~sine. Iar această recunoaștere a caracterului absolut al voinței in sine însăși, recunoaștere care a produs punctul de plecare al

~ unei noi direcții în filozofia timpurilor moderne, acest punct de plecare absolut trebuie recunoscut ca merit al filozofiei kantiene, merit ce nu poate fi contestat, chiar dacă această filozofie este declarată ca insuficientă. Dar, întrucât Kant a recăzut pe planul opoziției-trigide dintre gîndirea subiectiva și lucrurile obiective, dintre untvtiisalitatea abstractă a voinței și îiividualitateăsensiBilă a ei, eT~~a devenii cJLcra~xare-'a'Soo!S~în evidență mai~ăles ca pe ceva suprem adineauri menționată opoziție a moralității, fiindcă, în afara de aceasta, el a ridicat latura practica a spiri- tliid ki Părâd ă iidi

ț a cek Jgoretice Păstrînd această rigiditate a opo-ILzLtiei recunoscuta de către g3iTea~~trâftnasTr'pe planul] intelectului, nu i-a mai rămas lui Kant deoît să susțină unitatea numai în forma unor idei subiective ale rațiunii, idei a căror realitate corespunzătoare nu poate fi dovedită.idei-postulate, care trebuie, fără îndoială, deduse din rațiunea practică, dar al căror „în sine" nu este cognoscibil pentru Kant și a căror realizare prac-

INTRODUCERE

tică a rămas un simplu „trebuie să fie" amînat la infinit. In felul acesta, fără îndoială, Kant a pus în fața reprezentării contradicția conciliată, cu toate acestea el n-a putut însă nici să dezvolte științific adevărata esență a acestei contradicții, nici s-o demonstreze ca adevărat real, singur real.Kant a înaintat apoi, se înțelege, și mai departe, întrucât a regăsit unitatea cerută în ceea ce el a numit i n t e l e c t i n t u i ț i v, dar și aici "Rărit se oprește, iarăși, la opoziția dintre subiectiv și ob"Î€7TjiyțT~~gfc Indică, desigur soluția abstracta a opoziției conceptului si reali-lîiră liăi illi i ibili  
și particularității, a intelectului și sensibilității indică deci ideea, dar tace din însăși aceasta rezolvare și conciliere din nou numai ceva subiectiv,  
neconsiderfaid-o drept concili ere adevărată își reaila~în sine și pentru sine! In

Această privință, *Critica puterii de judecată*, operă în care Kant tratează despre judecata estetică și teleologică, este instructivă și <sup>(x)</sup>i remarcabilă. Obiectele frumoase ale naturii și artei, produsele naturii, care manifestă finalitate internă — obiecte în legătură cu care Kant examinează mai de aproape conceptul organicului și al vieții —, el le consideră numai de pe pozițiile reflexiei care nu vede în ele decât ceva subiectiv. Și anume, Kant definește puterea de judecată în general ca „facultatea de a gândi particularul conținut în general”, și numește puterea de judecată rjT-tjexiva, „cînd îi este dat numai parnim!aniI. la care ea trebuie să găsească generalul”. Pentru aceasta, puterea de jude-  
are nevoie de o lege, de un principiu, pe care trebuie să și-l Ira. ea însăși ; Kant consideră f i n a l i t a t e a drept o astfel de lege. Conform conceptului Be libertate al rațiunii practice, realizarea scopului se poticnește într-un simplu „trebuie să fie” j(dar în judecarea teleologică despre ceea ce este viu Kant ajunge să considere organismul viu în așa fel, că aici conceptul, generalul, conține în el și particularul, iar ca scop conceptul determină particularul și exteriorul, constituția membrilor, nu din afairă, ci dinăuntru în afară, încât particularul corespunde de la sine scopului. Jotuși, printr-o astfel de judecată, iarăși, n-am cunoaște natura obiectivă a, obiertiiluicji, susține Kant, am for-“nvnTg mimai un mod subiectiv de a reTTecta. In mod asemănător ,concepte Kant judecata estetică : aceasta n-ar lua naștere nici din ințilrrt ra atare, din intelect ra farultate a conceptelor.

îmaginatiei. In acest acord al facultăților de cunoaștere obiectul

## INTRODUCERE

raportat la subiect și la sentimentul de plăcere al acestuia.  
tr~B~ăr~\*ceastă plăcere trebuie. în primul rînd, să fie cu totul dezinteresata, adnă  
s % nu aibă legătură cu facultatea noastră H e a Hnri De exemplu, cînd ne  
mina curio-zitatea, sau avem un interes senzorial în vederea dorințelor noastre  
senzoriale, ori avem o dorință de a poseda, de a face uz de ceva, obiectele sînt  
importante pentru noi nu pentru ele însele, ci din cauza nevoilor noastre. Atunci  
ceea ce există are valoare numai din punctul de vedere al unor astfel de nevoi,  
iar raportul e aci de așa natură, încît de o parte se află obiectul și de cealaltă  
parte o deteraninație deosebită de el, la care îl raportăm însă. De exemplu, dacă  
consum obiectul pentru a mă hrăni cu el, interesul acesta nu rezidă deoît în mine  
și rămîne străin de obiectul însuși. însă raportul față de frumos nu e de genul  
acesta, susține Kant, judecata estetică lasă ceea ce e dat  
j ă snh?;«tf Uhp,r ppnt.rn «tine si ia naștere dintr-o plăcere ibildi li îi î  
îă

j p  
pe care o promiteobiorfoildin di bili lPi it~l

lui însuși, înfrurît  
er îngăduie obiectului sîPși ait)a~~Insine însuși scopul. Cum am văzut  
 deja mai sus, acesta este un fel de a vedea important.

2. În al doilea rând, frumosul trebuie să fie, spune Kant, ceea ce e reprezentat fără concept, adică fără categoria intelectului, ca obiect al unei plăceri universale. Pentru a aprecia frumosul, e nevoie de spirit cultivat ; omul simplu nu posedă judecată despre frumos, întrucât această judecată cere să fie general valabilă. Generalul ca atare este, desigur, mai întâi un ce abstract ; dar ceea ce e în sine și pentru sine adevărat poartă în sine determinarea (și cerința să fie și general valabil. În sensul acesta, și frumosul trebuie să fie general recunoscut, deși conceptele intelectului nu posedă nici o judecată referitoare la el. De exemplu, ceea ce e bine, ceea ce e just în diferitele acțiuni particulare este subsumat în concepte generale, iar acțiunea trece drept bună, când e în stare să corespundă acestor concepte. Dimpotrivă, frumosul trebuie, fără o raportare de acest fel, să trezească o plăcere generală. Aceasta nu înseamnă decât că în conștientizarea frumosului noi devenim conștienți la concept și desubsumare în el și nu lăsăm să se înfăptuiască în fața noastră epurarea — obiectului în sine și nu mănăstirea-pnera-l, separare e altfel prezenta în mod cald.

JL în al treijearînd, frumosul trebuie să aibă forma f i n a  
-liXJj\_JatniaOj<sup>n'a</sup>itot<sup>e</sup>a~este percepută jn\_obiect~fa7ă reprezentarea unui  
scopTln fond, cu aceasta se l'epetacloar~cgeace

65

tocmai a fost discutat. Un produs oarecare al naturii, de exemplu o plantă, un animal, este organizat cu finalitate, fiind nemijlocit prezent pentru noi cu această finalitate a lui, prezent în așa fel că noi nu avem nici o reprezentare a scopului pentru sine separat și distinct de realitatea prezentă. Tot în chipul acesta trebuie să ne apară ca finalitate și frumosul. În finalitatea finită, scop și mijloc rămân exterioare unul față de celălalt, întrucât scopul nu stă în relație internă esențială cu materialul în care el este înfăptuit. În acest caz, reprezentarea scopului ca atare se deosebește de obiectul în care scopul apare realizat. Frumosul, dimpotrivă, există, posedând finalitate în sine însuși, fără ca mijloc și scop să se înfățișeze separate drept laturi deosebite. De exemplu scopul membrilor organismului este viața, care există reală în înseși membrele; rupte de întreg, ele încetează de a mai fi membre. Căci în ceea ce este viu scopul și ansamblul său material sînt atît de nemijlocit unite, încît forma respectivă de existență nu există decît întrucât scopul ei îi este immanent. Privit sub acest aspect, frumosul nu trebuie să poarte\* în el înaltaitatea ca pe o formă exterioară. Ți natura imanenta a obiectului frumos trebuie să conștă în faptul că interiorul și "exteriorul își corespund corrol'm imei finalității.

4. în slirșit, și în a. l\_p a t r n I ? . a r ț n A cercetarea kantiană stabilește că frumosul este ceea ce e recunoscut, fără mn-cept, ca obiect al unei plăceri n e c e s a r\_e Necesitatea e "categorie abstractă și indica un raport interior esențial între două laturi : cînd există una dintre acestea, și pentru că există, există și cealaltă. Una din laturi conține în determinația ei totodată și pe cealaltă ; de exemplu, „cauză" nu are sens fără „efect". O astfel de necesitate a plăcerii posedă în el frumosul fără nici o raportare la concepte, adică la categorii ale intelectului. Astfel ne place, de exemplu, ceea ce este conform regulii, ceea ce este făcut conform unui concept al intelectului, deși Kant pretinde mai mult pentru această plăcere decît unitatea și egalitatea unui atare concept al intelectului.

Acum, ceea ce găsim jnnjçate .aceste teme kantiene este.

ne separat a ceea " în ronshmta noastră "e presu-  
pus ca separat. Această separație este suprimată în frumos, întru-Iciț aici  
generafui și particularul, scopul și mijloacele, conceptul  
sî" nhirfv'tiil e,\* in, trppat, rmn, H total -jj. «j 'f frmmmciiii a7tifi-  
"XSHKant vede un acord in eare~Tnisuiși particularul este adecvat conceptului.  
 Particularul ca atare este mai întîi întîmplător, și  
 5 - e. 123

66

INTRODUCERE

INTRODUCERE

67

aceasta atît fată de alt particular, cît și fată Ac general, și toc-\*mai acesT element  
întrnffilăiQr. dat senzoriali, sentiment, constitu-"ție afectivă, înclinație este în  
frumosul artistic nu numai subsumat unor categorii generale ale intelectului și  
dominat de conceptul ide (libertate în generalitatea lui abstractă, ci acest element  
accidental ,gste îmbinat în așa fel cu .generalul sau universalul, încît se arată,  
"TauntrmH și în smesi pentru sine adecvat universaiiLnLn felulacesta este  
încorporat gîndul in frumosul' artistic, și materia nue determinată de gînd în  
-chip exterior, ci și ea există liber, întrucît naturalul, sensibilul, afectivul etc.  
posedă în ele însele măsură și scop, acord cu gîndul ; iar intuiția și sentimentul  
sînt și ele ridicate pe planul generalității spirituale, după cum gîndul nu numai că  
renunță la dușmănia sa împotriva naturii, ci, înveselindu-se, justifică și sfințește  
sentimentul și plăcerea, astfel încît natura și libertatea, sensibilitatea «î  
nmr.aotul își găsesc dreptul °j\_j\*ifîfrvrț<sup>a</sup> împreună. în "îTnji-l

**111C11LU1 ȘI jJ.lwv,ui u~,**

și conceptul își găsesc dreptul și jgtjftfaH p \_\_\_\_\_  
ș~j a c el aiobipALțarsi această conciliere aparent completă KantT totuși  
suTectivăJn cele din urma, referuicTuse" i l producerea frumosului și jjiu e  
însuși adevărul

esle, după Kant, totuși subiectiva m ICIG u.m. m\*.— \_\_\_\_\_

, 80) la aprecierea și la producerea frumosului, sj\_nu e însuși adevărul în sine

și pentru sine, nu fi însăși realitatea.

Acestea ar fi rezultatele principale ale rotirii ranti.pr în măsura în care ea ne poate interesa aici. Ea constituie punctul de jșlecare pentru înțelegerea adevărată a frumosului artistic, înțelegere nu s-a putut realiza decît prin înălțuni

a necesității ț p  
sului, a sensibilului și raționalului.

Aici trebuie să mărturisim că împotriva menționatei infinități abstracte a gândului, contra acelei datorii pentru datorie și a intelectului lipsit de formă — intelect care concepe natura și realitatea, simțurile și sentimentul numai ca pe o barieră, ca :pe ceva absolut potrivit, considerîndu-se pe sine opus acestora —, simțul artistic al unui spirit adînc și în același timp filozofic a cerut și a exprimat cel dinîți totalitatea și concilierea, și aceasta înainte ca ele să fi fost recunoscute și impuse de către filozofie de pe propria sa poziție. Trebuie să-i recunoaștem lui ȘkJJJ- r !Triarf\*lp merial de. a fi sfârșat subiectivitatea, și riatura abstractă a gmdirii kantiene și de a ti cutezât Te de supra loră taca mTe C area ctg ajEăidg prin gîndire unitatea si ccmriiierfia ,ra rie ceea ce constitui duxăjridn zeze artistic această conceptie. Căci

Schiller nu a avut în vedere numai arta și interesele ei, neținînd seama de raportul ei cu filozofia propriu-zisă, ci el „a comparat interesul său pentru frumosul artistic cu principiile trlozotiice Tlrr

3 f p Șjfp CT f

— a pătruns el în natura  
mai adîncă si în conceptul frumosului. De asemenea se simte în operele unei anumite perioade a creației sale că Schiller s-a ocupat cu gîndirea : chiar mai mult decît ar fi fost avantajos pentru frumusețea naivă a operei de artă. Intenționalitatea unor reflexii abstracte și chiar interesul pentru conceptul filozofic sînt vizibile în unele dintre poeziile sale. I s-a și reproșat acest fapt, mai ales pentru a-l acuza și coborî în fața naivității totdeauna aceeași și netulburate de concept și a obiectivității goetheene. Dar, sub acest raport, ca poet Schiller n-a făcut decît să plătească tribut timpului său, tribut împovărător, care nu i-a făcut decît onoare acestui suflet sublim și acestei naturi adînci, iar științei și cunoașterii nu i-a adus deoît folos. — În aceeași epocă, aceeași stimulare științifică l-a sustras și pe Goethe de la arta poeziei, domeniul său propriu-zis. Dar, după cum Schiller se adîncise în considerarea profunzimilor interioare ale spiritului, tot așa constituția sufletească proprie lui Goethe l-a condus pe acesta spre latura n a t u o r a l ă a artei, la natura exterioară, la organisme plantelor și animalelor, la cristale, la formarea norilor și la culori. În această investigație științifică, Goethe aducea cu sine marea sa simțire și judecată, oare, în aceste domenii, a răsturnat felul de a privi lucrurile al intelectului și erorile rezultate de aici, întocmai cum, de cealaltă parte, Sdniiller a ytiut să arate valoarea ideii Iliberei totalități a frumu felului în care considera intelectul voința și gîndirea.



O serie de producții schilleriene aparțin acestei pătrunderi adânci în natura artei, și îndeosebi lucrarea *Scrisori despre educația estetică*. Schiller plorează aici de la punctul principal răfiprarp individ uman poartă în el aptitudinea de a fi un om ideal. Acest om este reprezentat prin stat, oare e iorma obiectiva, generală, oarecum canonică, în care diversitatea diiențiloș

f

rhpgp

unitate. "Ne

putem însă reprezenta<sup>1</sup> două moduri în care omul vremelnic coincide cu omul ideal : anume, pe de o parte, modul în care statul ca gen al speciilor :

moiralitate, legalitate, inteligență, ar suprima mdivirlaiitate ; pe de altă parte,

modul în care individul s-ar d i l li di

înălța la vaila de gen, iar omul vremelnic ar deveni omul nobil al ideii, omul ideal. Kațiunea pretinde unitatea ca atare.

'?

68

## INTRODUCERE

pretinde ceea ce e în conformitate cu genul, ia natura<sup>eei Je #20% Pre</sup> :J....J.

„i. t, „ omul este solitar în egala măsura de

ctuil acestor laturi

către ambele 'legislaturi. In Cumui.» M.... .

.educația estetică trebuuP să realizeze mijlocirea și concilierea cerută, căci, după

Schiller, ea urmărește să formeze înclinațiile, sensibilitatea, instinctele și sufletul

astfel, îneît acestea să devină raționale în ele însele și, prin aceasta, rațiunea,

libertatea și spiritualitatea să-și părăsească și ele forma abstractă și, unite cu

latura natură în sine rațională, să se întrupeze aici în carne și

' Oase. Fmrrtrysił pștp r}r±,r mnțTvpirpa ratirvna.1ii.1iii H] sensibilul

iar

această contopire este considerată drept ceea ce e cu adevărat ~ ~real. In

liniile ei generale, această concepție schilleriană poate fi recunoscută deja în

*Grație și noblețe*, precum și în poeziile lui Schiller ; recunoscută în faptul că

poetul face cu predilecție din lauda femeilor obiect al creațiilor sale, iar în

caracterul acestora el a recunoscut și a subliniat tocmai prezența îmbinării

spontane a spiritualului cu naturalul.

Areastă unitate a generalului și particularului, a liber-

iti

iiua

rT-n.

, -r, t-vT-;nrir»iii iii psentă a artei, și pe

l. i jM ii III l. 'f o . . ] 1

are

rpipi-f) SrT-n.Uer utiintifiir ,ra prinripin își fgfnță a arte ș p

fără încetare s-a străduit s-o înfăptuiască în viața reală cu ajutorul artei și al educației estetice, a devenit după aceea, că i i?. jprimri.pîn al cunoașterii si al exis- și unica realitate, rrin nrMn, -u .- .. T\_\_\_\_„\_\_\_\_\_ pe poziția ei absolută, și cînd arta a început să-și afirme deja natura și demnitatea sa particulară în raport cu supremele interese ale omului au fost descoperite și conceptul și locul științific al artei, iar arta, cu toate că interpretată, sub un anume aspect, încă în chip fals (ceea ce nu e locul să dezbatem aici), <sup>x</sup>i- 83) a fost, totuși înțeleasă cnnfnm înaltei si adevăratei sale determinații. Fără îndoială, jflai.. .înainte rip'n Witi.rkmajin, minații, t ara înaoiaia, jarr tn'i" -j-\_\_\_\_==..- - - . însuflețit de contemplarea idealurilor celor vechi, a . "XLXXCH"-unei noi înțelegeri în studiul artei, liberîndu-l de punctelede dere oferite rle scopurile ordinare, precum și de acela al sim- <sup>1</sup> - !—"i " ;nc:l.stpn(-5 mare rerr:f tăi or] t \_ sa caute meca anei ...[....., IV..... , J.or. Gact Winckelmanai trebuie considerat drept unul dintre oamenii care au știut sa descopere pe seama spiritului un nou organ și pro-e"edee și moduri

• . \_\_\_\_: \*----î.urtp, i :.n tnnte~

totul noT

## INTRODUCERE

(59

jirggȝ.ea, concepția lui a pyrritat relativ puțină influență asupra teoriei și asupra cunoașterii științifice a artei.

" Aproiați în timp de reînvierea ideii filozofice, dornici de noutate și în căutare de ceea ce surprinde și face să fii remarcat, Aug. W i l h. și Friedr. v. Schlegel (pentru a atinge pe scurt mersul dezvoltării ulterioare) și-au însușit din ideea filozofică atîta cît au fost în stare să primească naturile lor nefilozofice, ci în mod esențial critice. Căci nici unul dintre ei nu poate pretinde să aibă reputație de gînditor speculativ. Ei au fost însă aceia care, cu talentul lor critic, s-au așezat în apropierea punctului de vedere al ideii și s-au ridicat cu mare franchețe și îndrăzneală novatoare — deși cu redus conținut filozofic — în polemica plină de spirit, împotriva concepțiilor de pînă aici, introducînd, fără îndoială, în felul acesta în diferite ramuri ale artei un nou criteriu de apreciere, sprijinit pe puncte de vedere superioare celor combătute. Dar, cum critica lor n-a fost însoțită de o cunoaștere filozofică temeinică a criteriului de apreciere la care au recurs, acesta a păstrat în el ceva nedeterminat și nesigur, îneît cei doi critici au înfăptuit cînd prea mult, cînd prea puțin. De aceea.—deși trebuie, să li se recunoască marHr mpřit de a fi scos din nou în lumină și rle a fi pnptmit ou dragoste creații de artă vechi si puțin api-fyiatp de ronitemiporami lor\_ cum e pictura italiană mai veche și cea flamandă, cîntecul NÎBeluif-"gTlor etc, de a ti căutat cu zel sa icunoasca~și să învețe apoi și pe alții lucrurT" puțin cunoscute, ca poezia și filozofia indiană, totuși frații Srliilpg-fi an atrihmt fftstnr epoci o

valoare prea

di

totuși frații

gf

p

mare ; în curînd au căzut ei înșiși în greșeala de a admira

lucruri mediocre, ca de exemplu, comediile lui Holberg, și de a . ațrijui~b

valoare univelsală mior creații de valoare numai reîa- \_țiyjr~on ș-au arătat

entuziasmați pentru~cTîrectii TâTse și puncte

rie szgriere rle nrrlin

i

iHîj

m

liHarp 'jp<sup>t</sup>

m

poziții jupjeja\_\_

Dinaceastă scoală, și mai ales din opiniile și doctrinele lui Friedrich\_Ayon

Schlegel, s-a dezvoltat arjoi. în forme variate, asa-ni]mjfa i r n n i e Pe una

dintre latu¥!re'~eTr~îronia si-a găsit irmfiul ei mai, adînc în filozofia lui Fi eh

te, întrucît princi-piile acestei \_filozgfii au fost aplicate la artă, Fnedrich "Von

5chlegeTT\*ca și Schelling, au plecat de la punctul de vedere al lui 'Fichte;

bchelling spre a-l depăși în chip absolut, Fnedrich von \*Schîegel"\*spre a-l

dezvolta într-un fel curios și spre a se dezbăra de el. în ceea ce privește legătura

mai strînsă a temelor fichteene

**70**

INTRODUCERE

ou una dintre ramurile ironiei, nu e nevoie să scoatem, sub acest raport, în

evidență acum decît punctul următor : Firhtp stahi- prinripin a Huni ut ni

oricărei voințe, al oricărei rațiuni l i l bl b

jț pp

si cunoașteri, eul, și anume eul absolut abstract, care ramine fLIn al

doi'lea rinid, acest eu este, datorită acestui fapt, il î i H

pa sînt egat î l

p,

"absolut simplu în sinp.; CT, pp Hp r» pa.rr.p .sînt, negate în el orice l

ddidi ă

p

p

p

iparticulariitate, orice imadjdftominat,—odice \_\_iojataiut — căci în

această~Tibeftate și unitate abstractă pierde orice lucru —, pe de altă parte orice

conținut est? vailabil pntu-n PH mimai înjrnir fi di

mimai

p

este afirmatși recunosout de \_cittre eu. Ceea ce există, există numaTprln eu, iar

ceea ce există prin mirTp p"l AP apmpn-a îl poate ~șT ni im 101 rin

Dardacă ne oprim ila aceste forme cu totuall goale, forme re-iși aiijryr'ijyinpa in

modul-de-a-fi absolut al eului abstract, nimic 85) nu mai e considerat ca

existind un sine și pentru sine și avînd valoare în sine însuși, ci e privit ca fiind

produs num.ai de subiectivitate. în acest caz ansă, eul își poate rămâne domn și

stăpîn peste toate, și nu există, în sfera moralității, a dreptului, a omenescului și

divinului, a laicului și a sacrului nimic ce n-ar trebui să fie afirmat mai întâi de către eu, ceea ce tocmai din această cauză n-ar putea fi făcut să piară de către eu. Datorită acestui fapt, iflj\_ ce\_ este existent~în sineși pentru siinp nu p rlm-î aparentă, nue~adevărat și real jTiri rânza sa însuși si prin sine însuși, ci e simplă răjsjf\_r\_î p p- p r p prin pn răimîmmrl la Jihera djisipozitip. a puterii sTă bunului plac al acestuia. Admiterea și simriim.air.ea sînt exclusiv la Hisrrpția wilni' în cinp"~însusi deja suprimarea

rand însă, eul este individ activ, viața lui constind în crearea pentru si,ne\_ na si pentru air.ii, a individuali-tatn~~săle. exterioriaîndu-se pe sine si manifestîndu-seca "Teho-men\_; căci fiecare om. nît trăiește, ă ll~T reallzeze~șT~se

=  
§  
realizează pe sine. Raportate însă la frumos și la arta, toate ace i realizează pe sine. Raportate însă la frumos și la arta, toate ace stea înseamnă și trălpati na airtiiș și să-ți modeilezi artistic viața\_n Dar, conform acestui principiu, trăifisc ca artist, cînd toate acțiunile și manifestările mdle în ,o-enerai1 — întrucît ele se refera la urTconținut — rămîn pentru mine numai aipa r e n t aciunînd forme care ștaU-Cu \_totul în puterea mean acest caz, mTorTua "clT'adevaif'a't în s e r î o~i nici acest conținut și nici exteriorizarea srrpalizarpa iui în general. Fiindcă seriozitatea adevărată pătrunde în viața noastră numai datorită unui interes substanțial,

## INTRODUCERE

unui lucru valoros în el însuși, datorită adevărului, moralității etc, numai datorită unui conținut care deja oa atare trece în ochii mei drept, conținut esențial, încît devine esențial pentru mine însumi numai întrucît m-am contopit cu un astfel de conținut valoros își am devenit pe măsura lui în tot ceea ce știu și fac. Pe poziția pe care eul, care afirmă din sine totul și dizolvă totul, jTste artistul, căruia nici un conținut aii conștiinței nu-i apare ca (xi. se absodut și ca existent în sine și pentru .s,in.p.\_ri i se. prezmta ca aparentă creată He Pil însuși și riipmtint Hp a fi ni.miirită AP el, Ipe această poziție juu poate avea loc o astfel de seriozitate, căci aci numai formalismului eului A se atribuie valabilitate. — Desigur, TpentfU alții, eii ca ifetlOmen, ielul in care ile aipar, poate fi ceva serios, întrucît ei mă consideră ca unul care însumi iau lucrurile în serios, dar icrezîud astfel ei se lînșală, inefiind deoît bieți subiecți mînginiți, fără organ și aptitudine de a înțelege își de a ajunge la înălțimea punctului meu 'de vedere. Pirin aceasta mi se demonstrează că nu oricine e atît de liber (adică liber formal) încît să vadă, în tot ce mai are pentru om valoare, demnitate și sfîntenie, numai un produs al propriei sale puteri discreționare, putere cu care toate acestea el le poate considera valabile sau nevalabile, poate să se lase sau să nu se lase determinat de ele, să le practice sau să nu le pnacticeȘi iată acum că acraistă virtuoziataț a. nrwi yjfti ironic artistice

se concepe pe sine ca e; e n i a. l i t a t e divină pentru care totul și fiecare nu e  
dedîț creatură lipsită de esenția-litate, de care creatorul! liber, știindu-se detașat  
de toate, nu se H l t

§ §  
 g, l'iill'ucil ;pe aceasta creatura o poate isi nimici și crea. i sîa pe această poziție  
 a genialității divine privește de sus cu superioritate peste toți ceilalți oameni,  
 declarați mărginiți și banali, fiindcă ei mai consideră dreptul, moralitatea etc. Ga  
 ferm stabilite, obligatorii și esențiale. Astfel, individul, care trăiește în felul  
 acesta ca artist, își creează, iară îndoială, relații cu alții, trăiește în societatea  
 prietenilor, are iubite etc, dar ca geniu el consideră aceste raporturi ou realitatea  
 sa determinată, cu acțiunile sale particulare, precum și cu ceea ce este în sine și  
 pentru sine universal, tot ca total lipsit de valoare, comportîndu-se ironic față de  
 ele.X

A este semnificația generală a ironiei geniale si divine<sub>T</sub>  
acestei concentrări a pînii în cipp.r. fiU. pentru care 'ătii i  
 ăi dî î f

si ra

p\_pnaițe ț\_ăi decît în ferucirea

SUinrflmă r,p n dă plă.rpr.pa AP a î Aă f

și gusta pe sine l F ÎShll

p

p\_ș

p

însuși. Această ironie a fost descoperită de domnul F:r, v. ÎSchlegel,

**72**

## INTRODUCERE

și mulți alții au trîncănit după el despre ea sau trîncănesc din nou, imitîndu-l.  
 Prima formă a acestei negativități a ironiei este, pe de o parte, aceea care afirmă  
 deșertăciunea a tot ce e substanțial, a tot ce e moral și în sine plin de conținut  
 valoros, nulitatea a tot ce este obiectiv și valabil în sine și pentru sine. Gprindu-  
 se pe această poziție a ironiei, totul îi va apărea eului lipsit de valoare și van,  
 exoeptînd propria-i subiectivitate, care, prin aceasta, devine ea însăși găunoasă  
 și goală, devine ea însăși o deșertăciune. Pe de altă parte, invers, eul, în această  
**delectare** poate să nu găsească mulțumire, să-și devină sieși insuficient, îneît să  
 simtă de acum setea după ceea ce e ferm și substanțial, să simtă nevoia unor  
 interese determinate și esențiale. Cu aceasta își fac apoi apariția nefericirea și  
 contradicția : pe de o parte, subiectul voiește, fără îndoială, să ajungă la adevăr,  
**purtînd** în sine aspirația după obiectivitate, dar pe de altă parte nu e în stare să  
 se dezbrace de această singurătate și refugiare în s4ne, să se rupă din această  
 abstractă și nesatisfăcută intimitate, și e copleșit acum de nostalgia pe oare am  
 văzut-a provenind tot din filozofia lui Fichte. Starea de nemulțumire cauzată de  
 această liniște și neputință de a acționa își de a atinge ceva, pentiu a nu renunța  
 la armonia sa interioară și dorind realitatea și absolutul, rămîne totuși ireală și  
 goală, deși pură, ea dă naștere maladivelor suflete frumoase și zbuciumului  
 nostalgic. Căci un suflet cu adevărat frumos acționează și e real. Amintita stare

de dorință nu este însă decît sentimentul nimicniciei subiectului gol și van, căruia îi lipsește forța de a putea scăpa din această **deșertăciune** și de a se putea încărca cu conținut substanțial. Întrucît însă din ironie s-a făcut acum formă artistică, ea nu s-a oprit numai *n* reprezentarea artistică a vieții proprii și a individualității particulare a subiectului ironic, ci în afară de opera de artă înfățișată (X, 88) și **propriile** acțiuni etc. ale artistului, s-a cerut ca acesta să creeze și opere de artă cu subiecte luate din exterior, ca produse ale imaginației. Principiul acestor producții care nu pot fi plătuite cu precădere **decît** în poezie este iarăși reprezentarea divinului ca ceea ce e ironic. Dar ironicul, ca individualitate genială, rezidă în autonimicirea a ceea ce e sublim, măreț, excelent și creațiile artistice obiective vor avea să ilustreze numai principiul absolutei subiectivității; ca atare, ele înfățișează ceea ce are valoare și prețuire în ochii «**noului**, ca lipsit de valoare și auto-nimicindu-se. Reiese de aici nu numai că nu se ia în serios

mora-

## INTRODUCERE

### 73

litatea, **dreptul**, adevărul, dar că tot ce e mai de preț și mai bun nu valorează nimic, întrucît, apărînd în indivizi, în caractere, în acțiuni, acesta se autoînfîrmă și se autonimiceste, devenind în chipul acesta propria sa ironie. Luată abstract, această formă atinge de aproape principiul comicului, însă, cu toată această înrudire, comicul trebuie deosebit în mod esențial de ironie. Căci comicul trebuie să se mărginească la faptul că tot ceea ce se autodistruge este ceva în sine lipsit de valoare, este un fenomen fals și contradictoriu, cum ar fi, de exemplu, o trăsnaie, o încă-păținare\* un capriciu bizar față de o pasiune puternică, sau și un principiu *Mimai piffr.tinO* solidtpori o maximă presupusă fermă. Este msp.ini totul atwa să,fie]înfățișat — într-un individ și prin «L=y- [drept **HpSif** de or moral și adevărat, ceea ce sine substanțial. în acest ca: de a fi disprețuit în ce priveș lipsa de caracter și slă ironic și coitic este ceea ce este reale, încapi important, atare ironie caracter îi rilor, pe istrus.

loare ceea ce în realitate este ,ieral reprezintă un conținut în aseroengarindivid e nul și demn Iraofceful **lixi**, iar arta înfățișează deosebirea aceasta dintre esențial *ap*, conținutul a acest conținut îl formează personaje 'nu pot persisti\*eîngăOipul lor ferm și antă la el, lăsîndjivlXsă e distrugă în sine. O msei de caracter iujpeate ironia. Căci adevăratului pe de o p\*tmeip! conținut esențial al seopu- parte păstrarea fermă a unui astfel de scop importării:, îneît s-ar distruge întreaga existență a individualității dacă s-ar vedea silită *k* cpdeze și să renunțe la el. Această fermitate și substanții'altatecjinstituie tonul fundamental al caracterului. Caton nuypoare\_fai decît ca roman și republican. Gînd însă ironia este mată ca ton fundamental al reprezentării artistice, din ceea ce este mai puțin artistic decît orice se face principiu adevărat al operei de artă. Deoarece, pe de o parte, apar în opera de artă figuri banale, lipsite de conținut și de ținută, întrucît ceea ce e substanțial se dovedește a fi în ele lipsit de valoare, pe de altă parte se mai

adaugă la toate acestea și amintitele **frământări** nostalgice și contradicții nerezolvate ale sufletului. Astfel de plăsmuiri nu pot trezi interes adevărat. De aici permanentele plângeri venite din partea școlii ironiei împotriva lipsei de înțelegere profundă, de sensibilitate pentru artă. de geniu la publicul care n-ar pricepe această înălțime a ironiei ; adică plângeri că publicului nu-i plac aceste lucruri înjositoare și nu-i place ceea ce în parte e pueril, iar în parte lipsit de

**74**

## INTRODUCERE

caracter Și e bine că nu. plac aceste naturi sărace în conținut interior și încărcate de dorințe, e o consolare că această lipsă de onestitate își ipocrizia nu sînt pe gustul publicului și că, dimpotrivă, omul cere ca arta să înfățișeze marile și veritabilele lui interese, precum și caractere care rămân credincioase față de conținutul ce le determină valoarea.\*'

Ga observație cu caracter istoric ar mai fi de adăugat că îndeosebi S ol g e r și L u id w i g T i e c k au fost aceia care au accentuat ironia ca principiu suprem al artei.

Nu este locul aici să vorbim amănunțit despre S r l g e. r așa cum ar merita el, și trebuie să mă mulțumesc cu cîteva indicații. Salger nu s-a mulțumit, ca ceilalți, cu o cultură filozofică superficială, ci nevoile lui sufletești cele mai intime și autentic speculative l-au împins să coboare în adîncul ideii filozofice. Aici a descoperit el momentul diallectic al ideii, punctul numit de mine „infinită negativitate absolută”, a descoperit adică activitatea i l i l neafără pp isvnp .ra irfin,if și îTnrvpirsal Sprf\* a deveni (X,90) finitate și particularitate, și care suprimă din nou și această negație pentru ca ?M să r,pig\*a:hUpaiora npiversailul si infinitul în fii i î finit și în ceea ce e partioular. Sdlger a ținut mult la aceasta negativitate ; și, țara îndoială, ea este un moment în ideea speculativă. Dar, concepută ca această simplă neliniște dialectică și dizolvare a infinitului în finit, ea este, totuși, n u m a i u n moment și nu întreaga i d e e, cum vrea Soiger. Viața lui Sdlger s-a frânt, durere, prea de vreme ca el să fi putut ajunge la expunerea concretă a ideii filozofice. Astfel el s-a oprit la acest aspect al negativității, negativitate care are înrudită cU dizolvarea ironică a ceea ce e determinat, precum și a ceea ce este substanțial, în care el văzuse și principiul activității artistice. Dar în viața sa reală, date fiind fermitatea, seriozitatea și distincția caracterului său, Sdlger n-ia fost nici el însuși un artist ironic în felul descris mai sus și nici simțul lui adînc pentru apere de artă **veritabilă** — simț dezvoltat în măsură considerabilă prin studiul permanent al artei — n-a fost, în această privință, de natură ironică. Atît ! pentru justificarea lui Sdlger, care — ținînd seama de viața, filozofia și arta lui — merită să fie deosebit de apostolii ironiei menționați pînă aici.

în ce-l privește pe Ludwig T i e c k, formația lui provine tot din perioada al cărei centru a fost un timp oarecare Jena. Tieck și alții printre acești distinși oameni operează cu

## INTRODUCERE

75

totul familiar cu termenii a căror semnificație nicidecum nu ne-o împărtășesc. Astfel, Tieckcere, desigur, mereu ironie; când însă face aprecierea unor mari opere de artă, recunoașterea și descrierea grandorii acestor opere, se înțelege, este excelentă, dar el se înșală crezând că aici s-ar găsi cea mai bună ocazie de a arăta ce este ironia în opere cum ar fi, de exemplu, *Romeo și Julieta*, în care nu poate fi vorba de nici o ironie.

### DIVIZIUNE

\*! 9i) După precedentele considerații prealabile, este acum timpul să trecem la tratarea obiectului nostru însuși. Dar introducerea, în al cărei cuprins ne mai aflăm încă, nu poate oferi, sub acel raport, reprezentării altceva decât o privire de ansamblu asupra întregii desfășurări a considerațiilor noastre științifice care vor urma. Dar, cum noi am vorbit, despre artă ca despre ceva ce ia naștere din însăși ideea absolută, ba am indicat drept scop al ei reprezentarea sensibila a absolutului, la această privire de ansamblu va trebui să procedăm deja~îh așa fel încât să se vadă, cel puțin în linii generale, cum diferitele părți iau naștere din conceptul frumosului artistic în general, frumos artistic na înfățișare a absolutului, lată de ce va trebui să căutăm să suscităm o reprezentare cu totul generală și despre acest concept.

Am spus deja că conținutul artp este ideea. iar forma ei plăsmuirea sensibilă, figurată. Artă trebuie să îmbine aceste două jjturi în libera și conciliată totalitate. P ,r l m a determinație inclusă aici este cerința Ta "autsl conținut care urmează să~fie epirmil atraTtfefic~să. se arate în al însuși napabil de a fjrppr—zentat "artistic. Dpnarppp ailitlfl nu obținem decât o îmbinare proastă, întrucât un conținut în sine inapt pentru a fi înfățișat figurat și ca fenomen exterior se vede nevoit să ia o astfel de formă; o materie pentru sine însăși prozaică trebuie să~și găsească, în

tx, 92) forma opusă naturii sale, tocmai modul de prezentare ce-i este adecvat. A doua cerință, care derivă din precedentă, privește conținutul artei. e cere ca acesta să nu fie ceva în sine însușiTUb-straot, și anume nu în sensul că acest conținut trebuie să fie

### DIVIZIUNE

77

aumaidecât sensibil și concret în opoziție cu ceea ce e spiritual și ginditacesta din urmă luăTcu semnificația ăa Simplu și ab-stiact- Deoarece tot ce este veritabil și adevărat în spirit ca și în natură este concret în sine și posedă în sine, cu tot caracterul său general, subiectivitate și particularitate. Spunând, de exemplu, despre Dumnezeu că este Unul, Simplu, Ființă supremă ca atare, nu am făcut decât să exprimăm prin aceasta o abstracție moartă a intelectului nerațional. Nefiind conceput în adevărul său concret, un astfel de Dumnezeu nu va oferi nici un conținut nici pentru artă, și cu deosebire nu pentru arta plastică. Acesta e



motivul pentru care evreii și turcii nu au putut, cum au făcut creștinii, să-și înfățișeze în chip pozitiv pe Dumnezeu lor — care nici măcar nu e simplă abstracție a intelectului — în artă. În creștinism, Dumnezeu e înfățișat în adevărul lui și, în consecință, ca absolut concret în sine, reprezentat ca persoană, ca subiect și, în mod mai precis determinat, ca spirit. Ceea ce este el ca spirit se prezintă explicit pentru concepția religioasă ca trinitate a persoanelor, care în sine e, în același timp, una. Avem aici esențialitate, universalitate și particularizare, precum și unitatea lor conciliată, și numai această unitate este ceea ce e concret. Dar întocmai cum, pentru a fi ahsr»krț 3devărat jn\_oontinut b ă 5 astfel de rana.rtp,r mnrr toț așa pretinde și Tnir-.iiare, fiindcă generalul numai abstract

arta

nu

**jș g**

posed aîn sine însuși determinarea de a înainta spre particularP\* zăirieT~d'e a deveni lenomen șl de a înfăptui în acestea, unitatea

cu sine însuși

Oi al treilea rînd, dacă unui conținut veritabil, și în b lă fălă  
 eorSeemța concret, trebuie să-i rn.rp«ipirnflă n frtrmă **bă** i î

**h ă f**

ț

muire sensibilă, aceasta, ia rînidnil ei

**f;«»**

**plăs-**

ie s,

desăvîrșire concret și individuali, ceva singular. Faptul că con- (X,. creșul revine ambelor laturi ale artei — adică atît conținutului, cît și formei în care acesta e (înfățișat — este tocmai punctul în care ambele coincid și își corespund reciproc, așa cum, de exemplu, figura naturală a corpului omenesc este un concret sensibil în stare să înfățișeze spiritul în sine concret și să se arate adecvat acestuiaDe aceea și trebuie înlăturată reprezentarea că s-ar datora simplei întîmplări faptul că pentru o astfel de figură adevărată este ales un fenomen reali al **lumii** exterioare. Căci arta nu recurge la această formă nici pentru că o găsește dată așa în iprea-labil, nici fiindcă nu există alta, oi în conținutul concret însuși rezidă momentul fenomenului sau apariției și exterioare și reale, ba

78

DIVIZIUNE

**94)**

chiar și sensibile. Dar, din acest motiv, acest concret sensibil în care un conținut spiritual se încorporează după esența lui există în: mod esențial și pentru ceea ce este interior ; exteriorul figurii prin care conținutul devine intuibil și reprezentabil nu are ca scop deoît de a exista pentru sufletul și spiritul nostru. Numai din acest motiv conținutul și forma artei sînt întruchipate, contopite

laolaltă. Ceea ce e nuana i concret și sensibil, natura exterioară ca atare, nu-și are unica ei origine în scopul acum amintiți Penele bogate în cuilori variate ale păsărilor strălucesc și cânti nu sînt văzute, cântecul lor sună și neauzit ; soaietele **luminos**, care înflorește numai o noapte, se vestejește fără să fie admirat în poenile sălbatice ale pădurilor sudice, iar aceste păduri, la rîndul lor, desișuri împletite din cele mai frumoase și mai luxuriante vegetații, răspîndind cele mai aromatice și mai bine mirositoare parfurnuri, putrezesc și pier tot atît de puțin gustate. Opera de artă însă nu e atît de ingenuă pentru sine, ci ea este în chip esențial o întrebare, un cuvânt adresat inimii care-i răspunde, un apel către suflete și spirite. — Deși sensibilizarea pe care o înfăptuiește arta în această privință nu este accidentală, totuși, invers, ea nu e nici modul suprem de a prinde concretul spiritual. Față de -reprezentarea concretului (spiritual prin concretul sensibil, gîndirea este o formă superioară de înfățișare, ea este, desigur, relativ abstractă, dar, pentru a fi ade- vărată și rațională, ea nu trebuie să fie unilaterală, ci gîndire **concretă**. în ce măsură forma adecvată de înfățișare a unui conținut determinat este cea artistică sau, dată fiind natura lui, în ce măsură pretinde el o formă de reprezentare superioară, mai spirituală, vedem îndată, comparând zeii eleni, de exemplu, cu Dumnezeu, așa cum îl concepe reprezentarea religioasă. Zeul elen nu e abstract, oi individual, și este foarte apropiat de forma naturală ; Dumnezeul creștin este, fără îndoială, tot o personalitate concretă, dar ca spiritualitate p u r ă, trebuind să fie cunoscut ca s p i r i t și în spirit. Prin aceasta, elementul existenței lui este în chip esențial cunoașterea interioară și nu forma naturală externă, prin care el n-tar putea fi înfățișat deoît în mod imperfect, adică nu în întreaga profunzime a conceptului său. **r4-uc** Dar, cum arta are sarcina să înfățișeze ideea peitru intuiția j \*" formă sensibilă și nu în forma gîndiri: și a spiri-

J                      J   S   h   J i   li y.a   x   l   yi   L  
Y

lității pure în general, și cum această înfățișare își', are viaalna- cj mpritml în  
rr»r flSipnniH f»n ța oi unitatea ambelor laturi, adică în corespondenția și  
unitatea ideii cu forma ei, înalta valoare și

## DIVIZIUNE

excelența unei opere de ată, realizată conform conceptului ei, 'va depinde de  
gradul de unitate interioară în rare apar conto- î

p pite una în alta ideea și forma.

Fundamentul diviziunii pentru  
știința airtei rezidă în acest îi

p

punct al adevărului superior, spiritualitate pe care și-a cîștigat-o plăsmuirea  
artistică adecvată conceptului spiritului. Deoarece, înainte de a ajunge la  
adevăratul concept al esenței sale absolute, spiritul trebuie sa treacă printr-o  
suocesiune de trepte, întemeiată în însuși acest concept, iar acestei desfășurări a

conținutului pe care spiritul și-o dă îi corespunde, legată nemijlocit de ea, o suocesiune a formelor artei, forme prin care spiritul, ca spirit artistic, devine conștient de sine însuși.

Acest proces înăuntrul spiritului artistic are el **însuși**, la rundul lui și conform naturii sale, două laturi. Anume, în primul rînd, însăși această dezvoltare este spiritală și generală, întrucît succesiunea treptelor conceptiilor despre lume, ca expresii ale conștiinței determinate, dar cuprinzătoare a naturalului, omenescului și divinului, ia formă artistică ; în al doilea rînd, această dezvoltare interioară a artei trebuie să-și dea existență nemijlocită și sensibilă, iar modurile determinate ale existenței artistice sensibile slînt ele însele o totalitate de deosebiri necesare ale artei, sînt diferitele arte. Ga creații spirituale, plămuierea artistică și diferențele pe care ea le arată sînt, fără îndoială, de natură mai generală, nefiind legate de un material anumit, iar existența sensibilă prezintă și ea diferențe variate, dar, întrucît sufletul ei interior, ca și acela al spiritului, este conceptul, un material sensibil determinat ajunge să posede un raport mai strîns și o anumită corespondență intimă cu diferențele spirituale își cu formele creației artistice.

Considerată însă în ansamblul ei, știința noastră se împarte în trei părți principale :

~J\_ în primul rînd, avem o parte generală. Această are ca obiect și conținut al ei, pe de o

frumosului artistic ca irlf a  
n nirfutura

p

altă

«i raprmtni mni apr,r-

l dll

p

p

raportul idealului cu

producția artistică subiectivă.

în al doilea rînd. din conceptul frumosului artistic

dezvoltă p

par ti i

a r ă. întrucît deosebirile esen-

**(X,.**

= oltă p p p

țiale conținute\_îa\_jjcest concept se dJesfăișoară într-o suaccesiune de fripte

âIfotTrneTor'~p'articulare de plămuiere artiistică.~

**80**

DIVIZIUNE

în al treilea rînd, avem o ultimă parte, în care

trebuie să examinăm individualizarea frumosului artistic. întrucît

arta trece g\_jjjarea sensibilă a creațiilor sale. închegîndu-se

•i. »«) \_\_ înfr-un~ststem aFltrteFor particulare și al genurilor și speciilor lor. Acum", oîn ceea ce privește prima își a doua parte, pentru a face" inteligibil ceea ce urmează, trebuie să reamintim îndată că ideea. ca frumos artistic, nu este ideea ca atare, ideea așa cum trebuie s-o conceapă ca absolut Logica metafizică, ci este ideea întrirît a primit forma realității] .și a intrat cu aceasta realitate într-o unitate nemijlocit adecvată Căci i de e a c a atare este, fără îndoială. însuși adevărul 'în sine și pentru sune, dar e. adevărul numai conform generalității lui încă neobiectivate, în timp ce

f ( i- n m n c M r i iți ii ,j ,) mai precisă de q fi îp chip inAirAitf]ă,

p p t p și o plăsmuire individuală a realității m rutinați a de a lă,sn s a apară în siine în chip esențial ideea. Prin aceasta este deja for- mulata cerința ca ideea și plăsmuirea ei iîn formă de realitate concretă trebuie sa fie complet adecvate una alteia. Astfel concepută, ideea. ca reahitiaf.p pizmuită ranfanm mnceptului său, este idealul. Sarcina unei astfel de corespondențe ar putea ti \_msa înțeleasa mai întâi în isensul cu totul formal că ar fi îngăduit ca ideea să fie e U it a r e ori cuta r e idee, cu condiția ca forma în care ea este realizată — indiferent oare — să reprezinte întocmai respectiva idee. Dar atunci adevărul pe care-il cerem idealului este confundat cu simpla j u s t e ț e, care constă în faptul că o semnificație oarecare este exprimată în chip adecvat, înțelesul ei putînd fi, din această cauză, descoperit în mod nemijlocit în respectiva formă de expresie. Idealul nu trebuie luat cu acest înțeles. Deoarece un conținut oarecare poate fi reprezentat, confor m oriteniului esenței sale, în chip cu totul adecvat, fără să-i fie îngăduit să pretindă că posedă frumusețea artistică a idealului în comparație cu frumusețea ideală, reprezentarea lui va apărea chiar defectuoasă. în această privință, trebuie notat, în prealabil, ceea ce numai mai târziu va putea fi dovedit, anume x,. 97) că insuficiența operei de artă nu trebuie totdeauna privită ca dovă Ta de stîngăcie subiectivă, ci d e f e c t u o z i t a t e a formei proviime si din mediocritatea li n s u fi c i e n ț â T r n p t i ti ii t n l ii î De exemplu, chinezii, inzii, egiptenii au plăs-lț fli Hi hi l d dli liite de fă

e exemplu, chinezii, inzii, egp ps t ff chipuri jlezei șii de idoli lipsite de formă, sau avînd o formă proastă, "formă neadevărată, și n-au Tost\_3ăl f f'd

o, , ș t\_3ă stare să pună stăpmire pe adevărata frumusețe, fn"ndcă reprezen-

**DIV1Z1UNE**

**81**

.țările lor mitologice, conținutul și cugetul operelor lor artistice erau în "sîne

mea nedeteraniniată, sau aveau un prost mod deter-jrîinât, și nu erau conținut în sineînsuși absolut. În acest sens, cu citirile de artă devin măxcelente"7~cu~atît~mai adine eiteadevărul cuprins în~corîînutul și gîndul lor. Și în legătură cu acest fapt, nu trebuie să ne gândim numai la eventuala dexteritate, mai mare sau mai mică, dexteritate cu care sînt prinse și reproduse formele naturii așa cum sînt ele date în realitatea exterioară. Fiindcă pe anumite trepte ale conștiinței și plămuirii artistice abandonarea și defigurarea formelor naturii nu este neintenționată lipsă de practică tehnică și de dexteritate, ci e transformare intenționată, care provine din conținutul ce se găsește în conștiință și este pretinsă de aceasta. Astfel, există sub acest aspect artă imperfectă, artă care diirfpTTnrt~dp~ tehnic și din alte puncte de vedere poate fi ni totul \* sfera ei determinată, dar oare, față de H<sub>P</sub> rnn.rppt.n.1, artei și față de ideal, apare totuși insuficientă. Numai în cea mai îlă ă id i i ii

ș t p ș  
întă artă ideea și reprezentarea ei artistică își corespund într-a-devar, în serjula formă ideii este în ea însăși adevărata formă în sine și pentru sine, aceasta lundea conținutul ideii, conținut pe care ea îl exprimă?" este el însuși conținut adevărat. Pentru ateasTă e nevoie, cum am indicat deja, ca ideea să fie determinată în sine și prin sine însăși ca totalitate concretă și să aibă, astfel, în ea însăși principiul și măsura particularizării sale și a modului-determinat al fenomenului. Țmăginjatia creștină, de

g ș  
exemplu, va putea reprezenta pe Dumnezeu numai în formă " omenească și în expresia s p i r j t u a l ă a acesteia, fiindcă Dum- (x<sub>IP</sub> os hezeu însuși e cunoscut aici ca fiind artsniit s p i rit în sine. Modiiil-determinat este oarecuim puntea spre fenomen. Acolo unde acest mod-de-a-ti-detenminat nu este totalitate care decurge din ideea însăși, unde ideea nu este reprezentată ca una ce se determină și se particularizează ipe sine însăși, ea rămîne ab-ccctă~î~nu posedă în ea însăși modul determinat, și deci prin--xiuiul modului părbicular de apariție, siingurul adecvat ei, ci are isf~prinCipill în afara sa. Iată de ce ideea încă abstractă are nu e încă, afirmată de

I<sup>TM</sup>~

potrivă, ideea concretă în sine își are în ea însăși principiul modului sau de apariție și, Hat-orită aremtiii fapt, e propria sa c?eație artistică [iberă.~A'stfel. numai ideea cu adevărat concretă, produce adevărata ei figură : iar nrenstă corespondentă a ideii și a formei este idealul.

\*

## 82

. 9»)

### DIVIZIUNE

Cum însă ideea este în felul acesta unitate concretă, această nmt;îtFjrț\_pof Pde<sup>în</sup>. 'Conștiința artistică deieț pxîntr-o "lămplă etalare și o nouă prezentare a

particularităților adeiii, iar iTt dltare / ' ' 'h\_\_"o

prunTaceasta dezvoltare  
de

lărTTistic obține o t o tal utiat e3 a ir t i c u l a ir e. Prin urmare, după  
f o r 'm e iș l t ir t .

ce am considerat .frumosul artistic în sine și pentru sine, trebuie  
să vedem ifjelul în care frumosul ca întreg se descompune în deteraninațiile sale  
particulare. Aceasta constituie d o c t r i n a de spire i or mele a ir tei" ca parte a d  
ou a a. expunerii jpoastre. Aceste forme își au originea în modul diferit TH"eî;ț  
concepe ideea icT'conținut, care condiționează diferența de foftnă  
arti@bîca~m~care apare ideea. Pe aceea, formele artei nu sînt deoît .raporturi  
diferite între icorîtinut și formă, iraiportum ce pro—,,,,,, o,i Mt-r, icPQcfă  
iraii7ă aHevăraitul] tun-  
vnn

din ideea însăși și care dau din această cauză adevăratul! fun  
dament de diviziune în aceasta sferă ; fiindcă diviziunea trebuie sa lie totdeauna  
Întemeiată în conceptul a cărei particularizare 'și împărțire este ea. S  
Avem de considerat aici t re i irapointuri ale ideii față ele forma ei de expresie  
artistică-

Anume, în primul rînd, începutul îl face ideea cînd, fiind încă în ,stare de  
'nedeterminare și indistinție, ori în stare de proastă și neadevărată determinare,  
ea însăși devine conținut al plăsmuirilor artistice, țfod nipdptrimin.ată, ea fîmră.  
nu posedă acea indjyiduialiha.te pe mare o pretinde idealul ; carac-terul \_\_ei  
jabstract \_\_și unilateralitatea ei ifac ca forma sa (fie din' punct icTe vedere  
exterjoy deFectuoasă si întâmplătoare. De aceea - <sup>L</sup>- ---- : ----iii ș jîmip 1 ă căut  
are a f igu-veritabil.ă. Ideea încă n-a

c .....=

rării deoît *caspafi* pg  
igasis lîn sine ânsăși forma, și răraîne astfel numai lupta.jși aspi-  
î F i î li t aceasta " iogxîxk

mai  
sita

( \*\*IU i (, 'Ai.» UK1V llvwy -. -----, ?- ---

Fația spre ea. Putem numi în general lorma acest  
sionboil i ă a, anteî. In aceasta formă de artă, ideea abstractă !își are forma  
artistică în atara ei, în imater.ia sensibiliă naturala,

'de la nare ipUfiară lairum plasmuea artistica și de care apare legată. Obiectele  
intuiției naturii sînt, pe de o parte, lăsiate mai intn așa cum isînJt ele, totuși în  
același timp e introdusă în ele ideea substanțială ca semniifioație a lor, lîncît  
acestor obiecte le revine acum sarcina s-o exprime, ele trebuind să fie  
interpretate ca și oînd ideea însăși ar fi prezentă în ele. Lucru posibil datorită  
faptului ică obiectele irealității au în ele o latură care le face apte de a înfățișa o

semnificație generală. Cum însă nu este posibilă o corespondență completă, această raportare nu se poate

## DIVIZIUNE

### 83

referi decât la o determinată\* a b s t r a c t a, cum ar fi, de exemplu, cazul când prin (reprezentarea leului se înțelege forța. Din cauza acestui caracter abstract al raportării, în conștiință pătrunde, pe de altă parte, și caracterul străin al ideii față de fenomenele naturii, cu toate că ideea, ineavînd altă realitate pentru a se exprima, se răspîndește în toate aceste forme căutîndu-se pe isine neliniștită își lipsită de măsură ; *negă*-sindu-le însă adecvate ei, ideea amplifică atunci formele naturii și fenomenele realității pînă în nedeterminat și în nemăsurat, aleargă în cuprinsul lor încoace și înoloo, se zbate și se frămîntă în ele, le violentează, le desfigurează în chip nenatural și încearcă prin irisipă, lipsă de măsură și fastul formațiilor să ridice fenomenele pînă la propria sa înălțime. Căci ajc\_j\_ida-isJ\_ică ceea ce e imai imijlLisiP<sup>1</sup> imai<sup>i</sup> ipuțin *rp, A, p, t f m m r y* ci nesusiceptibil

l ii fă î bl dtfî

(X,.

j p p  
de a pnimi lorma; obiectele naturii însă sînt absolut determfi nate ijfJî  
atată fiind <sup>ir</sup>mp'~t'ni-'-p .Inr *ir, ptr. tpr, nr%* i raportull <sub>t</sub> ideii față  
i f iid

de obiectivitate este, prin urmare, un iraport n e g a t i v. ifiindcă ideea. ca  
Ceva .ioterior, este ea iinsăși nernulltimită de ~o~~astfel  
sîThstiarită iiniVISfiln-i mirpntpin înmntinua'.

afirmj

«iiTPi n r n i p—e u b l i m—ipmte tninitn

abundența de tonme icare nu-i 'Corespund. în cuprinsul acestei afirmări  
sublime, fenomenul natural umanT~îfbrma își i

\_, eviident, luate și lăsațg\_aajcuim simt 'eTe7 acestea nu sînt totuși  
cun25rTrrp--pR, rnăsura~~semnifkație.i semnificație icare este iHeiaisupra  
oricărui conținut i

"Aceste daturi constituie, în generali, loacterul primului panteism artistic al Orientului, care, pe de o parte, atribuie și celor mai proaste obiecte semnificație absolută, pe de altă parte constrînge prin forță fenomenele ca acestea să-i exprime concepția despre lume ; acest panteism artistic devine în felul acesta bizar, grotesc și lipsit de gust sau, idisprețuind libertatea infinită și abstractă a substanței, se întoarce împotriva fenomenelor, ca unele ce sînt lipsite de valoare și pieritoare. Din această cauză semnificația nu poate fi încorporată oomplet în expresie și, cu

joate eforturile și iinceTcanile, nepotrivirea dintre idee și forma" Tn.cax.<sup>1pa ffitiP</sup>

<sup>P</sup>XippTnara ramîne neînvinsă. — Aceasta ar fi prima formă a artei, forma simbolică, .cu a ei căutare și firămîn-tăre, cu caracterul ei enigmatic și sublim.

In a do u aformă artistică însă, formă pe care vrem s-o numim clas ÎTa7

este înălțat dublul neajuns al artei sim-

84

DIVIZIUNE

DIVIZIUNE

85

i°-

bolice. Forma simbolică este imperfectă fiindcă, pe de o parte, în ea se pătrunde TrTconș'tiintă numai în stăpânirea ei în mod nedeterminat și, din această cauză, ioi) 'corespondența dintre semnificație și formă trebuie să rămână Eol-deauna defectuoasă și abstractă ea însăși). forma elajică a artei

Tezolvă aceasta dublă insuficiență prin faptul că ea este încor- porarea liberă, adecvată, a ideii în forma ce aparține ideii însăși, potrivit propriului ei concept și cu care, din acest motiv,

T3eeg-.se • poate~"ăcă~rda în chip perfect și liber. Prin urmare, numai forma clasică~oferă producerea și intuirea idealului desă-vârșit și-l înfățișează ca rpal'JTiat \_—

Totuși, potrivirea dintre concept și realitate în arta clasică trebuie luată, tot atât de puțin ca și în cazul idealului, în sensul pur formal al corespondenței unui conținut cu forma lui artistică exterioară. Altfel, orice reproducere a naturii, orice . portret, regiune, floare, scenă etc, constituind scopul și conținutul reprezentării artistice, ar fi clasice deja în urma unei astfel de congruențe a conținutului și formei. Particularitatea conținutului în arta clasică constă, din contra, în faptul că el însuși este fide concretă, și ca atare e .spiritualitate concretă căci numai ceea ce e spiritual este, ceea ce este cu adevărat interior. Printre cele ce sînt naturale, un astfel de conținut este acela care pentru ei însuși i se cuvine spiritului în sine și pentru sine. Conceptul original însuși trebuie să fie acela care a găsit forma pentru spiritualitatea concretă, înlocuind acum conceptul subiectiv — aici spiritul artei — a regăsit-o numai și a făcut-o să fie adecvată liberei spiritualități individuale ca existență plăsmuită, naturală. Cînd trebuie să se întruchieze în fenomen fîr-a r\_Je \_care ideșă o are 'în ea ca torrnă jne ca spiritualitate dH-prnjiață, individual ~-

este figura omenească, f Persomficarea și antropomorfismul -zarea au fost, fără îndoială, așaese calomniate ca o degradare a spiritualului, dar arta, întrucît ea 'trebuie să înfățișeze spiritualul în chip sensibil, este silită să recurgă la această antropomorfizare, fiindcă spiritul nu apare în mod suficient de sensibil decît în corpul său în această privință, metempsihoză este o reprezentare abstractă a acestui fapt. Fiziologia ar trebui să considere drept unul dintre principiile sale adevărul că, în dezvoltarea ei, viața se vede silită să înainteze în chip necesar pînă la forma umană, ca unic fenomen sensibil adecvat spiritului.

-l.

[Dar corpul omenesc cu formele lui nu mai trece în arta clasică ca simplă existență sensibilă, ci numai ca existență și formă naturală a spiritului, și de



aceea el trebuie sustras oricărei insuficiențe ce ține de ceea ce este numai sensibil și de natura finită, accidentală a fenomenalității. Când este purificată forma astfel, încât ea să exprime în sine conținutul ce-i este adecvat, e nevoie, pe de altă parte — dacă vrem să fie deplină corespondența dintre semnificație și formă —, ca spiritualitatea care constituie conținutul să fie și ea de asemenea, înent să fie susceptibilă-» de a se exprima pe sine complet în forma naturală omenească, fără a depăși excesiv această expresie în sensibil și ca spirit part. icnr i i i  
expresie itul e aici determinat în acele

**Și**

""

»i

«aLClatil VIHip

simplu absolut"

p p, fr, p pny »i simplu absolu veșnic, întrucât acesta din urmă nu este .capabil să se manifeste și să se exprime Hecât ca spiritiialțtafa ipqay-----

~ Acest~din urmă punct devine, la rândul lui, deficiența prin care forma clasică a artei se dizolvă și cere trecerea la o altă formă, forma superioară, anume la cea romantică. " ilHIB2<sup>a</sup> )' o m a n t i c ă a artei supi di"" l

i

HIB2<sup>a</sup> )' o m a n t i c ă a artei suprima dig."nou" uilunea

tilij ț q Ttli'tății fi H fir înf<sup>aa1</sup>T Vliri

rlpni —

ca într-un rhj.p giupfir.im- — la deosebirea și opoziția celor două laturi care în arta simbolică au rămas diferite și opoziție neînvinse. Forma clasică a artei a atins, desigur, tot ce poate realiza mai înalt sensibilizarea în artă, și dacă gândești ceva deficient în ea aceasta este nurnaj arfa înfășj și .rara.rf.pt-nl limi-tat al sferei artei ca atare. Acest caracter limitat constă în ~"

din i

ca arta în general lace

ț universalul concret, confor

m con-

ceptului său, universal infinit, — din spirit, obiect al său în foudlă "s ti I)

sib i l ă, "concretă, 'iar în forma ei clasică aria înfă-Jjișeaza îmbinarea deplină a existenței spirituale și sensibile ca i d e

co r e s p o

ât

aceasta

conto

îire

spiritul nu ajunge, de~fapt, să fie înălțat conform adevăratului său concept.

Căci spiritul e isubiectivitatea întimită ' a ideii, care, ca iinterioritate absolută, nu-și poate lua liber pentru sine formă exterioară atunci când este nevoită să rămână turnată în corporal ca existență ce i-ar fi adecvată. Plecând de la acest principiu, forma romantică a artei suprimă din nou neseparata unitate a artei 'Clasice, fiindcă ea" a obținut un COIL ținut care depășește forma clasică a artei si modul de exprimare al acesteia. Acest rntîmîjt pentru a ne referi la reprezentări cunoscute, coincide cu ceea ce creștinismul enunță despre Dum-

86

DIVIZIUNE

DIVIZIUNE

87

nezeu ca spirit, spre deosebire de credința în zei a elenilor, ore-jfifita~~care constituie Tpentru'arta clasică conținutul esențial și cel lui adecvat. În arta clasică, conținutul concret îi s ine este unitatea matură umană și divină, natură care, tocmai fiindcă e numai nemijlocită și în sine, ajunge să se manifeste adecvat tot ipe cale nemijlocită își sensibilă. Zeul elen există pentru intuiția naivă și pentru reprezentarea sensibilă și, de aceea, forma lui e cea corporală a omului, întinderea puterii și ființei sale este individual-particulară, iar față de subiect el e o substanță și o forță cu care interiorul subiectiv este în unitate numai î t i î s i n e, dar el (însuși nu posedă această unitate ca pe o știință subiectivă, interioară. Dar treapta superioară este ș t i n ț a acestei unități existente în sine, unitate pe care forma clasică a artei o are drept conținut ;al său pe deplin reprezen-tabil în ceea ce e corporal. Însă această ridicare a lui „în sine" la nivelul științei conștiente de sine produce o diferență enormă. Această deosebire este diferența infinită care separă în general <sup>104</sup> pe om de animal. Omul este animal, totuși nici chiar ceea ce privește funcțiunile sale animalice omul nu se oprește la „în sine", cum se oprește animalul, o devine conștient de ele, le cunoaște și le ridică la nivelul științei conștiente de sine, cum se întîmplă, de exemplu, cu procesul mistuirii. În chipul acestor oimul suprimă (mărginirea modului său de a fi nemijlocit în sine, incit tocmai fiindcă știe că este animal el încetează de a fi animal și se cunoaște pe sine ca spirit. — Acest „în sine" al treptei precedente, adică unitatea naturii omenești își divine — ridicată de la unitate n e m i j l o c i t ă la unitate conștientă —, elementul adevărat pentru irealitatea acestui conținut, nu mai este nemijlocita existență sensibilă a spiritualului, forma omenească corporală, ci interio r i t a t e a t o n - ș t i e n t ă de B i n e. Iată de ce creștinismul, reprezentînd pe Dumnezeu în duh și adevăr, ca s p i r i t — ou ca pe un anumit spirit individual, ci ca pe spiritul absolut —, se retrage din cuprinsul sensibil al reprezentării în interioritatea spiritului, făcînd din aceasta, și nu din corporal, material și existență concretă a conținutului său. Tot astfel, unitatea naturii umane și divine este o unitate știută, unitate de realizat numai prin știința s p i r i t u a (l ă și în spirit. Din acest motiv, noul conținut cîștigat pe această cale nu e legat de reprezentarea sensibilă ca de una ce<sup>1</sup> i-ar

corespunde, o i e liberat de această existență nemijlocită, care, afirmată negativ, trebuie învinsă și reflectată în unitatea spirituală. În felul acesta, arta iromantieă este depășirea artei de către ea însăși, dar depășire în cuprinsul propriului său domeniu și în forma artei însăși.

DeTaceea ne iputem opri pe scurt în constatarea că, jpe aceasta a treia treaptă, obiectul artei este libera și pirî-

**a** **ap,**  
**t. u a 1 i i t . a . t P r n n , r r i p if- ă**

artei e trebuie  
să apară o a s p i r i - i i t l D t f i i d "

— tjtl. a l i \* a ' e ' P e n t r u i ~ n t e i r n o r u l s p i r i t u a l . D a t f i i n d a c e s t o b i e c t , a r t a p o a t e d e c i , i p p r i e n p a i r f p , s ă m u l u c r e z e p e n t r u i n t u i ți a s e n s i b i l a , c i p e n t r u i n t e r i o r i ți a t e a — c a r e s t ă i n l l e g ă i t u r ă x - c u o b i e c t u l s a u , i n m o d s i m p l u , p r e c u m c u s i n e i n s ă ș i — , p e n t r u i n t i m i t a t e a s u b i e c t i v ă , p e n t r u s u f l e t , p e n t r u s e n t i m e n t , c a r e , T i i ă n i d j d e m a t u r ă s p i r i t u a l ă , t i n d e ' i n s i n e i n s u ș i s p r e t l i b e r t a t e , ~ \_ c ă u j j n d u r ~ ș i a r l u n d u - ș i i i m i p ă o a r e a c u s i n e n u m a i i n i m t e n o r u P

**I**  
**i: i n t f ' f i A r**

îiomantice, își de aceea ea trebuie înfățișată ca această lume interioară și cu iaparența acestei intimități. Interioritatea își sărbătorește triumful asupra exteriorului și face să apară această victorie în însăși sfera exteriorului, victorie prin care ceea ce este fenomen sensibil descinde în câmpul celor ce sînt lipsite de valoare.

Dar, pe de altă parte, și această formă a artei are nevoie, pentru" a se exprima, de exterioritate, ca orice artă, însa cum spiritualitatea s-a retras în sine însăși din exterior și din nemijlocita ei unitate cu acesta, exterioritatea sensibilă a plămuirii artistice este tocmai pentru acest imotiv receptată și reprezentată, ca în arta simbolică, ca neesențială, trecătoare, și tot așa și spiritul finit și voința sînit lîmipinse pînă la particularitatea și arbitrarul individualității, al caracterului, al acțiunii, al întîm-plării și al complicației s g j Latura existenței exterioare este predată fîntîmplării își dată praidă iavemturiilor imaginației, al cărei liber arbitru poate oglindi ceea ce e dat așa cum el este dat, după cum poate și arunca una peste alta și desfigura formele lumii exterioare. —. Căci acest exterior mu-și mai are conceptul și semnificația în sine și la isine, cum și le avea în arta clasică, ci în suflet, care-își găsește existența-i fenomenală în sine însuși și mu în exterior și. fio forma acestuia, în realitate ; și care e în stare să-și păstreze sau să-și redîștească această împăcare cu sine în orice împrejurare, iîn orice Mitîmplare neprevăzută, în orice nenorocire și durere, ba chiar și în crimă. J H I \* ? ' în felul acesta și fiac din nou apariția indiferența ideii față de formă, nepotrivirea și separația lor — ca în arta simbolică x,.

## DIVIZIUNE

(X., 107)

decît în sime însămi.

Acesta ar li în linii generale caracterul **forme**i simbolice a artei, al formei clasice a ei și al celei romantice ; acesta ar fi, adică, caracterul celor trei raporturi ale ideii cu forma sa în domeniul artei. Aceste trei **raporturi** simt determinate de aspirația spre ideal, de atingerea lui și de depășirea idealului ca idee adevărată a frumuseții.

În ce privește a treia parte a științei noastre, aceasta, considerată în raport cu primele două, presupune conceptul idealului și formele generale ale artei, întrucît ea nu se referă decît la realizarea lor în material sensibil determinat. De aceea actul nu mai avem de-a face cu dezvoltarea interioară a frumosului artistic, dezvoltare conformă determinațiilor fundamentale și generale ale acestuia, ci trebuie să arătăm cum se încorporează în existența concretă aceste determinații, cum se diferențiază ele în exterior, realizând fiecare moment al conceptului frumuseții artistice independent, pentru sine, ca operă de artă, și nu numai ca formă generală. Dar cum propriile diferențe imanente ale ideii frumosului sînt acelea pe care le traduce arta în existența exterioară, în această a treia parte formele generale ale artei trebuie să se înfățișeze și ca determinații fundamentale pentru clasificarea și fixarea diferitelor arte speciale; sau genurile artei posedă în ele aceleași deosebiri esențiale pe care am învățat să le cunoaștem ca fiind formele generale ale artei. Obiectivitatea exterioară în care se întrupează aceste forme prin mijlocirea unui material sensibil și, din acest motiv, par ticul ar face ca aceste forme să se desfacă, de sine stătătoare, în moduri determinate ale realizării lor, în arte particulare, întrucît caracterul determinat al fiecărei forme își găsește realizarea adecvată și într-un material exterior determinat, și în modul de a fi înfățișat al acestuia. Pe de altă parte însă aceste forme ale artei, ca forme generale în modul lor determinat, trec și dincolo de realizarea particulară a lor, printr-un gen determinat de artă, și-și afirmă existența și prin mijlocirea celorlalte arte, deși acest lucru nu-l

## DIVIZIUNE

89

realizează decît în chip subordonat. Iată de ce artele particulare aparțin, pe de o parte, în mod specific uneia dintre formele fundamentale ale artei, constituind realitatea artistică exterioară efectivă a acestora, iar pe de altă parte ele reprezintă îndeplinirea și realizarea totalității formelor artei.

În urmărire, în a treia parte principală a științei noastre avem, în general, frumusețea adevărată, care înfrumusețește și înfrumusețește, cum se dezvoltă el în arte și în operele lor, devenind o lume a frumuseții realității „Conținutul adevărat este frumosul. cum am văzut, este spiritualitatea plasmuită în forme și, mai precis, spiritul absolut, este adevărul însuși. Plasmuită artistic pentru intuiție

a divină, libera,

I întregii "Turna a artei

i-a înșușit pe deplin exteriori

independentă, care

moșul se dezvoltă aici ca realitate obiectivă -

" Sa înșăși, V-JLUH ima iiumvouu L3s,, v-.wv« —~~~ ,\_\_\_\_\_

Îl văd și se diferențiază deci și ca particularitate de sine stătătoare a diferitelor laturi și momente, acest centru își opune și extreme realizate ca realitate deosebită. Una dintre aceste extreme formează prin aceasta obiectivitatea lipsită încă de spirit, simplul mediu natural al divinității. Aici este plăsmuit artistic exteriorul ca atare, exterior care nu-și are în sine însuși scopul și conținutul spiritual, ci și îl are în altceva. Cealaltă extremă este, din contra, divinul, ca ceea ce este interior, știut, ca ceea ce este existență multilateral particularizată, subiectivă, a divinității. Această extremă este adevărul așa cum este el viu și activ în simțirea, sufletul și spiritul diferiților subiecți, adevărul care nu rămâne dispersat în forma sa exterioară, ci se reîntoarce în interiorul individual, subiectiv. Prin aceasta, deosebindu-se de manifestarea sa pură, divinul ca atare este totodată și divinitate, este el însuși investit cu particularitatea ce ține de,, orice cunoaștere individuală subiectivă, de orice sentiment, intuiție și senzație. În domeniul analog al religiei, cu care arta, pe treapta ei cea mai înaltă, are nemijlocită legătură, prindem aceeași deosebire în felul acesta: pe de o parte, viața naturală, pământească, se prezintă cu caracterul ei mărginit ; în al doilea rând însă conștiința își face din Dumnezeu obiect în care deosebirea dintre obiectivitate și subiectivitate dispare ; în sfârșit, în al treilea rând, trecem de la Dumnezeu ca atare la adorarea comunității, ca Dumnezeu, așa cum este el viu și prezent în conștiința subiectivă. Aceste

(X., IC

90

DIVIZIUNE

,"

trei deosebiri principale apar și în kunea artei, dezvoltându-se independent. J—  
na-TJ \*rf—'H?—\*wv« vht\*d--~z)tl

Primă dintre artele particulare cu care, conform acestei determinații fundamentale, trebuie să începem este arhitec-t u t a frumoasă. Sarcina ei este a ceea ce a prelucra natura exterioară anorganică în așa fel, încât aceasta devine înrudită la ca taine externă elaborată conform cerințelor artei, **d**      **ă**  
**ă**

Materialul ei este ceea ce e de natură materială în exterioritatea mijlocită a lui ca masă mecanică, igrea, iar formele ei rămân formele naturii anorganice, aranjate după (raporturile abstracte ale materiei, raporturi simetrice. Cum în acest material și în aceste forme idealul nu se lasă realizat ca spiritualitate concretă, iar realitatea reprezentată rămâne deci, ca ceva exterior, nepătrunsă ide

idee sau rămlîme numai în relație abstractă cu ea, ifdl aii antei construcției este  
fmrma simboiHcă

f

T

W9)

tpj

ț

Tartei.jCăci arhitectura nu face dedît isă pregătească callea reaTT-tațn'adeevate  
a divinității și luptă în serviciul acesteia ou natura obiectivă pentru a-i da formă,  
eliberînd-o din hățîșul existenței mărginite și de diformitatea întâmplării. iPrin  
aceasta, arhitectura.jTgjiPzeiștp lom] ppmtru divinitate. îi modelează mediul  
înconju-... rator și-i clădește templul, loc ipentru reculegerea interioara și pentru  
îndreptarea ispitii ti nTni gjpyfr-nKjflo \*/p aihaniite. Ea ridkîâ U

d

p

p

un aicUpast penltru ladnrua.rea irtHjor ce se întrunesc îmipreună. adăpost care  
servește de apărare împotriva amenințărilor furtunii, ' contra ploii își a vremii  
grele, contra animalelor sălbaticе, si revelează voința de reculegere, o  
revelează, desigur, în chip exterior, dar artistic. Această semnîlțicatje  
arhitectura o poate plfe-mui în materiallul său si în t'otimeTe\*.lui mai mult sau  
mai puțin, după cum modul-determinat aii conținutului pentru care ea intre-  
prinde lucrarea "sa este\_\_ mai încărcat sau mai lipsit de semnificație, mai concret  
isau mai alhatramt mai adîncit îm. el însuși sau mai tulbure și imai superficiali.  
Ba, în\*a.'Oeastă privință, ea poate \_\_voi să 'meargă chiar atît de departe, tncît să  
procure, ffin tormeile jmateraaiUl ei, o existență artistică adecvată acestui  
conținut. Diăr în airsif caz ea și-a depășit deja propriu-i domeniu,jajanej cînd  
dincoloTlîa" treapta ;sa imai îînaltă, Jă~șculptură : căci TTmita gJdăți în faptul  
că ea~menține"irpiriituaful ca interior șale 'exterioare și trimite deci la cele  
sutleteșji  
îm ifața. i

ț numai ca la altceva,

umai ca la altceva,

ținisâ în chipul atesta lumea exterioară anorganică este purificata de arhitectură,  
ordonată simetric, făcută să se înrudească

## DIVIZIUNE

91

cu spiritul, iar templul divinității, casa comunității acesteia stă înaintea noastră  
terminată. în al doilea r î n d, în acest templu intră apoi divinitatea însăși,  
trăsnetul individualității lovind în masa inertă și pătrunzînd-o, iar forma infinită  
a spiritului însuși, formă oare nu mai este simetrică, concentrînd și mode-lînd  
corporalul. Aceasta este sarcina sculpturii. întrucît aici interiorul spiritual se  
încorporează în formă sensibilă și în materialul iei exterior și ambele aceste  
laturi se îmbină astfel încât nici una dintre iele nu e precumpănitoare, sculptura  
are drept tipal ei fundamental for im a clasică a a r t e iJDe aceea nu-i mai

rămîne sensibilului pentru sine nici o expresie care n-ar fi aceea a spiritului însuși; cum își invers : pentru sculptură nu e pe deplin irqprezentabil nioi un conținut sufletesc care nu se lasă absolut adecvat înfățișat intuiției, în formă corporală. Fiindcă sculptura trebuie să înfățișeze spiritul în forma lui corporală, în unitate nemijlocită cu aceasta, calm și fericit, iar formei -ea trebuie să-i dea viață prin conținutul unei individualități spirituale. Astfel, imaterialul isensibil exterior nu mai e prelucrat nici ținînd seama numai de calitatea lui mecanică de masă grea, nici în forme de ale anorganicului, nici ca imaterial indiferent față de colorație etc, ci este elaborat în forme ideale ale figurii omenești, și anume utilizând totalitatea dimensiunilor spațiale. Sub acest din urmă raport, trebuie să ireținem în primul rând în ceea ce privește sculptura că în\_ea isînt înfățișate iintenionnii si spiritualul în eterna lini liniște și în independenta .lui esențială. Acestei liniști și unități ou sine însuși le corespunde numai acel exte-rior care măi perseverează el linsușriînT această unitate și" liniște. Aceasta este torma potrivit s ip ă"t i a Uitatii ei alTsTFăc t e. j Spiritul pe care-l înfățișează sculptura este spiritul ferm sălășluit \*4ff sine iÎDSUiși, și nu spiritul dispersat în chip divers în jocul a ceea ce e întâmplător și al pasiunilor ; de aceea sculptura nici nu lasă ca exteriorul să se împrăstie în această diversitate fenomenală, ci prinde din această "diversitate numai o singură latură, anume spațialitatea abstractă în totalitatea dimensiunilor ei

Gînd arhitectura a ridicat templul, iar mâna sculpturii a instalat în el statuia divinității, în fața acestei divinități prezente în formă sensibilă stă, în încăperile spațioase ale casei sale, în al treilea rînd, comunitate a. Aceasta este reflectarea în sine, reflectarea 'spirituala, a amintitei prezențe sensibile, este subiectivitatea care dă suflet și anterioritatea cu care, din această cauză, particularizarea, individualizarea și subiectivitatea acestora devin ' !

92

## DIVIZIUNE

principiul determinant pentru conținutul artei, precum și pentru materialul ce trebuie înfățișat în chip exterior. Unitatea fixată în sine a divinității în sculptură se disociază în multiplicitatea interiorității individualizate, a cărei unitate nu este de natură sensibilă, ci e absolut ideală. Numai în felul acesta este divinitatea într-adevăr spirit, spiritul în comunitatea sa, adică ea este atare numai întrucît e acest „dincoace" și „dincolo", această alternare a unității sale în sine și a realizării sale în cunoașterea subiectivă și în particularizarea acesteia, precum și în universalitatea și în unirea celor mulți. În comunitate, divinitatea este atît identitate cu sine nelămurită de abstracție, eîť și divinitate sustrasă nemijlocitei scufundări în corporalitate, cum este ea înfățișată în sculptură, ridicată fiind în sfera spiritualității și a cunoașterii, ridicată în această **oglindire** care apare în mod esențial ca subiectivitate. Prin aceasta, conținutul superior este acum cel spiritual, și anume ca și conținut absolut, dar în urma amintitei fărâmițări acesta apare în același timp ca **spiritualitate** particulară, ca suflet particular, și cum

lucrul principal se dovedește a fi nu liniștea simplă în sine a divinității, ci aparența în general, adică existența pentru altceva sau manifestarea, obiect al reprezentării artistice devine acum pentru sine și subiectivitatea cea mai variată în mișcarea și activitatea ei, ca pasiune umană, acțiune și împlinire umană ; și, în general, domeniul întins al sentimentelor, al voinței și al omisiunii omenești de a face ceva. — Conform acestui conținut și elementul sensibil al artei s-a particularizat acum în sine însuși, pentru a se arăta adecvat interiorității subiective. Un astfel de material îl oferă culoarea, tonul și, în sfârșit, tonul ca simplă indicație pentru intuiții interne și reprezentări, iar ca moduri de realizare a acestui conținut prin acest material avem pictura, muzica și (X, na) poezia. Cum aici materia sensibilă apare pretutindeni în sine însăși particularizată și afirmată în chip ideal, ea corespunde cel mai mult conținutului în general spiritual al artei, iar legătura dintre semnificația spirituală și materialul sensibil reușește să devină mai intimă decât a fost cu puțință aceasta în arhitectură și sculptură. Totuși aceasta este o unitate mai intimă, care se alătură cu totul părții subiective, iar întrucât forma și conținutul trebuie să se particularizeze își să se afirme în chip ideal, această unitate mi se realizează decât pe socoteala generalității obiective a conținutului și a contopirii ou sensibilul nemijlocit.

#### DIVIZIUNE

### 93

Dar, cum forma și conținutul se ridică pe planul idealității, părăsind arhitectura simbolică și idealul clasic al sculpturii, aceste arte își împrumută tipul de la forma romantică a "artei" al cărei mod de plasmuire ele au abilitatea să-l toarne în forma cea mai adecvată. Ele formează o totalitate de arte, fiindcă însuși romanticul este în sine forma cea mai concretă a artei. Structura interioară a

particulare trebuie stabilită în felul următor : prima artă, "stind toate aproape de sculptura, este pictura. Un material pentru conținutul ei și plasmuirea acestuia ea utilizează vizibilitatea ca atare, întrucât aceasta se particularizează totodată în ea însăși, adică continuă să se determine pe sine devenind culoare. Materialul arhitecturii și al sculpturii este, desigur, și el vizibil

și colorat, dar el nu este, ca în pictură, o creare de vizibilitate ca atare, nu e în sine simpla "lumină care, specificându-se în opoziția sa cu obscurul și în uniune cu acesta, devine culoare. Această vizibilitate în sine subiectivă și ideal afirmată nu are nevoie nici de diferența de mase abstractă și mecanică a materialității grele a arhitecturii, nici de totalitatea spațialității sensibile pe care și-o păstrează sculptura, deși concentrată și în forme mecanice, ci vizibilitatea picturii și crearea ei de vizibilitate posedă diferențe mai ideale ca particularitate a culorilor, liberînd arta de natura sensibil și spațial completă a ceea ce este x. 11: "material, întrucât ea se limitează acum a r)impnăiile planului sau suprafeței. ~

—-----Te de altă parte și mîntuiești cea mai amplă particularizare, l'ot ce poate ocupa un loc în sufletul omenească ca senti-ment. reprezentare, scop, tot



ce e în stare să-l determine spre" "TăpăTtot acest "conținut divens poate  
ronstitui conținutul variat al picturii. De la conținutul cel mai înalt al spiritului  
pînă jos.

—fă~ obiectul cel mai singularizat al naturii. întreaga împărăție a particularului  
ij-și are tocul sau în ipintnra Cari și natura mărginită cu scenele și tenomenetle  
ei particulare poate apărea aici, cînd o cît de mică aluzie ila un element oarecare  
al spiritului o înfrățește mai de aproape cu cugetul și cu sentimentul.

A doua artă prin care se realizează roma"tirnl p'te ală-tuiTdlTpiictură, muzica.

Deși încă sensibil, material ui ei purcede la-gi mai adîncă subiectivi'idle yi  
paiilkulai'i'zăre Afirmarea "de către muzică a sensibilului ca ceva de natura  
îcfectă trebuie explicată adică prin faptul că ea suprimă și indiferenta  
exterioritate reciprocă a spațiului — a cărui aparență totală pictura o

94

DIVIZIUNE

DIVIZIUNE

95

lasă să mai subziste încă isimulînd-o intenționat — și o idealizează în unitatea  
individuală a punctului. Dar ca atare negați-vitate punctul este în sine concret și  
suiprimare activă înăuntrul materialității, ca mișcare și vibrație a corpului  
material în sine însuși în raportul său cu sine însuși. Această începătoare  
idealitate a materiei, care nu mai apare ca idealitate spațială, ci tem-porailă, este  
tonul, sensibilul afirmat negativ, a cărui vizibilitate abstractă s-a transformat în  
percptibilitate auditivă, întrucît tonul eliberează oarecum ceea ce este de natură  
ideală din prin-soarea lui de natură materială — Acest prim caracter de  
intimitate și de însuflețire a materiei furnizează materialul pentru iu) intimitatea,  
ea însăși încă nedeterminată, a sufletului și a spiritului și face să sune și să  
răsune în timbrele ei sufletul, cu întreaga scală a sentimentelor și pasiunilor sale.  
în felul acesta, după cum sculptura e situată la centru, între arhitectură și artele  
subiectivității romantice, muzica formează, la rîndul ei, centrul artelor  
romantice își face trecerea între abstracta sensibilitate spațială a picturii și  
sensibilitatea abstractă a poeziei. în sine însăși, muzica are, ca opoziție a  
senzației și a interiorității, asemenea arhitecturii, un iraport al cantității  
susceptibil de a fi prins de către intelect, precum și baza unei legități ferme a  
tonurilor și a compoziției și succesiunii lor.

în sifîrșit, a treia și cea mai spirituală înfățișare a formei romantice a artei  
trebuie s-o căutam (în p o e z i e i . Particularitatea ei caracteristică rezidă în  
puterea cu care ea-subordo-nează spiritului și reprezentărilor lui elementul  
sensibil, element de care deja muzica și pictura începuseră să elibereze arta.  
Fiindcă tonul, ultimul material exterior al poeziei, nu mai este însăși senzația  
tonului, ci este un semn, lipsit de semnificație pentru sine, și anume semn al  
reprezentării, devenită concretă în sine, nu numai semn .al sentimentului  
nedeterminat s.i al nuanțelor și gradațiilor lui fPrin aceasta, t o m u l devine  
cuvânt, sunet în sine articulat, al cărui irost este sa indirp t

și ginciUii, !»tflUoit punctul in sine negativ către care înaintase muzica se  
înfățișează acum ca punct cu desăvârșire concret, ca  
punct al spiritului, ca individ 'conștient r sine r.re. pornind 5in sine însuși,  
leagă spațiul infinit al reprezentării cu timpul  
ta

bar, acest element sensibil, care în muzica eră încă nemijlocit una cu  
interioritatea, aici este desfăcut de conținutul conștiinței, în timp ce spiritul își  
determină ca reprezentare pentru sine și-n sine acest conținut, pentru  
exprimarea căruia

el se folosește, desigur, de ton, dar numai ca de un semn în sine, lipsit de valoare  
și de conținut. Tonul poate fi deci tot atât de bine și simplă literă, fiindcă ceea ce  
e perceptibil cu auzul a cofoo-rît, ca și ceea ce e vizibil, devenind simplă  
indicație a spiritului, în felul acesta, elementul .propriu al plătmiiirii poece este  
repreze ntarea poetică și concretizarea spirituală însăși ;

"acest element este ramam"

străbate pe jtoajp și i i

**p**

ezia

ii.niHf»pfipdentde~ele.jĂl'tă li di lib î i

poeziei este arta universală a spiritului devenit liber în sine, spirit care, în  
realizarea operei de artă, nu e legat de materialul sensibil exterior și oare nu se  
mișcă deaînt în spațiul interior și în timpul interior al reprezentărilor și  
sentimentelor. Dar tocmai pe această cea mai înaltă treaptă a ei arta se și  
depășește pe sine, părăsind elementul senziibilizării conciliate a spiritului și  
trecînd din poezia reprezentării în proza gândiriiij r<sup>6?</sup> \*\*' v TM<sup>4ish</sup>J

Aceasta ar fi structura totalității artelor particulare : \_aria— exterioară a  
arhitecturii, cea obiectivă a sculpturii și arta subiec-tivăa picturii, muzicii si  
poeziei. Fără îndoială, au fost încercate și .multe alte împărțiri, căci opera de  
artă oferă o astfel de bogăție de aspecte, încât se poate lua ca fundament al  
diviziunii când o latură, oînd cealaltă ; ceea ce adesea s-a și înlîimipilat,  
luiîndu-se, de exemplu, ca fundament imaterialul sensibil. în acest caz, arhi-  
-ri,ataiH7iara, Var .arniptnmq, figurația organică a mate-  
iei în totalitatea ei spațială și sensibilă : pictura, aste suprafața ~colorata și linia,  
în timp ce în muzică, sipațiuil. În general, trece  
~in~ punctul! în sine împlinit pjl 'timpului, pîn5 ,rpl i?n pnf»?nf mate-" exterior  
este, în istiîrsâit. degradat ou totul, ca fiind fără

valoare. Sau deosebiriile dintre arte au ifost concetpitile și seama de latura lor  
cu totul abstractă, de spațialitate și de tem-poralitate. Dar o atare particularitate  
abstractă a operei de artă cum e materialul poate fi, desigur, urmărită consecvent  
în ceea ce are ea propriu, dar nu poate fi păstrată ca ultim temei de diviziune,  
căci o astfel de particularitate își derivă ea însăși originea dintr-un principiu  
superior, căruia, din acest motiv, trebuie să i se subordoneze.

Am văzut că această poziție superioară este constituită din formale artei, formă

simbolică, clasică și 'romantică, care sînt momentele generale ale însăși ideii frumosului.

Forma concretă a raportului frumosului cu diferitele arte este de așa fel, înôit acestea constituie existența reală a formelor artei : fiindcă arta simbolică își atinge cea mai adecvată

L

## DIVIZIUNE

realitate a ei și cei mai mare aplicare în arhitectură, unde ea stăpînește contorm conceptului complet al ei și nu e încă cobo-rîță la nivelul naturii oarecum anorganice al unei alte arte; pentru forma ei a să că a arte.,j, dimpotrivă, sculp-t ii r ti este, realitatea necondiționată, în timp ce ea acceptă arhi-tectura numai ca mediu înconjurător și nu e încă în stare această formă clasică a artei să elaboreze pentru conținutul său muzică și pictură ca forme absolute ; în sfîșit, forma romantică a artei își însușește, indeprnirlent / "ernnrliționat- expresta, pu-tu-rajăjM\_ muzicală, precum si. în măsură egală, plăsmuirea poetică. Dar po.ezia\_\_ este adecvată tuturor formelor inimosului și se extinde asupra tuturor, fiindcă elementul ei propriu este imaginația artistică, iar imaginația e necesara pentru orice producție a frumosului, indiferent cărei forme i-ar aparține aceasta. Prin urmare, ceea ce realizează arteTe~particulare în diferite op\_ere de artă nu sint, conform conceptului lor, decît formele

p

cărei reallzare eyrpTiaară este vastul și înaltul Panteon al artei. Panteon aii căru constructor și cap de atelier este spiritul frumosului oare se sesizează pe sine însuși, dar pe care istoria universală îl va desăvîrși numai în cursul dezvoltării sale milenare.

## ESTETICA

### PARTEA I

#### IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC SAU IDEALUL

Trecînd de la introducere la considerarea științifică a obiectului nostru, înainte de toate trebuie să indicăm pe scurt poziția generală a frumosului artistic în cuprinsul realității, precum i pe aceea a esteticii 'in raportul ei cu celelalte discipline filozofice , aceasta pentru a preciza punctul de 'la care trebuie să pilece adevărata știință a frumosului. \*-

Aici ar putea să pară potrivit să povestim despre diversele\_\_ încercări de a cuprinde frumosul iprin gîndire, să clasificăm aceste încercări și să le apreciem critic. Dar în parte acesit luoru a fost deja făcut în introducere, în parte adevărata știință nu se poate limita n u an a i ila examinarea a ceea ce au făcut alții, bine sau J\*ău, ori să se mulțumească numai să învețe de la ei. Mai cunînid, invers, s-ar putea spune încă o dată, în prealabil, un cuvînt despre faptul că mulți sînt de părere că frumosul nu seliaisă î,p peneral prins în concepte, tocmai fiindcă el este fru-rfioiu și că ar rămînea, din această cauză, obiect neinteligibil pentru gîndire. La o astfel de afirmație trebuie să se răspundă în

locul acesta pe scurt că, deși în ziua de azi orice adevăr e considerat ca incomprehensibil, fiind privite ca inteligibile numai caracterul finit al fenomenelor își accidentalitatea temporală, tocmai JjîdevăruQ este ceea ce e absolut i n t e . l i g i b i l și singur inteligibil, deoarece el are la baza sa concep'tul absollut și, mai precis, ideea. Frumusețea însă nu e deoît un \_\_aniiTnit mod al . exteriorizării si reprezenTării adevărului, șîdin acest motiv, este oc~esibiila îndirii care operează cu conceptul, e deschisă absolut pe toate 'laturile ei, cînd este într-adevăr înarmată cu puterea / \*. nrjfpitiiiiTfîp înțelege că în timpul dirr urmă nu i-a mers nici . unui concept mai rău precum i-ia mers conceptului însuși, c o n e p t'Uil ui în sine și pentru sine; deoarece prin concept se obișnuiește să se înțeleagă un mod-determinat abstract și un fel-de-afi unilateral al reprezentării sau al gîndirii intelectului,

(X,. 1

(X,.

100

PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

101

prin ceea ce, natural, nu poate fi adusă pe calea gîndirii în lumina conștiinței nici totalitatea adevărului și nici frumusețea, concretă în sine. Căci frumusețea, cum am spus deja și cum voi arăta mai târziu, nu e o astfel de abstracție a intelectului, ci sj— conceptul în sine însuși absolut concret și, mai precis spus, ea este ideeaabsolută în aipariția ei isieși adecvată.

~~~T3acă vrem să indicăm pe scurt ce este ide e a absolută în realitatea ei veritabilă, trebuie să spunem\* ca ea este s p l r i" T, si anume nu spiritul finit cu preocupările lui mărginite, ci spiritul universal, infinit și a b s o l u t, care determină din sine însuși ce e într-adevăr adevărul. Adresîndu-ne conștiinței noastre "obișnuite, ni se îmbie despre spirit reprezentarea că el s-ar opune naturii, căreia în acest caz îi atribuim aceeași valoare. Dar, în această juxtapunere și raportare reciprocă a naturii și a spiritului ca domenii egail de esențiale, spiritul este considerat numa. ca finit și limitat, și nu sub aspectul nemărginirii și aii adevărului său. Căci spiritului absolut natura nu i ise opune ca ceva ce ar avea aceeași valoare cu el. si nici ca limită, ci ea este afir-. rnața de el. devenind astlel un produil căruia i s-aJ-uat! puterea-de a~~fi limită și barieră. Spiritul absolut trebuie totodață \_conce-put \_aj ca activitate absoluta își, iprin aceasta, ca autodiferențiere în sine-"1"-\*111?1 - Dar acest ailtceva, pe care spiritul și-d deosebește

Ș , p p ș  
de sine însuși, este tocmai natura, iar spiritul e bunătatea de a ix, i2D da  
acestui altceva al său întreaga ~pTemtudme a propriei săTe  
b ă tă î

T

esențe. De aceea~nătillra~trebuie cTJiiiBuu'tă--ea-T3na Ce poartă în sine ideea

absolută, dar "ea este ideea în formă" urmat oare:

’  
e afirmată de căte spiritul absolut ca fiind un atțgeva al spiri-tuTuî7 Spunem  
deci despre ea că e ceva creat. Adevărul ei este, din această cauză, însuși cel ce o  
Mhîrnă. adică e spiritul ca idea-

intruolt acești"" separtioularizează, fără"

îndoială, în sine și se neagă, dar el suprima" și această particula-rita'te și negație  
ca pe urieie~ce~~s\*î nta \_îTm a rg \_d~e~X~Ti\* în loc să aibă în ele

Imyță \_"bălîerX~TOntopiri!du-seK universalitate cu al său altceva <sup>pl</sup>

Această idealitate și această infinită negativitate constituie pro-"V fundul  
concept al subiectivității.. spiritului. Dar -ea subiectivitate ispijtuui e irnai fanții  
numai în sine adevărul naturii întrucât el nu și-a elaborat încă pentru sine însuși  
adevârăiuTsau concepi JNatura mu-i sta deci lin iată ca un altceva afir-nvaT de  
e'l, altceva în care el se reîntoarce la sine însuși, ci-i stă în față ca mod-de-a-fî-  
ait-ceva neînvins, mărgirtitor, mod-dg

a-fi-alt-ceva la care **rămâne** raportat spiritul ca la un obiect dat în prealabil,  
spiritul ca ceea ce e subiectiv în existența sa de cunoaștere și voință, nefiind în  
stare să formeze decât cealaltă latură față de natură. Acestei sfere îi aparține  
caracterul finit al spiritului teoretic, precum și al celui practic, îngustimea  
cunoașterii și simplul „trebuie să fie” în realizarea binelui. Și aici, ca în natură,  
fenomenul este neegal cu adevărata sa esență și mai avem și spectacolul  
tulburător al abilităților, pasiunilor, scopurilor, felurilor de a vedea și talentelor,  
care se caută și se ocolesc unele pe altele, lucrează una pentru alta și una  
împotriva alteia, încrucișându-se, în timp ce în voința și năzuințele lor, în  
opiniile și gândirea lor intervin cele mai variate forme ale hazardului, ajutându-le  
sau împiedicându-lle. Aceasta e poziția spiritului \_numai finit, temporal,  
contradictoriu și, prin aceasta, trejtttQj, nemuTtūmit și nefericit. Deoarece  
satisfacțiile pe care le (Wifa"această "isfera, în forma dor finită, sînt ele însele  
totdeauna încă mărginite și pipernicite, relative și izolate. De aceea iprivi-rea,  
conștiința, voința și gândirea se ridică deasupra lor, căutînd șT găsiindu-și H!  
niveirpihtaje \_aloradevărată, unitatea si multu-mirea în altă parte : înintinit și în  
adevăr. Această unitate și ~~multumire la nivelul~~ eăreia raționalitatea activă a  
spiritului înaltă materia naturii sale finite este adevărata relevare ji ceea ce lumea  
fenomenelor e conform conceptului ei. Spiritul prinde finitul' însuși ca pe  
negativul \_său și-și dobîndește prin aceasta infinitatea- Acest adevăr al spiritului  
[finit este spiritul absolut."— Diar în această formă spiritul devine real numai ca  
negativitate absolută : el Jjd afirmă în sine însuși natura finită ajsa \_și o mă Prin  
aceasta el face dinsme2j" dom'en'iil ă7T7?ia;

Jj \_s j\_s  
mă. Prin aceasta el face din \_sme2j" dom'en'i-iiil să7T7?ima; pentru sine însuși  
otjiect "ărștiinței și voinței sale. însuși abso-lutul devine obie c t  
g.piriti'ni'ii'îr-'fî-n?j\_\_piriti)l pășite  
treapta c orTș t iin e i, diteren ț i i n d u - s e în sine ca unul

care cunoaște, față de obiectul absolut al  
de vedere de mai înainte, din "obiectul  
născut

al caracterului finit al spiritului, spiritul — care știe despre absolut ca despre un  
obiect infinit ce-i stă în față — este determinat astfel drept finitul ce se  
deosebește de acest obiect infinit Dar, pe poziția unei considerări speculative  
mai înalte, spiritul absolut însuși este acela care, spre a fi pentru sine știința  
despre sine, se diferențiază în sine însuși, afirmând prin această natură trinită  
spiritului. Înăuntrul căreia el își Hipotezează obiectul absolut al științei despre  
sine

102

(D., 124)

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

însuși. Astfel este el spiritul absolut în comunitatea sa, e absolutul real al spirit și  
a cunoașterii. ~

Acesta este punctul de la care trebuie să plecăm în dezvoltarea artei. Căci frumosul  
artistic nu e nici ideea logică, ci ideea absolută așa cum se dezvoltă în  
elementul pur al gândirii, și, invers nu este nici ideea naturală, ci frumosul  
artistic aparține domeniului spiritului, fără ca, totuși, să se oprească la  
cunoștințele și faptele spiritului finit împărțită 'artelor' frumoase este imperiul  
spiritului absolut. Aici nu putem decât să indicăm că acesta e cazul ; dovada  
științifică cade în sarcina disciplinelor filozofiei premergătoare ; în sarcina  
Logicii, al cărei conținut este ideea absolută ca atare, a filozofiei naturii ca  
filozofie a sferelor finite ale spiritului ; fiindcă în aceste științe trebuie să se arate  
cum, conform propriului ei concept, ideea logică are să se convertească și în  
existență a naturii, și apoi cum trebuie ea să se elibereze din această exterioritate  
spre a deveni spirit și cum, ieșind din finitatea acestuia\* să se elibereze încă  
odată pentru a deveni spiritul în veșnicia și adevărul lui.

Din acest punct de vedere, care se potrivește artei celei mai înalte și cu adevărat  
demne, reiese de îndată limpede că ea aparține aceluiași domeniu căruia îi  
aparțin și religia și filozofia. În toate. este totuși "spiritului absolut, spiritul se  
eliberează de limitele înguste ale existenței sale. Întrucât din condițiile  
întregului nostru sale lumești și din sfera scopurilor și intereselor  
sale și se potrivește pentru considerarea și înfăptuirea exi-  
stenței sale și pentru sine.

entru a înțelege mai precis această poziție a artei în întregul cuprins al vieții  
naturale și spirituale, o putem concepe mai concret în chipul următor :

Aruncând o privire de ansamblu asupra întregului conținut al existenței noastre,  
descoperim deja în conștiința noastră obișnuită cea mai mare diversitate de  
interese și de satisfacere a lor. În primul rând, vastul sistem al nevoilor fizice,  
pentru satisfacerea cărora lucrează marele număr al meșteșugarilor cu înting sele  
lor stabilimente și legături, apoi **comerțul**, navigația și artele tehnice ; mai sus  
apoi lumea dreptului, a legilor, viața în familie, breslele diferite, și întregul

domeniu abît de cuprinzător al statului ; apoi nevoia de religie, immanentă oricărui suflet, care-și găsește satisfacerea în viața bisericească ; în sfârșit activitatea multiplu specializată și absorbantă în domeniul științei și ansâm-

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

103

Mul cunoștințelor și al cunoașterii, care cuprinde în sine totul, în cuprinsul acestor cercuri se desfășoară și activitatea în câmpul artei, se manifestă interesul pentru frumos și mulțumirea sufletească pe care o produc formele frumosului. Aici se pune acum întrebarea privitoare la necesitatea interioară a unei astfel de nevoi în complexul celorlalte domenii ale vieții și lumii. Mai întâi, aceste stări le găsim, în general, numai ca date în prealabil. Dar, conform exigențelor științifice, este vorba de a examina legătura lor interioară și esențială și necesitatea lor reciprocă. Căci ele nu stau numai în raport de simplă utilitate una cu **alta**, ci se 'completează una pe alta, întrucât într-o sferă sînt **cuprinse** moduri de activitate superioară celor ce țin de altă sferă, din care cauză sfera subordonată trimite dincolo de ea însăși, și astfel, prin satisfacerea mai adîncă a unor interese de mai mare importanță, este completat ceea ce nu-și poate găsi rezolvare într-un domeniu anterior.,,, Numai acest fapt arată necesitatea unei conexiuni interioare. //

Să ne reamintim ceea ce am stabilit deja referitor la conceptul frumosului și al artei : am aflat în el, mai întâi, un conținut, un scop, o semnificație ; **fin** al doilea rînd, **expresia**, prezentarea și realizarea acestui conținut : și în al treilea rînd, ambele laturi astfel întrepătrunse, încît exteriorul, particularul apare exclusiv ca reprezentare a interiorului. În opera de artă nu se găsește nimic decît ceea ce e în raport esențial cu conținutul și-l exprimă. iCeea ce numeam conținut, semnificație, spre deosebire de executare, este ceea ce în sine simplu este însuși lucrul redus la determinațiile lui cele mai simple, deși cele mai cuprinzătoare. Astfel, de exemplu, conținutul unei cărți poate fi indicat în cîteva 'Cuvinte sau propoziții și nu e îngăduit să se afle în carte altceva în afară de ceea ce este deja arătat în termeni generali în conținut. Ace! ce' simplu, această temă care constituie **oarecum** baza pentru ceea" ce e înfăptuit, este ceea ce e abstract, realizarea este, dimpotrivă, ceea ce este concret. f(

Nici una din cele două laturi ale acestei opoziții nu au însă **destinația** să rămână indiferente și exterioare una față de cealaltă — cum, de exemplu, unei figuri matematice, unui triunghi, unei elipse, drept conținuturi în sine simple, le sînt indiferente, ca fenomene exterioare, mărimea, culoarea, etc. —, semnificația **abstractă** are în ea însăși ca simplu conținut, determi-nația de a ajunge să fie executată și de a se converti prin aceasta în semnificație concretă. Cu aceasta își face în chip esențial

104

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

apariția un „trebuie să fie". Orioît ar fi de prețios pentru sine însuși un conținut

oarecare, nu sîntem totuși mulțumiți cu această valoare abstractă a lui și pretindem mai mult. Această exigență este mai întîi numai o nevoie nesatisfăcută, prezentă în subiect ca ceva insuficient, ceva ce tinde să se suprima pe sine și să ajungă să fie satisfăcut. În sensul acesta, putem spune că conținutul este mai întîi subiectiv, nu e decît ceva numai interior, în fața căruia stă ceea ce este obiectiv, încît dorința e de acum de a obiectiva acest ceva subiectiv viu. O astfel de opoziție a subiectivului și a obiectivității ce-i stă în rață, precum și trebuința de a o suprima, este o determinație absolut generală, oare e pretutindeni prezentă. Deja viața noastră fizică și în măsură și mai mare lumea scopurilor și intereselor noastre spirituale se bazează pe exigența de a realiza obiectiv ceea ce e mai întîi numai subiectiv și interior și de a nu te simți mulțumit decît în această existență deplină. Întrucît **însă** conținutul intereselor și scopurilor este dat, în primul rînd, numai în forma unilaterală a subiectivului, iar unilateralitatea e o barieră, această lipsă se relevă totodată ca o neliniște, ca o durere, ca ceva negativ ce trebuie să se suprima pe sine ca negativ și caută (126) din acest motiv să găsească un remediu împotriva lipsei simțite și să depășească bariera știută, gândită ; și anume, nu în sensul că subiectivului în general i-ar lipsi doar cealaltă parte, adică obiectivul, ci în înțelesul mai precis că această lipsă se află în subiectiv însuși și ea este pentru aceasta o lipsă și o negație în el însuși, negație pe care el caută iarăși s-o nega. În sine însuși, adică conform conceptului său, subiectul este Totalul și nu numai interior, el esențează totodată și realizarea acestui interior în 'cuprinsul exteriorului. Cînd subiectul există unilateral nu numai într-una din aceste forme, el cade tocmai prin aceasta în contradicția de a fi, — după conceptul său —, întregul, iar conform existenței sale numai una din laturi. Numai **suprimînd** în sine însăși o astfel de negație, își devine și viața afirmativă. A trece prin tot acest proces al opoziției, contradicției și rezolvării contradicției este privilegiul mai înalt al naturilor vii, ceea ce din naștere este numai afirmativ și rămîne numai afirmativ este și rămîne fără viață. Viața trece la negație și la durerea cauzată de ea și nu e pentru sine însăși afirmativă decît prin ștergerea opoziției și a contradicției. Evident, cînd viața se oprește la simpla contradicție fără s-o rezolve ea pierde din cauza acestei contradicții.

## PARTEA 1. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

105

Acestea ar fi, considerate abstract, determinațiile de care avem nevoie în acest loc.

Conținutul cel mai înalt pe care subiectivul îl poate cuprinde în sine îl putem numi pe scurt *libertate*. Libertatea este determinația supremă a spiritului.<sup>3</sup> Mai întîi, sub aspectul ei cu totul formal, libertatea constă în faptul că subiectul nu are limită și barieră, nu are nimic străin în ceea ce-i stă în față, ci se regăsește aici pe sine însuși. Chiar și conform acestei determinații formale a dispărut orice nevoie și orice nefericire, subiectul s-a conciliat cu lumea, e satisfăcut în mijlocul ei și a rezolvat orice opoziție și contradicție. Mai precis



însă, libertatea are în general drept conținut ceea ce e rațional ; de exemplu, moralitatea în acțiune, *tx*, 12 adevărul în gândire. Dar, întrucât libertatea este mai întâi numai subiectivă și nu e înfăptuită, în fața subiectului se află, ca necesitate a naturii, numai ceea ce e ndliber, ceea ce e numai obiectiv, ivindu-st de îndată cerința de a concilia această opoziție. Pe de altă parte, există în interior și subiectiv însuși o opoziție asemănătoare. De libertate ține, pe de o parte, ceea ce e în sine însuși general și de sine stătător, legile generale ale dreptului, binelui, adevărului etc, de cealaltă parte stau impulsurile omului, sentimentele, înclinațiile, pasiunile lui și tot ce inima concretă a omului cuprinde în ea ca element singular. Și această opoziție devine luptă, contradicție, și în acest conflict ia naștere apoi orice dorință, durerea cea mai adâncă, necazul și nemulțumirea în general. Animalele trăiesc în pace cu ele înșile și cu lucrurile din jurul lor, dar natura spirituală a omului face să apară dualitatea și ruptura, în contradicția căreia el e hărțuit ; fiindcă omul nu poate persevera în ceea ce este exterior ca aitare, în gândirea pură, în lumea legilor și în universalitatea ei, ci el are nevoie și de existența sensibilă, de sentiment, de inimă, de suflet etc. Filozofia gândește opoziția, ce se introduce aici din cauza acestui fapt, o gândește aișa cum este ea, adică conform generalității ei care pătrunde totul, și caută s-o și înlăture într-un chip tot general ; prins în sfera nemijlocită a vieții, omul însă, tinde spre satisfacții nemijlocite. O astfel de satisfacție obținută prin rezolvarea opoziției amintite o găsim mai întâi în sistemul nevoilor sensibile. Foamea, setea, oboseala, mâncatul, băutul, dormitul etc. sînt în această sferă exemple pentru o astfel de contradicție și soluționarea ei. Dar în acest domeniu natural al existenței omenești conținutul satisfacțiilor e de felul lui mărginit și finit, satisfacția nu este absolută și de aceea trece fără (x 1:

106

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

### PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

107

încetare într-o nouă stare de trebuințe; mâncatul, săturatul, iom-nul nu ajută la nimic, foamea, oboseala începe mâine iarăși.yMai departe apoi, în domeniul spiritului, omul aspiră la satisfacție și libertate în știință și voință, în cunoștințe și acțiuni. Ignorantul nn e ilrher, căci *m* fața lui se află o lume străină," un „idin-colo" și un „afară" de care d depinde, fără să fi făcut din această lume străină o lume pentru dl însuși și fără să se regăsească în ea astfel la sine însuși, ca în ceea ce este al său. Începând cu treapta cea mai de jos pînă la gradul cel mai înalt de cunoaștere filozofică, impulsul dorinței de a ști, de a cunoaște, nu provine decât din năzuința de a suprima amintitul raport de nelibertate și de a-și însuși lumea în reprezentare și gândire. În chip invers, libertatea în acțiune tinde să ajungă să se realizeze ca rațiune a voinței. Voința realizează această rațiune în viața statului. În statul organizat cu adevărat rațional, toate legile și instituțiile nu sînt decât realizarea libertății conform determina-tiilor esențiale ale acesteia. Când acesta este cazul, rațiunea individuală nu găsește în aceste instituții

decît realitatea propriei sale esențe, iar cînd ascultă de aceste legi această rațiune nu se pune de acord cu ceva ce i-ar fi străin, ci numai cu ceea ce-i este propriu. Liberul arbitru, este și el adesea numit libertate, dar liberul arbitru e numai libertate nerațională, e alegere și autodeterminare ce nu se fac pe baza rațiunii voinței, ci pornind din impulsuri întîmplătoare și din dependența acestora de ceea ce e sensibil și exterior.

Nevoile fizice, știința și voința omului obțin deci, de fapt, satisfacție în lume și rezolvă liber opoziția dintre subiectiv și obiectiv, dintre libertatea interioară și necesitatea dată în chip exterior. Dar conținutul acestei libertăți și satisfacții rămîne (X., 129) totuși limitat, și astfel și libertatea și mulțumirea de sine păstrează o parte de măriri, de finit. Unde există însă mărginire, acolo pătrunde din nou opoziția și contradicția, iar satisfacerea nu depășește relativul. De exemplu, în drept și în realitatea lui sînt recunoscute, fără îndoială, raționalitatea și voința mea, precum și libertatea acestora ; sînt considerat drept persoană și respectat ca atare ; am proprietate care trebuie să rămîna a mea ; cînd e periclitată, tribunalul îmi face dreptate. Dar această recunoaștere și libertate privesc iarăși numai latori relative și singulare, precum și obiectele lor singulare : aceasta casă, această sumă de bani, acest drept determinat, această lege etc, această acțiune și realitate anumită. Ceea ce conștiința are

**f**

aici în fața ei **sînt** amănunte, care se raportează, desigur, unele la altele și compun un ansamblu de relații, aceasta însă numai conform unor categorii relative și în multiple condiții, prin dominarea cărora satisfacția se poate produce tot atît de instantaneu pe oînt este posibil ca ea să lipsească. Acum, fără îndoială, pe deasupra tuturor acestor lucruri, viața statului ca întreg constituie o totalitate împlinită în sine : principe, guvern, justiție, armată, organizarea societății civile, sociabilitate etc, drepturile și obligațiile, scopurile și împlinirea lor, modurile **prescrise** de a acționa, prestațiile prin care acest întreg își realizează și-și menține constanta-i realitate, tot acest organism este, într-un stat adevărat, rotunjit în sine, complet și efectiv. Dar principiul însuși, a cărui realitate o constituie viața statului și, în care omul își caută mulțumirea, este iarăși în sine însuși unilateral și abstract, oricît de variat s-ar dezvolta el în ce privește structura lui interioară și exterioară. Nu este decît libertatea rațională a voinței, care se explicitează aici pe sine, este numai statul și iarăși numai acest stat anumit, în care libertatea devine reală și, tocmai prin aceasta, iarăși numai o sferă particulară a existenței își irealitatea ei izolată este aceea în care libertatea devine reală. În consecință, omul și simte că drepturile și obligațiile în aceste domenii și modul lumesc și tot finit de existență nu sînt îndestulătoare, că în obiectivitatea lor, precum și în raportarea lor la subiect, ele mai au nevoie de o confirmare și o sancționare superioară.Q

Ceea ce caută în această privință omul prins în rețeaua lucrurilor finite este regiunea unui adevăr mai înalt, mai substanțial, regiune în care toate opozițiile și contradicțiile finitului își pot găsi dezlegarea ultimă, iar libertatea — deplina ei

satisfacere. Aceasta e regiunea adevărului în sine și nu este regiunea adevărului relativ. Adevărul suprem, adevărul ca atare, este rezolvarea opoziției și a contradicției supreme. În adevărul suprem opoziția dintre libertate și necesitate, spirit și natură, cunoaștere și obiect al cunoașterii, lege și impuls, opoziția și contradicția în general, orice formă ar lua ele, nu mai au valabilitate și putere ca opoziție și contradicție. Prin el se învederează că nici libertatea pentru sine, ca libertate subiectivă separată de necesitate, nu e ceva absolut adevărat și de asemenea nici necesității, izolată pentru sine, nu e îngăduit să i se atribuie caracter de adevăr. Conștiința obișnuită, din contra, nu depășește această opoziție și fie că se menține cu desperare în contradicție, fie că

**Ar**

108

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

o respinge, căutînd să scape pe ailtă cale. Filozofia însă intra în miezul determinațiilor contradictorii, le cunoaște conform conceptului lor, adică nu ca absolute în unilateralitatea lor, ci ca pe unele ce se rezolvă, și le așază în armonia și unitatea care e adevărul. A cuprinde acest concept al adevărului, iată sarcina filozofiei. Fără îndoială, [filozofia recunoaște conceptul în toate, și numai astfel ea este gîndire conceptuală autentică] totuși alt-

să. ISD ceva este conceptul, adevărul în sine, și altceva este existența ce-i corespunde ori nu-i corespunde. În realitatea finită, determinațiile care aparțin adevărului se înfățișează ca o exterioritate reciprocă, ca o separare a ceea ce, conform adevărului său, este inseparabil. Astfel, de exemplu, ceea ce e viu este un ce indivizibil, un *individuum*, dar ca subiect acesta intră în opozite cu natura anorganică înconjurătoare. Acum, conceptul conține, desigur, aceste laturi, dar conciliate; existența finită însă le desface una de alta și în urma acestui fapt ea este o realitate neadecvată conceptului și adevărului. În felul acesta, **conceptul**, fără îndoială, e pretutindeni; totuși ceea ce interesează constă în faptul dacă conform adevărului său conceptul devine real în acea unitate în care diferitele laturi și opoziții nu persistă în independență și rigiditate reală una față de alta, ci trec numai oa momente ideale conciliate în liber acord. Numai realitatea acestei unități supreme este regiunea adevărului, libertății și mulțumirii. Viața în această sferă, această delectare a adevărului, care ca sentiment este fericire, ca **gîndire** e cunoaștere, o putem numi în general viață religioasă. Fiindcă religia este sfera generală în care unica totalitate concretă i se înfățișează conștiinței omului ca propria sa esență și ca aceea a naturii, și în care numai această unică realitate autentică i se dovedește a fi puterea supremă peste ceea ce e particular și finit, prin care tot ce este dezunit și opus este readus la unitate superioară și absolută. Ocupînduse cu adevărul ca obiect absolut al conștiinței,

-TULU. Și arta aparține sferei absolute a spiritului s.d.m. atipstnpjiv, ea se află, în ceea ce privește conținutul ei, pe Unul și același teren cu religia — în sensul mai special al cuvîntului —, precum și cu filozofia. Căci nici filozofia, ca una ce este în slujba adevărului, nu are alt (cu) decît pe Dumnezeu, fiind astfel în

esență, teologie rațională și serviciu divin permanent.

Avînd această egalitate de conținut, rele țej regnuri ale Tli bh l~  
f

is2)

gaitate de conținut, rele țej g ale

SpifrTultli absoihif se rlpns~rhe.gr numai prin f n -r m e i în rare eJe  
înfățișează conștiinței obiectul lor, adică absolutul.

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

109

Deosebiriile acestor forme rezidă în însuși conceptul spin-t uilui absolut. Spiritul  
ca spirit adevărat există în sine și pentru "sine, și pentru aceasta el nu este o  
esență situată abstract dincolo de obiectivitate, ci e, înăuntrul acesteia,  
reoglundirea în spiritul finit a esenței tuturor lucrurilor, este finitul prinzîndu-se  
pe sine. In -r-eea. rp aje el esențiali, și fiind deci el însuși esențial și  
absolut P.Ji-i-m a torma a acestei cuprinderi este o cunoaștere  
nemi j l o c i t ă si tocmai de aoea cunoaștere s e n s i b i l ă, ~ o cunoaștere m  
forma își figura tsensibilului și obiectivului inисуși, cunoaștere prin care  
absolutul este perceput de intuiție și de sentiment. A d oua formă e apoi  
conștiința care-isi reprezintă [spîntull absolut], si, în sfîînșit, a treia este gîndi-r e  
a I i b e r ă a spiritului absolut

s e n ș i h i

artei.

a \_rta înfățișează pentru conștiință adevărul jp forma plăsmuirii .sensibile, și  
anume a unei plăsmuiri sensibile care în .înisăsl acea-stă apariție a sa .poseda un  
înțeles mai lînalt și o semnificație' maP\* adîncă, fără să rffirre. totuși, cu  
ajutorul mediului sensibil, să facă sesizabili conceptul oa atare, adică în  
universalitatea lui : căci tocmai unit a t e a acestuia ou fienomenuil individual  
este esența frumosul'ui si a producerii lui de către artă. Această unitate se  
înfăptuiește însă, desigur. în artă si în elementul r e ,p r e -zen-tarii și nu numai  
în exterioritatea sensibilă, îndeosebi în

\_poraie. lotuși, și in această antă spirituallă îmbinarea semmîTclP ți ei cu  
pilăsmuirea ei individuală există, deși pentru conștiința reprezentatoare fiecare  
conținut este sesizat în mod nemijlocit și redat de reprezentare. în general,  
trebuie stabilit de îndată că,

"avjînd ca obiect aii pi pnrtpriu adevării<sup>1</sup>) "piriituii, a.rta ni] e în  
Stare să pronire intuiți airwhiîp prin  
(X,. 13»)

itlfr

p

p

De exemplu soarele, luna, pămîntul, constela idt itț ibil d ilate  
existențe

ț

,

p

p

țiile etc, sînt, evident, existențe siensibile, dar izolate, existențe care. luate  
pentru sine, nu ne dau intuiția spiritualului.

Acondind artei această poziție absolută, înlăturăm explicit mai sus-menționata concepție care socotește arta utilizabilă pentru multiple alte conținuturi și interese ce-i sînt străine. În schimb, religia recurge destul de frecvent la artă pentru a sensibiliza mai bine adevărul religios sau spre a plasticiza pentru imaginație, și atunci arta stă, desigur, în serviciul unui domeniu diferit de ea. Dar unde arta există în forma ei cea mai desă-vîrșită, acolo tocmai e a în modul său figurat, conține felul de

110

## PARTEA 1. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

expunere cel mai esențial și mai corespunzător cuprinsului adevărului. Astfel, de exemplu, la greci arta a fost cea mai înaltă formă în care poporul își reprezenta zeii și în care el își procura conștiința adevărului. De aceea, poezii și artiștii grecilor au devenit creatorii zeilor ilor, adică artiștii i-au dat națiunii elene reprezentare precisă despre activitatea și viața divinului, deci conținutul determinat al religiei sale. Și anume acest lucru nu s-a înfăptuit în felul că aceste reprezentări și învățături ar fi existat deja înaintea poeziei în forme abstracte ale conștiinței, ca propoziții religioase generale și ca determinații ale **gîndirii** pe care artiștii le-ar fi îmbrăcat doar ulterior în imagini și le-ar fi împodobit în chip exterior cu decorul poeziei, ci modul de producție artistică era de așa natură, încît poezii greci nu erau în stare să elaboreze ceea ce fierbea în ei de cît în această formă 134) a artei și a poeziei. Pe alte trepte ale conștiinței religioase, unde conținutul religios se arată mai puțin susceptibil de a fi reprezentat artistic, arta își păstrează în această privință un rol mai restrîns. Aceasta ar fi adevărata poziție originală a artei ca cea dintîi~a"utoisatisfacere nemijlocită a spiritului absolut.

Dar, după cum arta, în natură și în domeniile finite ale vieții, are ceva ce o precede, tot astfel există și ceva ce vine după ea, adică o sferă care, la **rîndul** ei, depășește modul de a concepe și de a reprezenta absolutul pe care-l posedă arta : deoarece arta are încă în sine însăși o limită, și de aceea ea trece în forme mai înalte ale conștiinței. Această limitare determină și poziția pe care sîntem obișnuiți să i-o atribuim artei în viața noastră de azi. Pentru noi arta nu mai trece drept modul suprem în care își procură existență adevărul. În generali, gîndirea s-a ridicat deja de timpuriu împotriva artei ca reprezentare concretizatoare a divinului ; de exemplu, la evrei și la mahomedani, ba chiar (și la greci, unde Platon s-a opus puternic zeilor lui Homer și Hesiod. Cu progresul culturii, la orice popor apare în general o epocă în care arta trimite dincolo de ea însăși. Astfel, de exemplu, elementele istorice ale creștinismului, apariția lui Hristos, viața și moartea lui, au oferit artei, și îndeosebi picturii, diferite ocazii de a se dezvolta, și biserica însăși a ajutat sau a lăsat ca arta să devină mare. Gînd însă impulsul cunoașterii și al cercetării și nevoia unei spiritualități interioare au adus cu ele Reforma, s-a cerut ca reprezentarea religioasă să renunțe la ele-

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

111

mentul sensibil, fiind recondușă la intimitatea sufletului și la interioritatea gândirii. În felul acesta, acel d u p ă artă menționat mai sus constă în faptul că **spiritului** îi este inerentă nevoia să-și găsească mulțumirea numai în propriul său interior, ca adevărată formă a adevărului. În începuturile ei, arta mai lasă să subziste misteriosul, presimțirea plină de taine, dorința nedefinită, aceasta pentru că plăsmuirile ei nu și-au expus încă pe deplin tot **•conținutul** lor pentru intuiția ce se **sprijină** pe imaginii. Dar oînd conținutul complet a fost înfățișat în întregime în forme artistice, spiritul, care privește mai departe, se reîntoarce de la această obiectivitate în interiorul său, respingând-o de la sine. Un astfel de timp este cel în care trăim acum. Putem spera, fără îndoială, că arta se va dezvolta și perfecționa tot mai mult, forma ei a încetat însă de a mai fi nevoia supremă a spiritului. Oricît de excelente ni s-ar mai părea chipurile zeilor eleni și orioî de merituos și desăvîrșit ar fi încă reprezentați Dumnezeu-tatăl, Hristos sau Măria, în zadar, nu ne mai aplecăm genunchii în fața acestor imagini. Deci, primul! domeniu care depășește împărăția artei este religia **R e l i g i a** are reprezentarea ca formă a conștiinței sale, intrucit absolutul e transterat din obiectivitatea artei în interioritatea subiectului, tînd dat acum pentru reprezentare -în mod subiectiv, astfel înoît inima și sufletul, și în general" subiectivitatea interioară, devin momente principale. Această înaintare de la artă la religie putem s-o designăm spunînd că artea e prîm rîmstiiintia rîligi'afîă—nrmrî Jt,iir5 Anume : dacă opera d<sup>p airt</sup> "fătipyazâ în hiip «"«'l ffdpvărul 'ipifj<sup>flii1</sup>, " obiect și recurge la această formă a absolutului ca la cea adevărată, religia adaugă aici devoțiunea interiorului <sup>rari</sup> "lează la obiectul absolut. CăriTalilei ca atare nu-i aparține devo-Jtunea. Aceasta ia naștere abia prin faptul că subiectul lasă să pătrundă în suflet tocmai ceea ce arta reprezintă ca obiectiv, identificîndu-se cu acesta în așa fel că această prezență interioară în reprezentare și în intimitatea sentimentului devine elementul esențial pentru existența absolutului. Devoțiunea este acest cult al comunității în forma lui cea mai pură, cea mai intimă, cea mai subiectivă, un cult în care obiectivitatea este oarecum consumată și digerată, iar conținutul ei a devenit, fără această obiectivitate, proprietate a inimii și a sufletului.

112

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

în sfârșit, a tr\_e La fo ir mă a spiritului absolut este filozofi a. Căci religia — în care Dumnezeu e înainte de toate pentru conștiință un obiect exterior, întrucît trebuie mai întîi învățat ce este Dumnezeu și cum s-a revelat și se revelează el — se convertește apoi în element interior, mișcă și umple comunitatea, dar interioritatea plină de pietate a sufletului și a reprezentării nu este forma cea mai înaltă a interiorității. Ca cea mai pură formă a cunoașterii trebuie să fie recunoscută s î n - d ir pa liberă în care știința devine conștientă de același conținut, devenind pînă~aceasta cel hiai spiritual cult, care"~prin

## CAPITOLUL I: CONCEPTUL FRUMOSULUI

gîndire sistematică, își însușește și înțelege ceea ce altfel este numai conținut al sentimentului subiectiv sau al reprezentării. În crupul acesta, în izolatie sînt unite cele două laturi ale artei și T" n h i cr l l v i țat eia artei, care aici și-a pierdut, desi-

gur, sensibilitatea exterioară, dar schimbînd-o contra celei mai înalte forme a obiectivului, adică contra forme gîndirii, „sj snhfprj-ivi t • \*n npiiiigici care e purificată, devenind bii

g p  
subiectivitate a gîndirii, fiindcă pe de o parte e subiectivitatea cea mai intimă și mai proprie, iar adevăratul gînd, ideea, este, pe de altă parte, universalitatea cea mai substanțială și mai obiectivă, universalitate care numai în gîndire se poate cuprinde pe sine în propria sa formă.

Aici trebuie să ne mulțumim cu această indicare a deosebirii ce există între artă, religie și filozofie.

Modul sensibil al conștiinței este pentru om cel mai timpuriu, și astfel a fost deci și treapta mai veche a religiei o religie a artei și-a plăsmuirilor ei sensibile. Numai în religia spiritului (Xt, 137) este cunoscut Dumnezeu ca spirit, și deci într-un mod superior, corespunzător gîndirii; prin ceea ce se învederează, tot odată, că manifestarea adevărului în formă sensibilă nu e cu adevărat adecvată spiritului.

După ce cunoaștem acum poziția pe care o ocupă arta în domeniul spiritului și filozofia artei printre diferitele discipline filozofice, trebuie să considerăm în această parte generală în primul rînd ideea generală a frumosului artistic. Dar pentru a ajunge la ideea frumosului artistic conform totalității ei trebuie să parcurgem în prealabil trei trepte.

Anume: pe prima treaptă ne ocupăm cu conceptul frumosului artistic în general;

pe a doua cu frumosul în natură, ale cărei lipsuri vor dovedi necesitatea idealului ca frumos artistic;

a treia treaptă are ca obiect de cercetare idealul realizat ca plăsmuire artistică a sa în opera de artă.

## CAPITOLUL I CONCEPTUL FRUMOSULUI ÎN GENERAL

1. Am numit frumosul idee a frumosului. Acest lucru trebuie înțeles în sensul ca frumosul însuși trebuie conceput ca idee, și anume ca idee într-o formă determinată, ca ideal. Ideea în general nu e altceva acum, decât conceptul, realitatea conceptului și unitatea amîndurora. Căci conceptul ca atare nu este încă ideea — deși termenii de concept și idee sînt întrebuințați adesea echivalent —, cîfeste idee numai conceptul prezent în realitatea sa și afirmat pentru sine însuși în unitate (cu aceasta?) De aceea această unitate nu trebuie să ne-o reprezentăm cumva ca simplă neutralizare a conceptului și realității înînt ambele și-ar pierde particularitatea și calitatea, asemenea potasiului și acidului în sare,

care își estompează opoziția dintre ele, se neutralizează. Din contră, în această unitate conceptul rămâne dominant. Fiindcă el este deja în sine, conform propriei lui naturi, această identitate și de aceea creează din el însuși realitatea ca pe a sa și în care, din acest motiv, el nu abandonează nimic din sine, întrucât această realitate e autodezvoltarea lui, ci în ea se realizează numai pe isine însuși, adică conceptul, rămânând, prin urmare, în obiectivitatea sa în unitate cu sine însuși. Această unitate a conceptului își a realității este definiția abstractă a ideii. Oricât de frecvent s-a făcut uz în teoriile despre artă de cuvântul idee, totuși, invers, foarte însemnați cunoscători ai artei s-au arătat deosebit de ostili față de acest termen. Ceea ce e mai nou și mai interesant în acest gen este polemica domnului von Rumohr în ale sale *Cercetări italiene*. Această polemică pleacă de la interesul practic pentru artă și, nu atinge în nici un fel ceea ce numim noi idee. Deoarece neavînd cunoștința de ceea ce filozofia mai nouă numește idee, domnul von Rumohr, confundă

114

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

### CAPITOLUL I. CONCEPTUL FRUMOSULUI

115

ideea cu reprezentarea nedeterminată și cu idealul abstract lipsit de individualitate al unor teorii și școli artistice cunoscute, ideal apus formelor naturii care, potrivit adevărului lor, sînt turnate în chip determinat își desăvârșit, iforme pe care el le «pune ideii și idealului abstract pe care artistul și l-ar imagina din sine însuși. A produce artistic, pornind de la astfel de abstracții, este, fără îndoială, greșit și e un lucru tot atît de neîndestulător pe cît de nemulțumitor este faptul oînd un gânditor cugetă, operând (X., îs»)

(reprezentări nedeterminate, oprindu-se în gândirea lui numai la un conținut vag. Dar ceea ce indicăm noi prin termenul idee nu e susceptibili în nici o privință de un astfel de reproș, căci ideea este în sine absolut concretă, e o totalitate de determinații și e frumoasă numai întruoît este nemijlocit una cu obiectivitatea ce-i este adecvată.

Domnul von Rumohr, după ceea ce spune în ale sale *Cercetări italiene*, val. I, p. 145—146, a găsit că „frumusețea, în sensul cel mai general al cuvîntului, și, dacă vrem, în înțelestil modenn, cuprinde toate proprietățile lucrurilor care excită în mod plăcut simțul! văzului sau, pe calea lui, dispun sufletul și înveselesc spiritul". Aceste proprietăți, la rîndul lor, ar fi de trei ifeluri, „dintre care un .fel acționează asupra organului senzorial al văzului, al doilea fel acționează asupra simțului pentru raporturi spațiale propriu omului, simț presupus înnăscut, iar al treilea fel acționează mai întîi asupra intelectului, și numai apoi, prin cunoaștere, asupra sentimentului". Această a treia și cea mai importantă determinație (p. 144) s-ar baza pe forme „care, cu totul independent de plăcerea sensibilă și de fiiumusețea măsurii, trezesc o plăcere morală-spirituală ce provine în parte din caracterul încântător al reprezentărilor care tocmai au fost trezite (desigur all reprezentărilor morale-spirituale ?), în parte și



direct, din plăcerea pe care negreșit o atrage după sine deja simpla activitate a unei cunoașteri clare".

Acestea sînt principalele determinații pe care le stabilește în ce-l privește referitor la frumos acest cunoscător temeinic. Pentru o anumită treaptă de cultură ele pot fi mulțumitoare, dar din punct de vedere filozofic ele nu pot fi în nici un chip satisfăcătoare. Fiindcă, în esență, această considerare se reduce nu numai la aserțiunea că simțul văzului sau spiritul precum și intelectul, *î n c î n t ă*, exaltă sentimentul, se reduce la aserțiunea că e trezită o plăcere. Totul se întoarce în jurul unei astfel de excitații care încîntă. Dar acestei încercări de a reduce efectul frumosului la sentiment, la ceea ce e agreabil, plăcut, i-a pus capăt deja Kant, întrucît el depășește sentimentul frumosului. Revenind de la această polemică la considerarea ideii, netulburate de aceasta, să spunem că în idee rezidă, cum am văzut, unitatea concretă a conceptului și a obiectivității.

a) Acum, cît privește natura **conceptul** « *i c a a t a r e*, acesta nu este în sine însuși unit a *i e a* abstractă în fața d *i f e r e n Ț e* Jior realității, ci, întrucît e concept, el este deja unitate de determinații diferite, și deci totalitate concretă. Astfel, mai întîi reprezentările : om, albastru etc. nu trebuie să fie numite ooniogpte, ci reprezentări abstracte generale, reprezentări ce devin concepte numai icînd, ;se dovedește că ele conțin, unite laolaltă, **laturi** diferite, deoarece asemenea unitate determinată de sine însăși constituie oonceptul. De exemplu reprezentarea „albastru” are ca culoare drept concept all ei unitatea, și anume o unitate specifică de clar și obscur, iar reprezentarea „om” cuprinde în ea opozițiile sensibilitate și rațiune, corp și spirit, dar omul nu e compus numai din aceste părți ca bucăți componente indiferente, ci, după conceptul lui, omul le conține pe acestea ;în unitate concretă și mijlocită. (Conceptul însă este unitate absolută a determinațiilor sale în așa măsură, că acestea nu subzistă pentru ele însele și nu se pot înstrăina una de alta, izo-lîndu-se ca de sine stătătoare, ieșind astfel din unitatea lorTj în felul acesta, conceptul conține toate determinațiile sale în această formă a **unității** și generalității lor *idea l e*, care spre deosebire Ț de real și obiectiv, constituie subiectivitatea lui. Astfel, de exemplu, aurul are o greutate specifică, o culoare anumită, un raport particular față de diferenții acizi. Toate acestea sînt determinații diferite și, totuși, ele fac absolut una. Căci fiecare părticică infimă de aur le conține în inseparabilă unitate. Pentru noi, ele isînt deosebite una de alta, în sine însă, conform conceptului lor, ele există în nedespărțită unitate. Aceeași identitate ilipsită de independență o au și diferențdle pe care le posedă în sine adevăratul iconcept. Un exemplu mai apropiat ne oferă în acest sens propria noastră reprezentare își lîm general eul conștient .de sine. Căci iceea ce .numim suflet și, mai precis, eu ieste însuși conceptul în existența sa liberă. Eul conține în sine o mulțime din cele mai deosebite reprezentări și cugetări, el este o lume de reprezentări, dar acest infinit de conținut variat

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

rămîne, întrui este în eu, cu totul necorporal și nematerial și oarecum comprimat în această unitate ideală **ca** pură și complet străvezie irăisfiringere a eukii în sine însuși. Acesta este modul în care (conceptul deține în unitate ideală determinațiile sale deosebite.

Determinațiile conceptuale mai ipreciise, aparținătoare con- coptului în baza maturii proprii a lui, sînt **u n i v e r s a l u l J** [sau generalul], **t p . a r t i c u , l i a r u l** și **i m d i v i d u a l u l**. Oricare dintre aceste 'determinații, 'luată pentru sine, adică izolat, ar fi o simplă abstracție unilaterală. Dar ele nu sînt prezente în concept în forma .această unilaterală, căci el 'constituie **u n i - j j t a t e a** Jor ideală. Conceptul este deci **u n i v e r s a l u l** oare, C pe de o parte, ise neagă pe sine însuși, devenind mod-determinat j și **particularii** a r e, iar pe de altă parte el și s i i p r i m ă J din nou .acest mod-determinat ca negație a universalului ; căci ' universalul nu ajunge în cuprinsul particularului ila un ceva oare ar fi absolut altceva (particular care nu e **constituit** decît din laturile particulare ale universalului însuși), resbabi-lindu-și deci în cuprinsul particularului unitatea cu sine, oa universal. în această reîntoarcere Ila sine, conceptul e negație înfinită, nu negație împotriva unui altceva, ci autodeterminare în care el rămîne, pentru sine, numai unitate 'afirmativă ce se raportează la sine. Astfel conceptul este veritabila **i n d i v i - j l** dualitate, ca universalitate care, în particularitățile ei, nu H2) <sub>se</sub> unește deaît cu isine însăși. Pentru această natură a conceptului cel mai excelent exemplu poate fi considerat ceea ce a fost spus pe iscurt mai sus despre esența spiritului, *fi*

(Datorită acestei înfinități în isine, conceptul este în sine însuși deja totalitatej Căci el este unitatea cu sine în modul-de-a-fi-altceva, și, prin aceasta, e ceea ce este liber, ceea ce posedă orice negație numai ca autodeterminare și nu ca limitare străină, venită de la altceva. Dar, ca o (astfel de totalitate, conceptul conține deja tot ceea ce face ca realitatea ca atare să devină fenomen și conduct înapoi ideea la unitate mijlocită. Cei ee-și închipuie că ideea este cu totul laltoeva, ceva aparte, față de concept nu cunosc mici natura ideii, nici pe aceea a conceptului. In același timp însă conceptul se deosebește ide idee prin faptul că el este particularizare numai în abstract, căci modul-determinat, ca mod ce e în concept, este menținut în unitatea și universalitatea ideală care (Constituie elementul conceptului.

## CAPITOLUL I. CONCEPTUL FRUMOSULUI

U7

Dar conceptul însuși se oprește apoi încă la unilateralitate și, cu toate că în sine însuși el este totalitatea, este împovărat ou cusurul de a îngădui dreptul la liberă dezvoltare totuși numai laturii unității și universalității. Această unilateralitate nefiind însă adecvată esenței proprii conceptului, conceptul o suprimă conform propriului său concept. El [se neagă pe sine ca unitate ideală și universalitate și dă drumul la ceea ce aceasta conținea în sine sub formă de subiectivitate ideală,

spre a deveni obiectivitate reală, de sine stătătoare. Prin propria sa activitate, conceptul se afirmă pe sine ca obiectivitate.

b) Obiectivitatea considerată pentru sine nu e deci altceva decât realitatea conceptului, dar a conceptului în forma de particularizare de sine stătătoare și a diferențierii reale a tuturor momentelor a căror unitate ideală era conceptul, ca concept subiectiv.

Cum însă nu e decât conceptul care trebuie să-și dea în obiectivitate existență și 'realitate, obiectivitatea în ea însăși trebuie să realizeze conceptul. Conceptul însă este unitatea ideală mijlocită a momentelor sale particulare. De aceea înăuntrul diferenței sale reale unitatea ideală conceptuală a particularităților trebuie de asemenea să se restabilească în ele pe sine. Întocmai ca particularitatea reală, și unitatea mijlocită ca idealitate a particularităților trebuie să existe în acestea. Aceasta e puterea conceptului, care nu-și părăsește sau pierde universalitatea în obiectivitatea dispersată, ci-țși revelează această unitate tocmai prin intermediul realității își în ea. Căci conceptul propriu al conceptului e acela de ași păstra, în al său altceva, unitatea oii sine însuși. Numai în felul acesta este el totalitatea reală și veritabilă.

c) Această totalitate este idee a. Anume, ea nu este numai unitatea ideală și subiectivitatea conceptului, ci în egală măsură și obiectivitatea acestuia, dar o obiectivitate ce nu stă în fața conceptului ca ceva opus inumiai, ci obiectivitate foi care conceptul se raportează la sine însuși. Pe latura conceptului subiectiv, ca și pe aceea a conceptului obiectiv, ideea este un întreg, dar, în același timp, ea este acordul care se înfăptuiește veșnic și este înfăptuit între aceste totalități, și e unitatea mijlocită a lor. Numai astfel este ideea adevărul și tot adevărul.

2. De aceea tot ce există posedă adevăr numai întrucât este existență a, ideii. Căci ideea este singura realitate adevărată.

118

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

### CAPITOLUL I. CONCEPTUL FRUMOSULUI

119

Adică fenomenul nu e deja adevărat prin faptul că este existența concretă interioară sau exterioară, își în general, e realitate, ci numai prin faptul că această realitate corespunde conceptului. Existența posedă numai atunci realitate efectivă și adevăr. Și anume : adevăr, mu în sensul însuși că o existență oarecare s-ar arăta adecvată reprezentărilor mele, ci în înțeles obiectiv că eul sau un obiect exterior, o acțiune întâmplătoare, o stare realizează însuși conceptul în realitatea sa efectivă. Când această identitate mu are loc, existentul este numai un fenomen în oare lîn lloc de conceptul total, se obiectivează numai o oarecare latură abstractă a ilui, care, întrucât se face pe sine neapărată de itotaMtate și ide unitate, poate degenera pînă la opoziție ifață de adevăratul concept. Deci numai realitatea adecvată oonceptului este irealitate adevărată și anume e adevărată fiindcă însăși ideea în ea își dă sieși existență.

3. Spunînd că frumuseţea este idee, am spus totodată că frumuseţea 'şi adevăr  
 simt unul şi acelaşi lucru. Altfel, frumosul trebuie să fie adevărat în sine însuşi.  
 Dar, privite mai de aproape, adevărul şi frumosul se deosebesc unul de altul.  
 Anume : adevărul este ideea ca idee în sine şi conform principiului ei  
 general, şi fiind gândită ca atare. Atunci obiectul gândirii nu este existenţa  
 exterioară a ideii, ci, în aceasta, e numai ideea generală. Dar ideea trebuie să se  
 realizeze pe sine şi în chip exterior şi să cîştige existenţă determinată, prezentă  
 ca obiectivitate naturală şi spirituală. Adevărul, care e adevăr ca atare, există şi  
 el. Întrucît adevărul în această existenţă exterioară a lui există nemijlocit pentru  
 conştiinţă, iar conceptul rămîne nemijlocit în unitate în fenomenul lui exterior,  
 ideea nu e numai adevărată, ci este frumosă. Astfel, frumosul se  
 determină pe sine ca răsunet sau reflectare sensibilă a ideii. Căci  
 sensibilul şi obiectivul în general nu-şi păstrează în sine independenţa în  
 frumuseţea, ci trebuie să părăsească modul-inemijlocit-de-a-fi al existenţei  
 sale, fiindcă această existenţă nu este decît existenţă concretă şi obiectivitate a  
 conceptului şi e afirmată ca o realitate care înfăţişează conceptul în unitate cu  
 existenţa sa obiectivă, îşi de aceea în această existenţă obiectivă — care nu trece  
 deoîlt ca răsfîngere a conceptului — ea înfăţişează însăşi ideea. a) Din acest  
 motiv, intelectului nici nu-i este cu putinţă să cuprindă frumuseţea ; căci  
 subiectul, în loc să pătrundă pînă la (143) "a mai sus amintita unitate, menţine  
 totdeauna diferenţele aces-

i

teia separate şi de sine stătătoare, într-oînt, după el, realitatea ar fi cu totul altceva  
 decît idealitatea, sensibilul cu totul altceva decît conceptul, obiectivul cu totul  
 altceva deoîlt subiectivul, iar intelectul crede că astfel de opoziţii nu e îngăduit să  
 fie unificate. În chipul acesta, el se opreşte totdeauna la finit, la unilateral şi la  
 neadevărat. Dar contră, frumosul e în sine însuşi infinit şi liber. Căci cu toate că  
 el poate avea un conţinut particular, şi prin aceasta mărginit, acest conţinut  
 trebuie să apară în existenţa lui, totuşi, ca totalitate în sine infinită şi ca  
 idealitate, întrucît frumosul este totdeauna şi pretutindeni conceptul care  
 nu se opune obiectivităţii sale, situîndu-se faţă de aceasta în opoziţia unei  
 unilaterale şi abstracte finite, ci el se contopeste cu obiectivitatea sa, fiind,  
 datorită acestei unităţi

ii imanente şi acestei desăvîrşiri, infinit în sine. Tot astfel, într-oînt — fiind  
 înăuntrul existenţei sale ireale — o animă pe aceasta, conceptul este în această  
 obiectivitate liber la sine însuşi. Deoarece conceptul nu îngăduie existenţei  
 exterioare să asculte în frumos, pentru ea însăşi, de propriile ei legi, ci-îşi  
 determină din el însuşi structura şi forma în care apare ; care, fiind acord al  
 conceptului cu sine însuşi în existenţa sa concretă, constituie tocmai esenţa  
 frumosului. Dar legătura şi puterea contopirii e subiectivitatea, unitatea,  
 sufletul, individualitatea.

b) De aceea, considerat în relaţia lui cu spiritul subiectiv, frumosul nu este  
 obiect nici pentru inteligenţa «eliberă» care persistă în natura ei finită, nici

pentru natura finită a voinței.

Ca inteligente finite, noi simțim obiectele interioare și exterioare, le observăm, le percepem cu simțurile, le lăsăm să parvină la intuiția și reprezentarea noastră, ba chiar și la abstracțiile intelectului nostru gânditor, care 'le dă forma abstractă a generalității. Aici însă natura finită și nelibertatea irezidă în fap-tul că lucrurile sînt presupuse ca fiind de sine stătătoare. Din această cauză, noi ne orientăm după lucruri, le luăm ca valabile și ne obținem reprezentările te., stăpîniți de credința în lucruri, întruiț sîntem convinși că prindem just obiectele numai cînd ine comportăm pasiv și ne (limităm întreaga activitate la ceea ce au .formal în ele atenția și înlăturarea negativă a închipuirilor noastre, a părerilor preconcepte și a prejudecăților. O dată cu această unilaterală libertate a obiectelor, este nemijlocit afirmată lipsa de libertate a sesizării subiective. Căci pentru aceasta conținutul e d a t, iar tio-cul autodeteraninării subiec-

12

## PARTEA 1. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

### CAPITOLUL 1. CONCEPTUL FRUMOSULUI

121

tive îl iau simpla primire și acceptare a datului, așa cum e dat ca obiectivitate.

Adevărul n-ar putea fi atins decît prin subjugarea obiectivității.

Același lucru se petrece, deși în chip i ,n v e r s, și la voința finită. Aici interesele, scopurile și intențiile rezidă în subiect, care vrea să le valideze față de existență și față de proprietățile lucrurilor. Voința nu poate să-și înfăptuiască hotărârile deoît nimicind obiectele, sau cel puțin transforimîn-du-le, prelucrîndu-le, dîndu-le formă, suprimîndu-le calitățile ori făcînd ca obiectele să acționeze unele asupra celorlalte, de exemplu apa asupra focului, focul asupra fierului, fierad asupra lemnului, etc. Prin urmare, acum lucrurile sînt cele cărora le este luată independența, întrucît subiectul le pune în serviciu] său, considerîndu-]e și tratîndu-le ca folositoare, deoi ca pe niște obiecte ce-și au conceptul și scopul nu în ele însele, ci în subiect, îmoît ceea ce constituie esența proprie a lor este relația lor lată de scopuri subiective, și anume o relație utilă. Subiectul și obiectiil și-au schimbat reciproc rolurile. Obiectele au devenit nelibere, iar subiectele libere.

De fapt însă, în ambele raporturi, amîndouă laturile 14 7) raportului simt finite și unilaterale, iar libertatea lor este libertate numai închipuită.

În domeniul teoretic, subiectul este finit și neliber din cauza lucrurilor, a căror independență este presupusă ; în domeniul p r a c t i c, el este finit și .neliber din cauza unilarității, a luptei și a contradicției interne a scopurilor și a impulsurilor și pasiunilor ațâțate din afară, precum și din cauza rezistenței niciodată înlăturate a obiectelor. Căci separarea și opoziția celor două laturi ale raportului dintre obiecte și subiectivitate constituie presupoziția lui, aceasta fiind considerată ca adevăratul lui concept. —

De 'același caracter finit și ide lipsă de libertate suferă și obiectul în amîndouă raporturile. În domeniul teoretic, deși este presupusă independența lui, e numai o

libertate aparentă, fiindcă obiectivitatea ca atare numai este, fără ca conceptul ei să fie, ca unitate subiectivă își generalitate, an cuprinsul ei p e n t r u e a. Conceptul ei este în afara ei. De aceea orice obiect al cărui concept e în afara lui există ca simplă particularitate care este întoarsă cu diversitatea ei spre exterior și apare abandonată, sub raporturi infinite de omilitudinale, nașterii, schimbării, violenței și pieirii prin altceva. În domeniul p r a c - t i c, această dependență este afirmată explicit ca atare, iar rezistența lucrurilor față de voință rămâne relativă, fără să aibă în ea puterea independenței definitive.

1/ (A- c) Dar considerarea și existența obiectelor ca frumoase unește cele două puncte de vedere, întrucât această considerare suprimă unilateralitatea amândurora cu privire la subiect, precum și la obiectul Lui, suprimând prin aceasta și caracterul finit și lipsa de libertate a lor.

În -ce privește relația teoretică obiectul nu este considerat numai ca obiect singular existent, care, din această cauză, își-ar avea conceptul său subiectiv în afara obiectivității sale și în realitatea sa particulară s-ar împrăști și pierde în mod variat și în cele mai disparate direcții, în raporturi externe, u r i o a r e, ci obiectul frumos lasă să apară în existența lui, ca realizat, propriul său concept, înfățișând în el însuși unitatea subiectivă și viața. Prin aceasta, obiectul a întors spre sine direcția sa spre exterior și a anulat dependența de altceva, și cât privește modul lui de a fi considerat, nelibera-i natură finită s-a schimbat în liberă infinitate, ff

Iar eul, în raportarea lui la obiect, încetează de asemenea de a fi numai abstracție numită atenție, intuiție sensibilă, observare și dizolvare a diverse intuiții și observații în cugetări abstracte. În acest obiect, el devine concret în sine însuși, întrucât înfăptuiește pentru sine unitatea conceptului și a realității, unificare în formă concretă a laturilor până aici separate în eu și obiect, laturi din acest motiv abstracte.

În ce privește raportul p r a c t i c, am văzut deja mai pe larg mai sus că dorința de asemenea se retrage în sine la contemplarea frumosului; subiectul își suprimă scopurile referitoare la obiect și-l consideră pe acesta ca în sine independent, ca scop pentru sine însuși. Datorită acestui fapt, se dizolvă relația numai finită a obiectului, relație conform căreia acesta servea ca mijloc de înfăptuire bun pentru scopuri exterioare, fie apă-rîndu-se neliber contra înfăptuirii acestora, fie văzîndu-se nevoit să-și însușească scopul ce-i era străin, t n același timp, a dispărut și raportul neliber al subiectului practic, deoarece acesta nu se mai diferențiază în intenții subiective 'etc. și în materialul și mijloacele lor, oprindu-se (la relația finită a simplului „trebuie să fie” în executarea relațiilor subiective, ci are în vedere conceptul și scopul complet realizat. ♦

122

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

Iată de ce contemplarea frumosului are caracter liberal, — ea înseamnă a lăsa obiectele să subziste ca obiecte în sine libere x, n9) și infinite, a nu voi să (le

pasezi își sa le întrebuințezi ca pe unele ce sînt folositoare pentru nevoi și scopuri finite.

Astfel înăit și obiectul, întrui e frumos, nu apare nici hărțuit și constrîns de noi și mici combătut și învins de celelalte obiecte exterioare.

Deoarece, conform esenței frumosului, în obiectul f r u -im o s atît conceptul, scopul și sufletul **lui**, oît și modul lui determinat, diversitatea și realitatea lui în general trebuie sa apară produse din obiectul însuși și nu înfăptuite de altele obiecte ; aceasta fiindcă, cum am văzut, el nu posedă adevăr decît ca unitate immanentă și acord ale existenței lui determinate și ale veritabilei lui esențe și concept. Cum apoi conceptul însuși este ceea ce e concret își realitatea lui apare absolut ca io formație completă,, ale cărei părți diferite se înfățișează și ele în vivacitate și unitate ideallă. Căci acordul între concept și fenomen este întrepătrundere desăvârșită. De aceea forma și fisura exterioară nu rămîn separate de materia exterioară și nici nu-i sînt aplicate mecanic acesteia un vederea altor scopuri, ci ele apar ca formă immanentă realității, potrivit conceptului acesteia, formă ce se dezvoltă pe sine din această materie. în sfârșit însă, orioît s-ar acorda între ele diferitele laturi, părți și membre ale obiectului frumos într-o unitate ideală și ar lăsa să apară această unitate, totuși acordul trebuie isă fie vizibil la ele numai în așa fel, înoît ele isă-își păstreze una față de 'alta aparența libertății și a independenței, adică ele nu trebuie să posede numai o unitate ideală, cum o au în c o n c e p t c a a t a r e, ci să arate în exterior și latura unei realități de sine istătătoare. Amândouă aceste însușiri trebuie să fie prezente în obiectul frumos, adică necesitatea , conexiunii diferitelor laturi, necesitate afirmată de concept, și • aparența libertății lor ca părți produse pentru ele însele și nu numai pentru u n i t a t e. Necesitatea ca atare este relația unor laturi astfel înlănțuite laolaltă conform esenței lor, (X<sub>t</sub>. i5») înoît, una din ele fiind afirmată, este nemijlocit afirmată și cea-laltăO astfel de necesitate nu este, desigur, îngăduit să lipsească din obiectele frumoase, dar ea nu e voie să se înfățișeze în forma însăși a necesității, ci trebuie să se ascundă în dosul aparenței i unei accidentahtăți neintenționateiDeoarece altfel diferitele părți reale își pierd poziția de a fi prezente și de dragul caracterului

## CAPITOLUL II. FRUMOSUL IN NATURA

123

lor .real, și apar numai în serviciul unității lor ideale, căreia îi rămîn subordonate abstract.

Datorită acestei libertăți și infinități pe care o includ în ele conceptul frumosului precum și obiectivitatea frumoasă și contemplarea ei subiectivă, domeniul frumosului este sustras relativității raporturilor finite și înălțat în împărăția absolută a ideii și a adevărului acesteia. —

**A**

## CAPITOLUL AL II-LEA FRUMOSUL ÎN NATURĂ

Frumosul esite ideea ca unitate nemijlocită a conceptului și a realității acestuia, dar ideea antracit această unitate a ei există nemijlocit în reflexia sensibilă și

reală.

Prima existență concretă a ideii este însă natura, prima frumusețe este frumusețea naturii.

iar

## A. FRUMOSUL ÎN NATURĂ CA ATARE

1. în lumea naturală trebuie să facem imediat deosebire cu privire la modul în care conceptul oîștigă în realitatea sa existență pentru a fi ca idee.

a) în p r i m u l r î n d, conceptul se scufundă nemijlocit atât de mult în obiectivitate, îndît nu se mai înfățișează el însuși ca unitate ideală, subiectivă, ci, lipsit de suflet, a trecut cu totul în materialitatea sensibilă. Acestui gen Si aparțin diferitele corpuri izolate care sînt numai mecanice și fiziice. De exemplu, d<sub>x</sub>. 151) un metal este, desigur, în el lînsiuși o diversitate de calități mecanice și fizice, dar fiecare pîrticică a lui le cuprinde pe acestea în mod egal. Unui astfel de corp îi lipsește atît o structură total organizată în așa fel încît fiecare deosebire să obțină pentru sine o existență imaterială paritculară, -cit și unitatea ideală negativă a acestor deosebiri, unitate care s-ar manifesta ca animare a acestui corp. Aici, diferența eu e deoît o multiplicitate abstractă, iar unitatea este egalitatea indiferentă a acelorași calități.

Acesta e primul mod de existență a conceptului. Diferențele lui nu obțin existență de sine stătătoare, iar unitatea lui ideallă

124

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

nu se înfățișează ca ideală ; de aceea, astfel de corpuri izolate sînt în ele însele existențe defectuoase și abstracte.

b) în al doilea r î n d, din contra, naturile superioare lasă diferențele conceptuale libere, încît ifiecare diferență există pentru sine în afara celeilalte. Numai aici se arată adevărata natură a obiectivității. Obiectivitatea, adică, este tocmai această disociere a diferențelor conceptului. Pe această 'treaptă, conceptul se impune în felul că, întrucît este totalitate a detenminiațiilor sale — totalitate ce își dă sieși realitate, — corpurile particulare, deși fiecare din ele posedă independența existenței concrete, se unesc în unul și același s i s t e m. Acestui gen îi aparține de exemplu sistemul solar. Soarele, cometele, ilunile și planetele apar, pe de o parte, ca independente corpuri cerești **deosebite** unul de altul, pe de altă parte însă ele sînt ceea ce sînt numai datorită poziției lor determinate înăuntrul unui sistem total de corpuri. Felul lor specific de mișcare, precum și proprietățile lor fizice, pot fi derivate numai din raportul lor în acest sistem. Această conexiune constituie unitatea lor interioară, unitate care raportează existențele **particulare** una la alta și le menține laolaltă.

152) Conceptul nu se oprește totuși numai la această unitate existentă numai în sine, unitate a diferitelor corpuri ce există independent. Căci, asemenea diferențelor sale, și unitatea lui care se raportează ipe sine la isine trebuie să devină reală. Unitatea însă se deosebește ide exterioritatea reciprocă a corpurilor particulare, obiective, obținînd din acest motiv, pe această treaptă, ea



însăși o existență reală, corporal independentă față de exterioritatea reciprocă. În sistemul solar de exemplu, soarele există ca aceasta unitate a sistemului față de diferențierile reale ale acestuia. — Dar o astfel de existență a unității ideale este ea însăși încă deficitară, întrucât, pe de o parte, ea devine reală, numai ca relație și raport al diverselor corpuri de sine stătătoare, pe de altă parte ea devine reală numai ca unul dintre corpurile sistemului care reprezintă unitatea ca atare în fața diferențelor reale. Dacă vrem să-l considerăm ca suflet al întregului sistem, soarele are el însuși și o subzistență ireală în afara membrilor sistemului care sînt explicația acestui suflet. El însuși este numai un moment al conceptului, momentul unității, spre deosebire de particularizarea reală prin care unitatea e numai în sine, rămînînd, din acest motiv, abstractă. După cum și prin calitatea sa fizică soarele este ceea ce este pur și simplu

## CAPITOLUL II. FRUMOSUL ÎN NATURA

125

identice, e luminătorul, corpul luminos ca atare, tot astfel este el și această identitate abstractă ca atare. Căci lumina este simplă răsfrîngere în sine, lipsită de diferență. — Astfel, în sistemul solar găsim, fără îndoială, însuși conceptul devenit real și totalitatea diferențelor lui explicitată, întrucât fiecare corp lasă să apară unul dintre momentele particulare, dar și aici conceptul rămîne încă scufundat în realitatea sa, neapărînd ca idealitate și ca ființă a ei interioară pentru sine. Forma eficientă a existenței lui concrete rămîne exterioritatea reciprocă, independentă, a momentelor lui.

Adevăratei existențe a conceptului îi aparține însă faptul că diverșii reali, adică însăși realitatea (diferențelor independente și a tot atît de independentei unități obiective ca atare să fie reconduși la unitate ; deci ca un astfel de întreg de diferențe naturale, pe de o parte, să expliciteze conceptul ca exterioritate reciprocă reală a determinațiilor lui, pe de altă parte — la fiecare ce particular — să-i afirme ca suprimată și independența închisă în sine, iar identitatea în care diferențele s-au reîntors la unitatea lor subiectivă, s-o facă să apară în ele ca animare sau însuflețire generală. Atunci diferențele nu mai sînt simple părți legate laolaltă și raportlîndu-se una la alta, ci sînt ra embre, adică ele nu mai există separat pentru sine, ci există cu adevărat numai în unitatea lor ideală. Numai într-o astfel de structură organică sălășluiește în membre unitatea conceptuală ideală, care este purtătoarea și sufletul imanent al acestora. Conceptul nu mai rămîne scufundat în realitate, ci iese în evidență ca identitatea interioară și generalitatea însăși ce constituie esența acesteia.

c) Numai acest al treilea mod-de-a-fi al fenomenelor naturii este existență concretă a ideii, iar ideea ca idee naturală este viața. Natura anorganică moartă nu este adecvată ideii, numai natura vie, organică e realitate a ideii. Căci în natura vie este, mai în tîrziu, prezentă realitatea diferențelor conceptului ca reală ; în al doilea rînd avem negația acestora ca distincte doar în chip real, întrucît subiectivitatea ideală a conceptului își supune această realitate; în al treilea rînd avem sufletescul ca apariție pozitivă a conceptului în corporalitatea lui, ca formă

infinită, care posedă puterea să se păstreze pe sine ca formă în conținutul său. —

a) Adresându-ne conștiinței noastre obișnuite cu privire la ceea ce e viu, găsim în ea, pe de o parte, reprezentarea corpului,

(X<sub>t</sub>.

126

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

pe de altă parte pe aceea a sufletului. Amîndurora le atribuim calități proprii

**distincte.** Această d i s t i n c Ț i e între suflet și

(X<sub>v</sub> IM) corp are importanță mare și pentru cercetarea filozofică, și 'trebuie să o acceptăm și aici. Însă un interes tot atât de însemnat al cunoașterii este îndreptat spre unitatea sufletului și corpului, unitate care de totdeauna a ridicat cele mai mari dificultăți în fața investigației întreprinse de gândire. Tocmai datorită acestei unități, este viața o iprimă apariție naturală a ideii. De aceea nu trebuie să concepem identitatea sufletului și a corpului ca simplă conexiune, ci într-un fel mai profund. Anume : trebuie să considerăm corpul și structura lui drept existența structurii sistematice a conceptului însuși, care dă în membrele organismului viu determinațiilor saile o existență concretă exterioară, naturală, așa cum pe o treaptă subordonată fusese deja cazul ila sistemul solar. Înăuntrul acestei existențe reale, conceptul se ridică și el la unitatea ideală a 'tuturor acestor moduri-deteraninate, iar această unitate ideallă este sufletul. El este unitatea substanțială și generalitatea atotpătrunzătoare care este totodată și simplă raportare da sine și existență pentru sine subiectivă. În acest sens mai înalt trebuie luată unitatea dintre suflet și corp. Adică ambele sînt nu determinații diferite ce se îmbină, ci isînt una și aceeași totalitate a acelorași determinații, și cum ideea în general nu poate fi înțeleasă decît ca concept existent pentru sine în realitatea sa ca oconcept — de ceea ce ține diferența și unitatea acestora, adică a conceptului și a realității lui —, tot astfel și viața trebuie înțeleasă numai ca unitate a sufletului și a corpului lui. Unitatea atît subiectivă, cît (și substanțială a sufletului în cuprinsul corpului însuși se manifestă de exemplu ca simțire. Simțirea pe oare-o are un organism viu nu aparține independent numai unei anumite părți a (lui, ci ea este această simplă unitate ideală a întregului organism ; ea străbate toate organele, e pretutindeni, în sute și sute de locuri, și totuși în același organism nu sînt multe mii de subiecți simțitori, ci

(X<sub>..</sub> 166) numai unul, numai un singur subiect. Caracterul viu al naturii organice, conținînd această diferență a existenței reale a membrilor și a sufletului existent pentru sine simplu în ele, dar conținînd, de asemenea, această diferență ca pe o unitate mijlocită, face ca natura organică să fie superioară naturii anorganice. Căci numai ceea ce e viu este idee, și numai ideea este adevărul. Desigur, acest adevăr poate fi tulburat și în lumea organicului, întrucît corpul nu-și îndeplinește complet idealitatea

## CAPITOLUL II. FRUMOSUL ÎN NATURĂ

127

și însuflețirea, cum e cazul în boală, de exemplu. Și apoi conceptul nu domnește ca putere unică, ci o împarte pe aceasta cu alte puteri. Dar o astfel de existență ieste atunci o viață rea și pipernicită, care doar că mai dăinuiește ; aceasta fiindcă nepotrivirea dintre concept și realitate nu este absolut totală, ci numai relativă. -Deoarece clacă n-ar mai exista absolut nici un acord între concept și realitate, dacă corpului i-ar lipsi cu totul organizarea veritabilă și adevărata ei idealitate, viața s-ar converti de îndată în moarte, care lasă să se disocieze își să devină de sine stătător ceea ce însuflețirea ține laolaltă în unitate nedespărțită.

p) Spunînd însă că sufletul este totalitatea conceptului ca unitate ideală în sine subiectivă, că corpul organic structurat, din contră, e aceeași totalitate, dar ca expunere și exterioritate reciprocă sensibilă a (tuturor laturilor particulare și că ambele sînt afirmate în ceea ce e viu în u n i t a t e, am formulat, fără îndoială, o contradicție. Căci unitatea ideală nu numai că n u este exterioritatea reciprocă sensibilă în care fiecare particularitate are o subzistare independentă și un fel-de-a-lfi izolat, ci ea este tocmai contrariul unei astfel de realități exterioare. Dar a susține că contrarul trebuie să fie identicul este chiar contradicția însăși. Dar, cine pretinde să nu existe nimic care să poarte în sine contradicția ca identitate a opușilor, acela pretinde, în același timp, să nu existe nimic viu. Căci puterea vieții, și mai mult ix,, puterea spiritului, constă tocmai în a afirma în isine contradicția, de a o suporta și de a o învinge. Această afirmaire [sau instituire] și rezolvare a contradicției dintre unitatea ideală și exterioritatea reciprocă reală a membrilor constituie procesul continuu al vieții, iar viața nu este decît proces. Procesul vieții cuprinde în el dubllă activitate : pe de o parte, aduce la existență sensibilă diferențele reale ale tuturor membrilor și determinațiilor organismului, iar pe de altă parte, cînd acestea înțepenesc în particularizare de sine stătătoare și vor să se izoleze una de alka prin deosebiri rigide, «le impune idealitatea sa generală, care înseamnă animarea lor. Acesta este idealismul vieții, căci nu numai filozofia este idealistă, ci deja și natura înfăptuiește practic același lucru pe care îl face filozofia idealistă în cîmpul său spiritual. — Numai aceste două activități împreună, continua realizare a determinațiilor organismului, precum și afirmarea ideală a unității subiective a determinațiilor existente în chip real, constituie procesul desăvîrșit al vieții, proces ale cărui forme mai precise nu

**PARTEA I. IDKF.A FRUMOSULUI ARTISTIC**

le putem examina aici. Prin unitatea acestei duhk activități sînt păstrate permanent toate membrele organismului și mereu reluate în idealitatea animării lor. Membrele manifestă chiar această idealitate de îndată în aceea că unitatea lor animată nu le este indiferentă, ci, dimpotrivă, ea singură e substanța în care și prin care ele pot păstra individualitatea lor particulară. Tocmai acest fapt constituie deosebirea esențială dintre partea unui întreg și membrul unui organism. De exemplu, diferitele părți ale unei case, diversele ipietre, ferestre etc. rămîn aceleași, indiferent dacă ele compun o casă sau nu o compun ; comunitatea cu altele le este indiferentă, iar conceptul rămîne pentru ele numai o formă exterioară care nu trăiește în părțile

reale, pentru a le ridica la nivelul idealității unei unități subiective. Din contra, x,, 157) membrele unui organism au, fără îndoială, și de realitate exterioară, dar conceptul de este lîn așa măsură esență immanentă, încît le este imprimat nu numai ca formă ce le unește în chip exterior, ci constituie unica lor subzistență. Datorită acestui fapt, membrele nu posedă o realitate ca aceea pe care o au pietrele unei clădiri \* sau planetele, ilunile își cometele în sistemul planetar, ci au înăuntrul organismului, indiferent de orice realitate, o existență ideal afirmată. De exemplu, mina, tăiată de la organism, își pierde subzistența de sine stătătoare, ea nu mai rămîne ce a fost în organism ; excitabilitatea ei, mișcarea, forma, culoarea ei etc. se schimbă, ba mîna trece în proces de putrefacție și întreaga ei existență se dizolvă. Ea are subzistență numai ca membru al organismului, iar realitate numai reluată mereu în unitatea ideală. In aceasta constă modul superior al realității înăuntrul organismului viu ; realul, pozitivul este totdeauna afirmat negativ și ideal, în timp ce tocmai această idealitate este totodată menținerea și elementul subzistenței diferențelor ireale.

'y) Din această cauză irealitatea pe care o dobîndește ideea ca viață naturală este realitate care apare. Anume, apariție [sau fenomen] nu înseamnă altceva decît că realitatea există, dar că ea nu-și are nemijlocit existența în ea însăși, ci în existența ei concretă ea este afirmată, în același timp, ca negativă. Dar negarea membrilor nemijlocit și concret existente în chip exterior nu are numai relația negativă pe care o are activitatea idealizării, ci în această negație, totodată afirmativă, ea este ființă-pentru-sine. Plină acum am considerat realul particular, în particularitatea lui izolată ca afirmativ. Dar această independență este negată în ceea ce este viu și singură unitatea ideală își păstrează

## CAPITOLUL II. FRUMOSUL IN NATURA

129

înăuntrul organismului corporal puterea raportării afirmative la sine însăși. Sufletul trebuie conceput ca această idealitate care în negarea ei este și afirmativă. De aceea, dacă sufletul este acela care apare în corp, apariția aceasta e totodată și afirmativă. Sufletul se manifestă, fără îndoială, ca putere îndreptată contra x». și particularizării separatoare a membrilor, dar el este cel ce dă formă, întrucît el conține ca interior și ideal ceea ce se imprimă •exterior în formele și membrele organismului. Astfel însuși acest interior pozitiv e acela care apare în exterior, exterior care dacă ar rămîne numai exterior n-ar fi deoît o abstracție și unilateralitate, în organismul viu însă avem un exterior în care apare interiorul, întruoît exteriorul se înfățișează în el însuși ca acest interior, interior care este conceptul lui. Acestui concept, la rîndul lui, îi aparține realitatea în care el apare ca concept. Cum însă în obiectivitate conceptul ca concept este subiectivitatea care se raportează pe sine la sine și există pentru sine în realitatea sa, viața există numai ca ceva viu, numai ca subiect individual. Numai viața a găsit acest punct negativ de unitate ; el este negativ fiindcă numai prin afirmarea ideală a diferențelor reale se poate manifesta subiectiva ființă-pentru-sine ca numai în reală, fapt de care se leagă în același timp unitatea subiectivă afirmativă

a ființei-pentru-sine. — Accentuarea acestei laturi a subiectivității are mare importanță. Viața e reală numai ca subiectivitate vie individuală.

Dacă ne întrebăm apoi prin ce se face cunoscută ideea vieții înăuntrul indivizilor reali și vii, răspunsul este următorul : viața trebuie în primul rând să fie reală ca totalitate a unui organism viu, dar ca organism care, în al doilea rând, nu apare ca un ce constant, ci ca proces continuu al idealizării în care tocmai se revelează sufletul viu. În al treilea rând, această totalitate nu este determinată numai din afară și nu e variabilă din afară, ci ea se plămădește pe sine își se desfășoară ca proces din sine însuși, raportându-se în acest proces totdeauna la sine ca unitate subiectivă și ca corp al ei însăși.

Această independență în sine liberă a naturii vii subiective se manifestă îndeosebi în automișcare. Corpurile lipsite de viață ale naturii anorganice își au spațialitatea lor stabilă, ele sînt una (x<sub>IP</sub> în) cu locul ce ocupă și sînt legate de el, sau sînt mișcate din exterior.

Fiindcă mișcarea lor nu pornește de la ele însele și, oînd ea apare la ele, se înfățișează din această cauză, ca o influență ce

- C. 123

130

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

le este străină ; acțiune pe care ele caută s-o suprimă reacționând. Și cu toate că mișcarea planetelor etc. nu apare ca provenind dintr-un impuls exterior și nioi ca străină acestor corpuri, ea este totuși legată de o lege fixă «și de abstracta necesitate a acesteia, în libera sa automișcare, animalul viu neagă din sine însuși existența legată de un loc determinat, își el este liberare continuă de modul sensibil de a fi una cu un astfel de mod-determinat. De asemenea în mișcarea sa animalul este suprimare, deși numai relativă, a abstracției ce există în genurile determinate ale mișcării în calea lor de mișcare, în viteza lor etc. Mai precis însă, încă din sine însuși, animalul are în organismul său spațialitate sensibilă, iar viața este automișcare înăuntrul acestei realități însăși, ca circulație a sîngelui, mișcare a membrelor etc.

Dar mișcarea nu este unica exteriorizare a vieții. Sunetul liber al glasului animalic — sunet care lipsește corpurilor anorganice, întruoît ele nu sună și nu fac zgomot decît prin impuls exterior — este deja o expresie superioară a subiectivității însuflețite. Dar activitatea idealizatoare se arată în chipul cel mai cuprinzător în faptul că individul viu, pe de o parte, se izolează, desigur, în sine contra celeilalte realități, și pe de altă parte însă el își însușește lumea exterioară [o face pentru sine], în parte teoretic prin vedere etc, în parte practic, întru-cît își supune lucrurile exterioare, le întrebuințează și le asimilează în procesul de nutriție și, în felul acesta, se reproduce ca individ pe sine însuși în al său altceva ; și anume în organisme mai întărite, la intervale determinate separate ale nevoii, ale consumării și satisfacției, ale saturării.

ied Toate acestea sînt activități în care își face apariție concep-  
tul vieții la indivizii însuflețiți. Această idealitate nu este numai reflexia n o a s t

ră, ci ea se găsește dată în chip obiectiv în însuși subiectul viu, a cărui existență concretă ne este din această cauză îngăduit să o numim idealism obiectiv. Sufletul, ca acest ce ideal, se răsfrânge pe sine, întrucât el reduce mereu realitatea exterioară a corpului la răsfrângere și, prin aceasta, apare el însuși obiectiv în corporalitate. —

2. Ca idee, obiectivă în chip sensibil, viața în natură este frumoasă, întrucât adevărul, ideea, este aici în cea mai apropiată formă naturală a ei ca viață nemijlocit dată în forma unei realități individuale, adecvate. Din cauza acestui caracter nemijlocit mureai sensibil, frumosul viu al naturii nu este totuși nici frumos pentru sine însuși, nici nu e produs din

## **CAPITOLUL II. FRUMOSUL ÎN NATURĂ**

131

el însuși ca frumos și pentru a fi fenomen frumos. Frumusețea naturii este frumoasă numai pentru altul, adică pentru noi, pentru conștiința care prinde frumusețea. De aceea se pune întrebarea în ce fel și prin ce ne apare natura vie frumoasă în existența ei concretă și nemijlocită ?

a) Considerând ceea ce e viu mai întâi cu privire la felul cum se produce pe sine practic și se păstrează, ceea ce sare în ochi în primul rând este mișcarea arbitrară. Aceasta, privită ca mișcare în general, nu este nimic altceva decât totuși abstracta libertate a schimbării temporale de loc, în care animalul se arată a fi în chip absolut arbitrar, iar mișcarea lui se dovedește a fi întâmplătoare. Muzica, dansul, dimpotrivă, au, fără îndoială, și mișcare în ele, aceasta însă nu e numai întâmplătoare și arbitrară, ci se desfășoară conform unor legi, este determinată, concretă și plină de măsură, chiar dacă facem abstracție cu totul de semnificația a cărei expresie frumoasă este această mișcare. Dacă considerăm apoi mișcarea animalului ca realizare a unui scop interior, și acesta, fiind impuls excitat, este el însuși întâmplător și cu totul limitat. Trăfeci înșalmai departe și apreciind mișcarea ca o acțiune făcufoăVciosm unui scop și cooperare a tuturor părților, acest mddydpă privi lucrurile nu provine decât din activitatea intelcțuiMi nostru. — Același caz se prezintă dacă reflectăm la fenrlAgom își satisface animalul trebuințele, cum se nutrește, cumAhajjpcă mîncarea, cum o consumă și o mistuie și, în geneKalLcutm face tot ce este necesar autoconservării sale. Deoarecpsi aici avem sau numai aspectul exterior al unor dorințe diferite și al satisfacerii lor arbitrară și accidentale — cînd, în plus, activitatea internă a organismului nici măcar nu se prezintă intuiției —, sau toaite aceste activități și modul lor de exteriorizare devin obiect al intelectului, care caută să înțeleagă finalitatea ce există în ele, adică acordul scopurilor interioare animale cu organele care ie realizează.

Nici intuiția sensibilă a diferitelor dorințe întâmplătoare, a mișcărilor și satisfacerilor arbitrară, nici finalitatea organismului considerată de intelect nu fac ca viața animală să constituie pentru noi frumusețe a naturii, ci frumusețea privește răsfrângerea formei individuale în repausul, ca și în mișcarea ei, făcând abstracție de finalitatea ei în ce privește satisfacerea trebuințelor, precum și de

acidentalitatea cu totul izolată a auto-mișcării. Dar frumusețea mu poate aparține dedît formei, fiindcă numai aceasta este fenomenul exterior în care ideailis-

132

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

mul obiectiv al vieții devine pentru moi idealism ce poate fi intuit și contemplat în chip sensibil. Gîndirea prinde acest idealism în cofilceptul ei și și-l însușește conform generalității lui, iar contemplarea frumuseții și-l însușește conform aparentei lui realități. Iar această realitate este forma exterioară a (Organismului **structurat**, -organism care pentru noi e și ceva ice există concret, își ceva a p a r e n t, întrucît multiplicitatea numai reală a diferitelor membre trebuie afirmată ca aparență în totalitatea insufle ț i t ă a formei.

x,. 162) b) După această lămurire a conceptului vieții, avem acum următoarele puncte ca fel mai precis al acestei aparențe : forma este extindere spațială, delimitare, figurare, diferențiată în forme, colorit, mișcare etc, și este diversitate de astfel de deosebiri. Dar ca organismul să se manifeste ca unul ce este însuflețit, trej buie să se vadă că existența lui adevărată nu rezidă în această diversitate. Aceasta se (înfăptuiește astfel că diferitele părți și moduri ale fenomenului care pentru noi sînt date sensibile se îmbină totodată într-un întreg, apăriînd prin aceasta ca un individ care este o unitate ce posedă aceste particularități, deosebire și, cu toate acestea, una în acord cu alta.

a) Dar în primul r î n d această unitate trebuie să se înfățișeze ca identitate neintenționată și jdin această cauză să mu se afirme pe sine ca finalitate abstractă. Părțile nu trebuie să fie intuite nici numai ca mijloc al unui scop determinat, mijloace puse în serviciul lui, și nici nu este îngăduit ca ele să-și părăsească diferențierea una față de alta în construcția și forma întregului.

3) In al doilea r î n d, din **contră**, membrele păstrează pentru intuiție aparența a c c i d e i n t a l i t ă ț i i, adică o dată cu un mod-determinat aii unuia dintre membre nu este afirmat și modul determinat-de-a-fi al altui membru. Nici unul dintre ele nu obține cutare ori cutare formă fiindcă ar avea-o altul dintre ele, cum e, de exemplu, cazul la regularitate ca atare. în cazul acesteia un oarecare mod-determinat abstract determina forma, mărimea etc tuturor părților. De exemplu, ferestrele unei clădiri sînt toate -egali de mari, sau egal de mari sînt ceil puțin cele așezate pe același rînd ; tot astfel soldații unui regiment al trupelor regulate sînt uniform îmbrăcați. Aici diferitele părți ale lîmbrăcăminții, forma, culoarea ei etc. nu apar ca 'întâmplătoare una față de cealaltă, ci cutare parte își are forma determinată din cauza celeilalte. Nici deosebirea formelor, nici îndetpen-

## CAPITOLUL li. FRUMOSUL IN NATURA

133

dența lor particulară nu ajung să-și afirme aici drepturile. Cu lotul altfel stau lucrurile la individul organic. Aici fiecare parte (x<sub>x</sub>. 163 este deosebită de cealaltă, nasul de frunte, **gura** de obraji, pieptul de gît, brațele de picioare etc. Cum însă pentru intuiție nici un membru nu are forma celuiilalt, ci și-o are pe a

sa proprie, nedeterminată în chip absolut de către un alt membru, membrele apar ca independente în sine și, prin aceasta, ca libere unul față de celălalt și întâmplătoare. Căci conexiunea materială nu atinge forma lor ca atare.

y) În al treilea rând însă, trebuie totuși să devină vizibilă pentru intuiție o legătură interioară (în această dependență, deși nu este voie ca unitatea să fie abstractă și exterioară, ca la regularitate, ci, în loc să dizolve diferitele particularități, ea trebuie, din contră, să le promoveze și -să le păstreze. Această identitate nu e sensibil și nemijlocit prezentă pentru intuiție, cum este deosebirea membrilor, irămânînd din această cauză acord și necesitatea ascunsă, interioară. Ca necesitate numai interioară și nu vizibilă și în exterior, ea ar fi însă prinsă numai de către gândire, sustrăgîndu-se complet intuiției. Atunci i-ar lipsi totuși aspectul frumosului, iar intuiția n-ar vedea apărînd înaintea ei ideea în ceea ce e viu. De aceea unitatea trebuie să iasă în evidență și în exterior, cu toate că, fiind ceea ce însuflețește în mod ideal, ei nu-i este îngăduit să fie numai sensibilă și spațială. Unitatea apare la individ ca idealitate generală a membrilor lui, idealitate care constituie baza ce susține și poartă subiectul subiectului viu. Această unitate subiectivă în viața organică, se manifestă ca simțire. În simțire și în expresia ei se înfățișează sufletul ca suflet, căci pentru el simpla subzistare alăturată a membrilor nu are adevăr. Iar multiplicitatea formelor spațiale nu există pentru idealitatea lui subiectivă. Sufletul presupune, desigur, diversitatea, formația particulară și structura (X. iei) organică a părților, totuși, întrucît în ele apare sufletul care simte și expresia lui, unitatea interioară omniprezentă se înfățișează tocmai ca suprimare a independentelor pur reale, care acum nu se mai reprezintă exclusiv pe ele însele, ci însuflețirea lor care simte.

c) Dar mai întîi exprimarea simțirii sufletului nu oferă nici aspectul unei apartenențe necesare a diferitelor membre între ele, mei intuiția identității necesare a structurii reale și a unității subiective a simțirii ca atare. , a) Dar dacă forma trebuie să lase\* totuși, ca formă, să apară

134

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

acest acord interior și necesitatea lui, legătura poate fi pentru noi obiectivă și în juxtapunerii unor astfel de membre, juxtapunere care produce un anumit tip și imaginile repetate ale acestui tip. Obişnuința însă este ea însăși iarăși numai o necesitate pur subiectivă. Conform acestui criteriu, ,putem, de exemplu, găsi că unele animale sînt urâte fiindcă au un organism care se abate de la intuițiile noastre obișnuite sau le contrazice. De aceea, spunem ică unele organisme de animale sînt bizare întrucît modul de grupare a organelor lor se găsește în afara felurilor văzute adesea de noi și cu care sîntem din această cauză obișnuiți. De exemplu, pești al căror corp disproporționat de mare sfîrșește într-o coadă scurtă și ai căror ochi sînt așezați unul lângă altul pe aceeași parte ; la plante sîntem deja din vreme obișnuiți cu variate deviații, cu toate că, de exemplu, cactușii cu spinii lor își în forma mai mult dreaptă liniară a ramurilor lor unghiulare pot să ne pară stranii. Cel ce are cultură și cunoștințe multilaterale în



științele naturale, va iși în această privință să rețină în memorie foarte precis atât diferitele părți, cât și numărul [X., 165) un J enorm de mare de tipuri după apartenența lor, astfel încât îi cad sub ochi puține lucruri neobișnuite.

3) O pătrundere mai adâncă Un acest acord poate duce apoi, în al doilea rând, la o cunoaștere și o abilitate în stare să indice îndată, pe baza unui membru izolat, întreaga formă careia acest membru trebuie să-i aparțină. Celebru a fost de exemplu Cuvier în această privință, întrucât el, prin intuirea unui singur os — fie fosil, fie nu —, știa să stabilească în ce specie de animal era de încadrat animalul, specie careia el îi aparținea. Expresia *ex ungue leo natus* are aici valoare în sensul propriu al cuvântului ; pe baza ghearelor, a osului gambei se trag concluzii cu privire la felul de a fi al dinților, pe baza acestora, invers, se conchide privitor la forma osului șoldului, la forma vertebrei dorsale. Dar, când este vorba de o astfel de cercetare, cunoașterea tipului nu rămâne totuși simplă chestiune de obișnuință, ci intervin aici, ca element conducător, și reflecțiuni, și diferite determinații de gândire. De exemplu, Cuvier, când face sus-menționatele constatări, are în vedere un mod-determinat bogat în conținut și o proprietate principală, care se impun ca unitate în toate părțile particulare deosebite una de alta și care, din această cauză, trebuie să «fie recunoscute în acestea. Un astfel de mod-determinat este calitatea de a consuma carne, calitate care constituie apoi legea organizării tuturor părților orga-

## CAPITOLUL II. FRUMOSUL ÎN NATURA

135

nismului. De exemplu, un animal care mănâncă carne are nevoie de **alți** dinți și de alt os maxilar ; oînd trebuie să se arunce asupra prăzii și s-o apuce, el nu se poate mulțumi cu copite, ci are nevoie de gheare. Aici deci acest mod-determinat este hotărâtor pentru forma necesară și pentru apartenența tuturor membrilor. Pînă la astfel de determinații generale merge, desigur, și reprezentarea obișnuită, ca atunci când este vorba de tăria leului, a vulturului etc. Un astfel de mod de a considera lucrurile îl putem numi, desigur, frumos și ingenios ca mod de *considerare*, întrucît el ne învață să cunoaștem unitatea dintre formație și formă, fără ca această unitate să se repete (x.iaa uniform, ci lăsînd membrilor în același timp deplinătatea deosebirilor lor. Totuși, în acest fel de cercetare, nu intuiția este cea care precumpănește, ci există un gând general conducător. De aceea, pe latura aceasta, nu vom zice că ne raportăm la obiect ca la obiect frumos, ci vom numi modul de considerare ca subiectiv frumos. Privite mai îndeaproape, aceste reflexii pleacă de la un singur aspect limitat ca de la un principiu conducător, anume de la felul nutriției animalului, de la determinația de carnivor, ierbiv etc. Dar prin mijlocirea unui astfel de mod-determinat-de-a-fi nu apare în fața intuiției amintita legătură a întregului, a conceptului, a sufletului însuși.

y) Prin urmare, dacă ar trebui ca în această sferă să înfățișăm conștiinței interioara unitate totală a vieții, aceasta am putea-o face numai cu ajutorul gândirii și al conceptului ; deoarece în ceea ce ține de natură sufletul ca atare nu

se poate face încă cognoscibil, fiindcă unitatea subiectivă în idealitatea ei n-a devenit încă pentru sine însăși. Dacă însă prindem sufletul cu ajutorul gândirii conform conceptului lui, avem două lucruri :

intuiția formei și conceptul gândit al sufletului ca suflet. Dar nu așa trebuie să se întîrîple lucrul în intuiția frumosului ; obiectul nu este îngăduit să ne stea în fața ochilor nici ca gândire, nici ca interes al gândirii de a forma o deosebire și o opoziție față de intuiție. De aceea nu rămîne altceva decît ca obiectul să fie dat pentru simțuri în general, iar ca mod de considerare autentic al frumosului în natură obținem deci o intuiție plină de semnificație, de sens a formelor naturii. Anume, „sens” este acel cuvînt minunat care se întrebuițează ou două înțelesuri opuse. O dată el designează organele prinderii nemijlocite a realului, iar altă dată numim sens semnificația, cugetul, gene- (X<sub>t</sub>. i«7 ralul lucrului. Și astfel cuvîntul „sens” se referă, pe de o parte,

136

## PARTEA 1. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

la exteriorul nemijlocit al existenței, pe de altă parte la esența interioară a acesteia. O privire profundă nu separă însă aceste două laturi, ci ea conține într-un singur sens și pe cel opus acestuia și prinde în intuiția nemijlocită, sensibilă, în același timp esența și conceptul. Dar, cum ea poartă în sine aceste determinatii tocmai în unitate încă neseparată, ea nu înfățișează conceptul ca atare conștiinței, ci se oprește la presimțirea lui. Când se stabilesc, de exemplu, trei regnuri ale naturii, regnul mineral, vegetal și animal, noi presimțim în această succesiune de trepte necesitatea interioară a unei structuri adecvate conceptului, fără a ne opri la simpla reprezentare a unei finalități exterioare. Și în diversitatea formațiilor dinăuntru acestor regnuri observația judicioasă are presentimentul unui progres rațional. În diferitele formații de munți, oa și la seriile speciilor de plante și de animale. De asemenea și organismul animal individual, de exemplu, această insectă, icu împărțirea ei în : cap, piept, abdomen, extremități, este privită ca o structură în sine rațională, iar în cele cinci simțuri, deși inițial ele pot apărea ca multiplicitate întâmplătoare, poate fi .descoperită, de asemenea, o adecvare la concept. De acest fel este contemplarea și expunerea goetheană a caracterului rațional interior al naturii și al fenomenelor ei. Cu simț mare și contemplîndu-le sensibil s-a apropiat el în chip naiv de obiecte și a avut în același timp deplina presimțire a legăturii lor potrivită conceptului. Istoria poate ifi și ea concepută își povestită lîn așa ifel, încât în întâmplările singulare și în indivizi să se oglindească semnificația ei esențială și conexiunile ei necesare.

3. Prin urmare, natura ar trebui în general numită fru-is,, ies) moașă ca reprezentare sensibilă a conceptului concret și a ideii, întrucît, adică, în intuiția formelor naturii adecvate conceptului avem presimțirea unei astfel de corespondențe, iar în contemplarea senzorială i se revelează simțirii în același timp necesitatea internă și acordul structurii totale. Mai departe decît pîna la acest presentiment al conceptului nu pătrunde intuirea naturii ca natură

frumoasă. Dar atunci rămîne numai nedeterminată și abstractă acea înțelegere pentru care părțile— deși apar ca produse liber pentru ele însele — își fac vizibil acordul în formă, contururi, mișcare etc. Unitatea internă rămîne interioară, ea mu-și face apariția pentru intuiție în formă ideală concretă, iar contemplarea se mulțumește cu generalitate? unui acord necesar și animator în general.

## CAPITOLUL II. FRUMOSUL ÎN NATURĂ

137

a) Acum deci avem înaintea noastră imai întâi numai conexiunea în sine însuflețită în obiectivitatea adecvată conceptului a formațiilor naturii ca frumusețe a .naturii. Cu această conexiune materia e nemijlocit identică, forma este nemijlocit inerentă materiei, ca esența ei veritabilă și putere plăsmuitoare. Aceasta ne dă determinația generală a frumuseții pe această treaptă. Astfel ne uimește, de exemplu, cristalul natural prin forma lui regulată, care nu e produsă printr-o acțiune numai mecanică și exterioară, ci prin determinare interioară proprie și prin forță liberă în chip liber de către obiectul însuși. Căci fără îndoială, o activitate exterioară acestuia ar putea să fie ca atare de asemenea liberă, dar la cristale activitatea plăsmuitoare nu e străină obiectului, ci e o formă activă, aparținătoare respectivului mineral în baza naturii proprii a lui ; este forța liberă a materiei însăși care se formează pe sine prin activitate imanentă și nu-și primește din afară imodui-său-determinat. Și în felul acesta materia rămîne la isine însăși liberă, forma sa realizată fiind propria sa formă. într-un chip și mai înalt, precum și mai concret, se înfățișează activitatea similară a formei imanente în organismul viu, în contururile lui, în forma membrilor <sup>(x-l<sup>68</sup>)</sup> și înainte de toate în mișcarea și în exprimarea sentimentelor. Fiindcă aci e însăși excitabilitatea interioară care palpită viu.

b) Totuși, cu tot acest caracter nedeterminat al frumuseții în natură, ca animare interioară, facem distincții esențiale : a) După felul de reprezentare a vieții, precum și după presentimentul adevăratului ei concept și după tipurile obișnuite ale apariției ei adecvate, după toate aceste deosebiri esențiale, considerăm animalele ca frumoase sau urâte ; astfel, de exemplu, leneșul este un patruped care ne displace fiindcă se tîrăște cu greutate și întregul lui fel de a fi face să se vadă neputința lui de a se mișca și a acționa repede ; această lene somnolentă displace, căci tocmai acțiunea, mobilitatea anunță o idealitate mai înaltă a vieții. Tot astfel pot să nu ni se pară frumoase amfi-biile, unele specii de pești, crocodilii, broaștele, foarte multe specii de insecte etc, cu deosebire însă ne vor surprinde, dar nu ne vor apărea frumoase, ființele hibride, care reprezintă trecerea de la o anumită formă la alta și care amestecă figura celor două forme — cum este, de exemplu, ornitoringul, care e un amestec de pasăre și patruped. Toate acestea ar putea să ni se pară că se datoresc simplei obișnuințe, întrucît avem în reprezentarea

138

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

noastră un tip fix al genurilor zoologice. Dar lîn această obișnuită nu este neactiv

în același timp nici {presentimentul că, de exemplu, formarea unei păsări e un proces 'Coerent, care în esența lui nu poate lua forme proprii altor genuri fără să mu producă creaturi hibride. Din această cauză, astfel de amestecuri se dovedesc a fi stranii își 'contradictorii. Nici mărginirea unilaterală a organizației care apare insuficientă și lipsită de semnificație, fiind numai semnul unei mărginite lipse exterioare, nici astfel de amestecuri și treceri, care, deși în sine nu sînt atît de unilaterale, totuși nu sînt în stare să păstreze ou fermitate modurile deter- 170) minate ale diferențelor, nu aparțin domeniului frumuseții vii a naturii.

3) într-un alt sens, vorbim apoi despre frumusețea naturii cînd nu avem în vedere formații organice vii ; ca de exemplu, la intuirea unui peisaj. Aici nu avem nioi o structură organică a părților determinată de concept si însuflețită de unitatea ideală a acestuia, ci avem : pe de o parte, numai o bogată diversitate de obiecte și o legătură exterioară a diferite formații organice sau neorganice, contururi de munți, icotituri de nîuri, grupe de arbori, colibe, case, orașe, palate, drumuri, corăbii, cer și mare, văi își prăpăstii : pe de altă parte, în cuprinsul acestei diversități iese în evidență un acord exterior care place sau impune și care ne interesează.

y) 'în sfîrșit, frumosul iîn natură ia un aspect particular prin trezirea unor dispoziții ,a)le sufletului își prin acordul acestui frumos cu acestea. Aparține unor astfel de corelații, de exemplu, liniștea unei nopți cu dună, a unei văi (în care șerpuiește un pîrîu, aspectul isulblim al nemărginitei mări furtunoase, măreția calmă a cerului instdlat. Semnificația nu mai aparține aici obiectului ca atare, ci ea trebuie căutată Sn dispoziția sufletească care a fost trezită. Tot astfel zicem că siînt frumoase animalele care arată expresie sufletească ce are legătură cu însușiri omenești, cum sînt curajul, puterea, viclenia, bunătatea etc. Este aceasta o expresie care, pe de o parte, este, desigur, proprie obiectelor și rprezintă o latură a vieții animalelor, pe de altă parte însă ea rezidă în reprezentarea noastră și în propriul nostru suflet.

c) Dar, orioît ar exprima deja ceva însuflețit viața animală, întrucît ea este culme a frumuseții în matură, totuși orice viață de animal este cu totul mărginită își legată de calități cu totul

## CAPITOLUL II. FRUMOSUL IN NATURĂ

139

determinate. Cercul existenței ei concrete este strimt, iar intere- \*»•<sup>in</sup> sele ei sînt limitate de trebuințele naturale ale nutriției, ale instinctului sexual etc. Viața sufletească a animalului, ca interior ce este exprimat în figură, e săracă, abstractă și lipsită de conținut. — Și apoi acest interior mu se înfățișează în fenomen ca interior; ceea ce e viu în natură mu-și revelează în el însuși sufletul, deoarece naturalul constă tocmai în faptul că sufletul îi irămîne numai interior, adică nu se exteriorizează el însuși ca ideal. Anume, după cum am menționat deja, sufletul animalului nu e pentru sine în s u ș i această unitate ideală ; dacă el ar fi pentru sine, el s - a r manifest a pentru alții și iîn această ființă-pentru-isine. Numai euil conștient este ceea ce e simplu de natură ideală, care, ca unul ce este pentru el

însuși de natură ideală, se cunoaște pe sine ca această unitate simplă, dându-și din această cauză o realitate care nu e numai sensibilă în chip exterior și corporală, ci este ea însăși de natură ideală. Abia aici posedă irealitatea forma conceptului însuși, conceptul se înfățișează sieși, se are pe sine ca obiectivitate a sa și există în aceasta pentru sine. Din contră, viața animalului e numai în sine această unitate, în care realitatea ca și corporalitate are altă formă decât unitatea ideală a sufletului. Eul conștient e însă pentru sine însuși această unitate, ale cărei laturi au aceeași idealitate față de elementul lor. Eul se manifestă și pentru alții ca această închegare sau concretizare. Animalul însă, prin figura sa, lasă ca intuiția numai să presimtă existența unui suflet, fiindcă însuși animalul are numai aparența tulbure a unui suflet, ca suflu, exhalatie, care se extinde asupra întregului organism, aduce membrele la unitate și face să apară în întregul fel de a fi al animalului primul început al unui caracter particular. Aceasta este cea mai evidentă deficiență a frumosului în natură, chiar și în forma lui cea mai înaltă, o deficiență care ne va duce la recunoașterea necesității idealului ca frumos artistic. Dar înainte de a ajunge la ideal își fac apariția două determinații care sînt primele consecințe ale amintitei deficiențe a oricărei frumuseți a maturii. Spunem că sufletul apare în forma animală numai tulbure, (X<sub>1f</sub> H ca legătură a organismului, ca punct ce formează unitatea însuflețirii, căreia îi lipsește împlinirea bogată în conținut substanțial. Nu iese la lumină decât o viață sufletească limitată. Trebuie să examinăm pe scurt pentru sine acest fenomen abstract.

140

## PARTEA T. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

(X, 373)

### B. FRUMUSEȚEA EXTERIOARĂ A FORMEI ABSTRACTE CA REGULARITATE, SIMETRIE, LEGITATE, ARMONIE; ȘI FRUMUSEȚEA CA UNITATE ABSTRACTĂ A MATERIALULUI SENSIBIL

Avem dată o realitate exterioară, care, ca realitate exterioară, e determinată, **desigur**, dar al cărei interior — în iloc să devină interioritate concretă o unitate a sufletului —, nu este în stare să ajungă decât pînă (la un mod nedeterminat și abstract. Din această cauză, această interioritate mu-și dobîndește existența sa concretă și adecvată o una ce ar fi pentru sine interioară în formă ideală și ar fi conținut ideal. Unitatea concretă a interiorului ar consta în faptul că, pe de o parte, **sufletescul** ar fi în sine și pentru sine plin de conținut, iar pe de altă parte, acest sufletesc ar pătrunde cu acest interior al lui realitatea exterioară și ar face din forma reală (manifestare evidentă a interiorului. Dar pe această treaptă frumusețea n-a ajuns la o asemenea unitate concretă, ci o are încă în fața sa ca ideal. De aceea unitatea concretă încă nu poate pătrunde acum în formă, ci poate fi numai analizată, adică desprinsă și considerată izolat, după laturile distincte pe care le conține unitatea. În felul acesta forma plăsmuitoare și realitatea sensibilă exterioară se prezintă mai întîi ca

distinote una în afara celeilalte, iar noi avem două laturi diferite pe care trebuie să le considerăm aici. Dar, pe de o parte în această separare, pe de altă parte dat fiind caracterul ei abstract, unitatea interioară este, pentru realitatea exterioară, ea însăși o unitate exterioară și nu apare din această cauză în exterior ca forma absolut immanentă a conceptului interior total, ci ca idealitate dominantă în chip exterior și ca mod-determinat exterior. Acestea sânt punctele de vedere de a căror tratare precisă ne vom ocupa acum.

Prima chestiune pe care trebuie, în această privință, s-o atingem este :

## **1. FRUMUSEȚEA FORMEI ABSTRACTE**

Ca formă abstractă, forma frumosului în natură este, pe de o parte, formă determinată și astfel mărginită, pe de altă parte

## **CAPITOLUL II. FRUMOSUL ÎN NATURĂ**

141

ea conține o unitate și o raportare abstractă la sine. Mai precis însă, ea rânduiește multiplul exterior conform acestui mod-determinat al ei și conform unității ei, unitate care nu devine însă interioritate immanentă și figură animatoare, ci rămîne mod-determinat exterior și unitate în cele exterioare. — Felul acesta al formei este ceea ce numim regularitate, simetrie ; apoi legitatea și însfînșit, armonia.

### **a) REGULARITATEA**

Regularitatea a) ca atare este, în general, egalitate sub aspect exterior și, mai precis, repetarea aceleiași figuri determinate care dă unitatea determinantă a formei obiectelor. Din cauza primei ei abstracții, o astfel de unitate este cea mai îndepărtată de totalitatea rațională a conceptului concret, prin ceea ce frumusețea ei devine o frumusețe adecvată intelectului abstract, deoarece intelectul are ca principiu al său egalitatea și identitatea abstractă, nedeterminate în ele însele. Astfel, printre linii, de exemplu, linia dreaptă este cea mai regulată, fiindcă ea are numai o unică direcție, care rămîne în mod abstract mereu aceeași. Tot astfel icubul este un corp absolut regulat : pe toate laturile are suprafețe egal de mari, linii și unghiuri egale, unghiuri care, fiind drepte, nu sînt susceptibile să-și schimbe mărimea, cum sînt în stare s-o schimbe unghiurile obtuze sau cele ascuțite.

Cu regularitatea are legătură j3) simetria. Anume, dată  $x^m$  fiind natura extrem de abstractă a egalității, forma nu se oprește la modiil-determinat. La egalitate se asociază inegalul, iar în identitatea goală se introduce diferența, producând întreruperi, în felul acesta apare simetria. Ea constă în faptul că nu este repetată numai o formă abstractă egală, ci aceasta este adusă în legătură cu o altă formă de același fel, formă care, privită pentru isine, este își ea determinată, egală cu ea însăși, dar, comparată cu cealaltă, nu este egală cu ea. Prin această conexare trebuie să se producă acum o nouă egalitate și unitate, deja mai determinată își în sine mai variată. Gînd, de exemplu, pe o parte a unei case sînt trei ferestre de aceeași mărime și la egală depărtare una de alta, apoi urmează alte trei sau patru ferestre mai înalte decît primele trei, situate la distanțe mai mari ori mai **mici**, își în sfârșit, urmează iarăși trei ferestre egale

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

ca mărime și distanță (**între** ele cu primele trei, avem asipeotul unei ordonări simetrice. Simpla uniformitate și repetarea unuia și aceluiași mod-determinat încă nu constituie deci o simetrie ; de aceasta țin și diferențele de : mariane, poziție, formă, culoare, tonuri și alte determinații, care trebuie .apoi iarăși aranjate între ele proporționat. Numai joncțiunea proporțională a unor astfel de moduri-determinate neegale între ele dă simetrie.

Acum, amândouă formele, regularitatea și simetria, ca unitate și ordine pur exterioară, aparțin îndeosebi modului-determinat al mărimii. Fiindcă modul-determinat pus ca exterior și nu absolut immanent este, în general, cel cantitativ, în timp ce calitatea face dintr-un lucru determinat ceea ce este el, încât acesta, cu schimbarea modului său determinat calitativ, devine un lucru cu totul altul.

Mărimea însă, își schimbarea ei ca simplă mărime, este un imod-deteiininat-de-a-fi-indiferent față de ceea ce este calitativ, atunci icînd ea nu se validează ca măsură. Anume, măsura este cantitatea întrucât aceasta devine is,, 175) <sup>ea</sup> însăși din nou determinantă calitativ, încît o calitate determinată ține de un anumit mod-de-a-fi cantitativ determinat. Regularitatea și simetria se mărginesc mai cu seamă la moduri determinate de ale mărimii și la uniformitatea și ordinea lor în ceea ce este neegall.

Dacă cercetăm apoi unde lîși păstrează poziția sa îndreptățită această ordonare a mărimilor, găsim formații regulate și simetrice în privința imărimii și formei lor atît în natura organică, cît și în cea anorganică. Propriul nostru organism, de exemplu, este, în parte cel puțin, regulat și (simetric. Avem doi ochi, două brațe, două picioare, șolduri egale, omoplați egali etc. ; iarăși despre alte părți ale organismului nostru cum sînt : inima, plămîinii, ficatul, intestinele, etc., știm că sînt neregulate. Aici, întrebarea este : în ce rezidă această diferență ? Latura pe care se revelează regularitatea mărimii, figurii, poziției etc. este în același timp latura exteriorității ca atare în organism. Modul-determinat regulat și simetric ise revelează, conform conceptului lucrului, acolo adică unde ceea ce este obiectiv e, potrivit deter-minației sale, ceea ce-și este exterior lui însuși și nu arată nici o însuflețire subiectivă. Realitatea care se oprește la această exterioritate este hărăzită menționatei unități exterioare abstracte. Din contră, în viața însuflețită, și, mai sus, în spiritualitatea liberă simpla regularitate dă înapoi în fața unității vii, subiective. Acum, fără îndoială, natura în general este, față de

## CAPITOLUL II. FRUMOSUL IN NATURĂ

spirit, existența concretă exterioară ei însăși, totuși nici în ea nu domnește regularitatea decât acolo unde exterioritatea ca atare rămîne predominantă.

a) Mai precis, dacă parcurgem, pe scurt, principalele trepte, constatăm că, de exemplu, mineralele, .cristalele, ca formații neînsuflețite, au ca formă fundamentală regularitatea și simetria. Figura dor, cum .am notat deja, le este, desigur, imanenta și nu <sup>xi-</sup> 176 este determinată numai prin acțiune exterioară;

forma ce le revine în baza naturii lor elaborează printr-o activitate ascunsă structura internă și externă a lor. Dar această activitate încă nu este activitate totală a conceptului concret, idealizator, care afirmă subzistarea părților independente ca pe ceva negativ, și prin aceasta o însuflețește, asemenea vieții animale, ci unitatea și imodul-determinat-de-a-fi al formei irămîn cu unilateralitatea abstractă proprie intelectului își, din această cauză, ca unitate în ceea ce-și este sieși exterior, nu ajunge, deoît pînă la regularitate și simetrie, pînă la forme în care numai abstracțiunile sînt active ca determinante.

j3) iP lanț a, apoi, stă deja mai sus deoît cristalul. Ea se dezvoltă deja pînă la începuturile unei structuri și consumă ceea ce e material într-un continuu își activ proces de nutriție. Dar nici planta nu are încă prapriu-zis viață însuflețită căci, deși structurată organic, activitatea plantei este totuși mereu atrasă spre exterior. Ea este înrădăcinată fix, fără mișcare independentă și schimbare de loc ; crește încontinuu, iar asimilarea și nutriția ei neîntreruptă nu este păstrarea liniștită a unui organism împlinit în sine, ci este o mereu nouă producere a sa în afară. Animalul crește și el, dar se oprește la un punct determinat al mărimii și se reproduce ca autoconservare a unuia și aceluiași individ. Planta însă crește fără încetare ; numai prin moartea ei se oprește înmulțirea ramurilor, frunzelor etc. Și ceea ce produce ea în acest proces de creștere este totdeauna un nou exemplar al aceluiași organism. Fiindcă fiecare ramură este o nouă plantă și nu numai eventual un membru izolat, cum se întîmplă la organismul animal. Dată **fiind** această înmulțire a ei continuă în mulți indivizi vegetali, plantei îi lipsește subiectivitatea însuflețită și unitatea ideală de simțire a acesteia. În general, conform întregii ei existențe și conform procesului ei vital, oricât ar digera planta u,, 177 în interiorul ei și oricât ar asimila activ hrana și s-ar determina pe sine din sine, prin conceptul său care devine liber și activîn materia ei, totuși ea este totdeauna angajată în exterioritate, fără

144

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

independență subiectivă și fără unitate, iar autoconservarea ei se înstrăinează neîncetat. Tocmai acest caracter al continuei goniri ,a sa dincolo de sine, în exterior, face din regularitate și simetrie, ca unitate în ceea ce-și este sieși exterior, un moment principal pentru formația vegetală. Desigur, aici regularitatea nu mai domnește atît de sever ca în regimul mineral și nu-și mai dă formă cu linii își unghiuri atît de abstracte, însă ea rămîne totuși preponderentă. Tulpina urcă în isus în cea mai mare parte drept iliniar, inelele plantelor superioare au formă de cerc, frunzele se apropie de formele cristalinice, iar florile poartă în numărul petalelor, în poziție, figură, conform tipului fundamental, pecetea modului-determinat-de-a-fi regulat și simetrie.

y) La organismul viu animal, în sfârșit, intervine deosebirea esențială a unui dublu mod de formare a membrilor, deoarece la iconpul animalului, îndeosebi pe dreptele superioare, organismul este odată organism închis în sine și interior, organism ce se raportează pe sine la sine și **oare**, asemenea unei sfere, se



reîntoarce în sine, pe de «altă parte este 'organism extern, proces exterior și proces contra exteriorității. Viscerele mai nobile sînt cele interne — ficat, inimă, plămâni etc. —, de care e legată viața ca atare. Ele nu sînt determinate după simplele tipuri ale regularității. Dimpotrivă, la membre, care se găsesc în proces de neîncetată raportare la lumea exterioară, domnește și în organism o orînduire simetrică. Aici aparțin membrele și organele atît ale (procesului teoretic, eît și cele ale celui practic îndreptat spre exterior. Procesul teoretic pur îl îndeplinesc organele senzoriale (X., 173) ale văzului și auzului : ceea ce vedem, ceea ce auzim îl lăsăm așa cum este. Din contra, organele mirosului și gustului aparțin deja începutului raportului practic, căci 'numai "ceea ce e deja în proces de autoconsumație trebuie mirosit, iar de gustat nu putem dedît în măsura în care distrugem. Fără îndoială, avem numai un singur nas, dar el este divizat în două și e format în chip absolut regulat în ce privește jumătățile lui ; tot astfel în ce privește buzele, dinții etc. Dar absolut regulate sînt, după poziția, forma lor etc, ochii, urechile își membrele destinate loco-moției își însușirii și transformării obiectelor exterioare, adică picioarele și brațele.

Prin urmare, regularitatea își are în lumea organică dreptul ei adecvat conceptului, dar numai în ce privește membrele, care constituie instrumentele de raportare nemijlocită la lumea

## CAPITOLUL II. FRUMOSUL IN NATURĂ

145

externă și care nu înfăptuiesc raportarea organismului la sine însuși ca subiectivitate a vieții ce revine în sine.

Acestea ar fi determinațiile principale ale formelor regulate și simetrice și ale domniei lor plăsmuitoare în lumea fenomenelor naturii.

Dar de această formă mai abstractă trebuie deosebită :

### b) LEGITATEA

Aceasta fiindcă legitatea se găsește deja pe o treaptă superioară și constituie trecerea la libertatea a ceea ce e viu atît ca natură, oît și ca spirit. Totuși, (considerată pentru sine, legitatea nu este lîncă, desigur, unitatea subiectivă totală își însăși libertatea, dar ea este deja o totalitate de deosebiri esențiale care nu se pun pe ele însele în vedere doar ca difere n ț e și opoziții, ci arată, în totalitatea lor, unitate își legătură. O astfel de unitate conform legii și dominația acesteia, deși ea se mai impune încă în domeniul cantitativ, nu mai trebuie redusă la diferențele în ele însele exterioare și numărabile ale simplei mărimi, ci această unitate lasă deja să intervină o comportare calitativă a laturilor distinse. Prin aceasta, în raportul ei (\*, n» ; nu-își face apariția nici repetarea abstractă a unuia și aceluiasi mod-determinat, nici alterarea uniformă a egalului cu neegailul, ci apar împreună laturi esențiale diferite. Gînd vedem aceste diferențe împreună în ansamblul lor, sîntem mulțumiți. Această **mulțumire** prezintă caracter irațional prin faptul că sensul se lasă satisfăcut numai de către totalitate, și anume de totalitatea deosebirilor cerute conform esenței lucrurilor. Dar legătura ră-mîne totuși numai ca o legătură ascunsă, care pentru intuiție este în

parte chestiune de obișnuință, în parte lucru al unei presimțiri mai adânci. în ce privește modul mai precis în care se face trecerea de la regularitate la legitate, faptul poate fi ușor lămurit prin câteva exemple : liniile paralele care au mărime egală sînt regu-**date** în chip abstract. Din contră, un pas mai departe reprezintă deja simpla egalitate a raporturilor la mărimi neegale; de -exemplu, (la triunghiurile asemănătoare. înclinația unghiurilor, raportul liniilor sînt aceleași, dar cantitățile sînt diferite. — De asemenea cercul nu are regularitatea liniei drepte, jdar mai tine încă și el de detenminația egalității abstracte, căci toate

10 - c. 123

**146**

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

razele au aceeași **lungime**. Din această cauză, cercul este încă o dinie curbă puțin interesantă. Din contra, elipsa și parafa o 1 a arată mai puțină regularitate și nu pot fi cunoscute decît din iegea lor. Astfel, de exemplu, *radii vectores* ai elipsei sînt neegali, dar eonfoirm legii lor ; tot astfel axa cea mare își axa cea mică sînt esențial diferite, și focarele nu cad în centru, ea la cerc. Deci aici ni se înfățișează deja diferențe calitative întemeiate în legea acestei linii, diferențe a căror legătură o constituie legea. Dar dacă împărțim elipsa conform axei mari și axei mici, obținem totuși patru bucăți egale ; prin urmare, iîn ansamblu, domnește și aici încă egalitatea. — Pe  $x_{,,}$  iso) iînă o legitate interioară, linia ovală arată mai multă libertate. Ea are legitate și, cu toate acestea legea ei n-a putut fi descoperită și matematic. Ea nu este elipsă, fiind altfel curbată sus decît jos. **Totuși**, și această linie mai liberă a naturii mai dă încă două jumătăți egale dînd o lîmpărțim conform axei celei mai mari a ei.

Ultima suprimare a ceea ce în legitate este numai iregulat se găsește la linii care sînt oarecum linii ovale, dar care, tăiate pe axa lor cea mare, dau jumătăți neegale, întrucât una dintre părți n-o acoperă pe cealaltă, ci se înfățișează altfel. De felul acesta este așa-numita linie ondulată pe care Hogarth a indicat-o ca linie a frumuseții. Astfel, de exemplu, liniile brațului sînt altfel aduse pe o parte a brațului decît pe cealaltă. Aici avem legitate fără regularitate simplă. O legitate de acest fel determină în chip foarte variat formele organismelor vii superioare. Așadar, legitatea este substanțialul care stabilește deosebiri și unitatea lor, dar, pe de o parte, ea însăși domină ai u -m a i abstract, și individualitatea ea n-o lasă nici într-un fel să se miște liber, iar pe de altă parte legității însăși îi lipsește încă libertatea mai înaltă a subiectivității și din această cauză, ea nu e în stare să facă să apară însuflețirea și idealitatea acesteia.

De aceea mai sus decît simpla legitate stă pe această scară :

### c) ARMONIA

Anume, armonia se naște din raporturile unor deosebiri calitative, mai precis ale unei totalități de astfel de deosebiri, totalitate ce-și găsește temeiul în însăși esența lucrului. Aceste

## CAPITOLUL II. FRUMOSUL IN NATURĂ

raporturi ies din legitate, întrucât ea are în sinea ei elementul regularității și trece pe deasupra egalității și repetării. În același timp însă, diverșii calitativ se impun ca valabili nu numai <sup>(XI181)</sup> ca diferențe și ca opoziție și contradicție a acestor diferențe, ci și ca unitate armonioasă care, ce-i drept, și-a desfășurat toate momentele ce-i aparțin, dar care, cu toate acestea, le conține în ea ca pe un întreg unit în sine. Acest acord al menționatei momente este armonia. (Ea constă, pe de o parte, în totalitatea unor **latina** esențiale, iar pe de altă parte în pura opoziție rezol-vită a acestora, prin cea ce ele revelează apartenența lor reciprocă și legătura lor interioară ca unitate a lor. În acest sens vorbim despre armonia formei, culorilor, tonurilor etc. Astfel, de exemplu, albastrul, galbenul, verdele și roșul sînt diferențele de culoare necesare ce rezidă în însăși esența culorii. În ele nu avem numai neegali, ca la simetrie, neegali care se aranjează regulat în unitate exterioară, ci avem opoziții directe, ca galben și albastru, precum și neutralizarea și identitatea lor concretă. Frumusețea armoniei lor rezidă, așadar, în evitarea diferenței lor stridente și a opoziției lor ascuțite, care ca atare trebuie stinsă, încât în înseși aceste elemente diferite se arată acordul lor ; fiindcă acestea își aparțin unul altuia, culoarea nefiind unilaterală, ci totalitate esențială. Exigența urnei astfel de totalități poate merge atît de departe, iîrocît, cum spune Goethe, ochiul, chiar dacă nu are decît o singură culoare ea obiect înaintea sa, subiectiv le vede totuși și pe celelalte. Dintre tonuri, nota tonică, medianta și dominantă sînt, de exemplu, astfel de diferențe de ton esențiale, care, îmbinate într-un întreg, se acordă în diferența dor. Același lucru se întîmplă și cu armonia formei, a poziției, a repausului își a mișcării ei etc. Nu-i este îngăduit nici unei diferențe să se impună aici unilateral pentru sine, fiindcă prin aceasta acordul este tulburat.

Dar nici armonia ca atare nu este încă subiectivitatea ideală, liberă, nu este încă suflet. În aceasta unitatea nu este simplă apartenență și acord, ci este instituire negativă a diferențelor ; numai astfel se înfăptuiește unitatea ideală a acestora. Armonia x., isî nu ajunge la o astfel de idealitate. De exemplu orice melodie, deși conține în ea ca bază a ei armonia, posedă în sine o subiectivitate mai înaltă, mai liberă, și o exprimă. Simpla armonie nu tasă, în general, să apară nici însuflețirea subiectivă ca atare, nici spiritualitatea, cu toate că în cîmpul formei abstracte ea este forma cea mai înaltă și înaintează spre libera subiectivitate.

148

cum

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

Aceasta ar fi iprima determinație a unității abstracte, după acestea ar fi felurile formei abstracte.

### 2. FRUMUSEȚEA CA UNITATE ABSTRACTA A MATERIEI SENSIBILE

A doua latură a unității abstracte nu se mai referă la formă și figură, ci la ceea ce e material, sensibil, ca atare. Aici unitatea se înfățișează ca acord în sine — cu

totul lipsit de diferențe — al materiei sensibile determinate. Aceasta este unica unitate de care este susceptibil ceea ce este pentru sine de natură materială, luat ca materie sensibilă. În această privință, puritatea abstractă a materiei ca formă, culoare, ton, etc. devine pe această treaptă esențialul. Linii trase pur, ce fug uniform și nu deviază aici sau acolo, suprafețe netede etc. satisfac prin precizia lor fermă și prin uniformitatea lor unitate cu sine. Puritatea cerului, limpezimea aerului, un lac lucitor ca oglindă, luciul mării ne produc plăcere. Același e și cazul cu (puritatea tonurilor. Sunetul pur al vocii are deja ca simplu ton pur ceva nemărginit de plăcut și de atrăgător, în timp ce o voce impură este însoțită de sunetul organului și nu redă sunetul în raportarea lui la sine însuși, iar un ton impur se abate de la modul-lui-determinat-de-a-fi. Tot astfel posedă și limba tonuri pure, ca vocalele *a, e, i, o, u* și tonuri amestecate ca *ă, îi, o*. Îndeosebi dialectele populare au sunete impure, tonuri intermediare ca *oa*. (X. 183) De puritatea tonurilor ține apoi ca vocalele să fie însoțite de consonante care nu înăbușă puritatea tonurilor vocalelor, așa cum adesea limbile nordice, prin consonantele lor, tulbură tonul vocalelor, în timp ce limba italiană păstrează această puritate, fiind din această cauză atât de cantabilă. — Același efect îl au culorile pure, în sine simple, neamestecate, un roșu pur, de exemplu, sau un albastru pur, culoare rară, fiindcă în mod obișnuit albastrul joacă în nuanța roșiatică ori gălbuie, sau în verde. Violetul poate, desigur, fi și el pur, dar înnumai în chip exterior, adică nepătat, deoarece el nu este în el însuși simplu și nu aparține deosebirilor de culoare determinate de esența culorii. Aceste culori cardinale sînt cele pe care ochiul le recunoaște cu ușurință în puritatea lor, deși, compuse, ele sînt mai greu de armonizat, fiindcă deosebirea dintre ele bate mai strident la urechi. Culorile stinse, multiplu amestecate, sînt mai puțin plăcute, deși ele se acordă mai ușor, lipsindu-le energia opoziției. Verdele e,

## CAPITOLUL II. FRUMOSUL ÎN NATURĂ

149

desigur, și el o culoare amestecată din galben și albastru, dar el este o simplă neutralizare a acestor opuse, și în puritatea lui autentică ca stingere a opoziției el este mai agreabil și mai puțin agresiv decît sînt albastrul și galbenul, cu diferența lor rigidă. Cele spuse mai sus ar prezenta ceea ce este mai important atît în privința unității abstracte a formei, cît și privitor la simplitatea materiei sensibile. Dar, din cauza caracterului lor abstract, ambele categorii sînt lipsite de viață și n-au unitate ou adevărat reală. Căci pentru aceasta este nevoie de subiectivitate ideală, care-i lipsește frumosului (din natură în general, în baza caracterului lui complet fenomenal. Această lipsă esențială ne duce însă la necesitatea idealului, care nu este de găsit în natură și în comparație cu care frumusețea naturii apare ca una ce e subordonată.

### C) IMPERFECTIUNEA FRUMOSULUI ÎN NATURĂ

1. FAU M □ 5U LUL iU, NRJLi

Obiectul nostru propriu-zis este inimosul artistic ca unica realitate adecvată ideii frumosului. Pînă acum frumosul în natură a trecut ca primă formă de existență a

frumosului și de aceea se pune acum întrebarea : prin ce se deosebește oare frumosul natural de frumosul artistic ?

Putem spune abstract că idealul este frumosul perfect în sine, iar natura, din contră, este frumosul nededesăvârșit. Dar cu astfel de predicate goale n-am făcut nimic, deoarece este vorba de a arăta precis ce anume constituie această perfecțiune a frumosului artistic și în ce constă imperfecțiunea frumosului natural ? De aceea trebuie să ne formulăm întrebarea astfel : de ce natura este cu necesitate imperfectă în frumusețea ei și în ce se manifestă această imperfecțiune ? Abia atunci vor reieși pentru noi mai precis necesitatea și esența idealului.

Întrucât pînă acum am urcat pînă la natura vie animală și am văzut cum poate să se înfățișeze aici frumusețea, proxima sarcină ce stă în fața noastră este să examinăm imai precis acest moment al subiectivității și individualității.

Am vorbit despre frumos ca idee în același sens în care se vorbește despre bine și adevăr ca idee, anume în sensul că ideea

150

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

este ceea ce este absolut substanțial și universal, este materia absolută — dar nu cea sensibilă —, este subzistența lumii. Prinsă mai precis însă, ideea este, cum am văzut, nu numai substanță și universalitate, ci ea este tocmai unitatea concretă a ei înșiși a realității lui, este conceptul înfăptuit drept concept în cuprinsul obiectivității sale. Cum am amintit deja în introducere, Platon a fost acela care a scos în lumină că ideea este unicul adevăr și unicul universal, și anume universalul coocret în sine. Totuși, ideea platoniciană nu este încă ea însăși ceea ce e cu adevărat concret, căci, concepută în concret (185) și în universalitatea ei, ea trece deja drept ceea ce constituie adevărul. Luată însă în această formă universală, ea nu este încă realizată și nu este ceea ce în realitatea ei este adevărul pentru sine (însuși. Ea se oprește la simplul în sine. Dar, după cum conceptul nu este cu adevărat concept fără obiectivitatea sa, tot astfel nici ideea nu este cu adevărat idee fără realitatea sa și în afara acesteia. De aceea ideea trebuie să înainteze la realitate și o obține pe aceasta numai prin subiectivitatea reală, adecvată în sine însăși conceptului, și prin existența pentru sine ideală a subiectivității. Astfel, de «exemplu, genul este real numai ca liber individ concret ; viața există numai ca viață individuală, binele este realizat de oameni individuali și orice adevăr există numai ca înșiși conștiință știutoare, ca spirit existent pentru sine. Căci numai individualitatea concretă este reală și adevărată, generalitatea abstractă și particularitatea nu sînt reale înșiși adevărate. Din această cauză, această ființă-pentru-sine, această subiectivitate, este punctul pe care trebuie să-l reținem în chip esențiali. Dar subiectivitatea rezidă în unitatea negativă datorită căreia diferențele în subzistența lor reală se dovedesc a fi afirmate în același timp ca ideale. De aceea unitatea ideii și a realității ei este unitatea negativă a ideii ca atare și a realității ei, ca afirmare și suprimare a diferenței ambelor laturi. Numai în această activitate a ei este ideea infinită

unitate și subiectivitate afirmativ existentă pentru sine și raportându-se la sine. Noi trebuie deci să concepem și ideea frumosului și existența ei reală ca fiind în chip esențial subiectivitate concretă, s-o concepem deci ca indi-

## CAPITOLUL II. FRUMOSUL ÎN NATURĂ

151

vidualitate, întrucât ea nu este idee decât ca reală, iar realitatea și-o are în individualitatea concretă.

Aici însă trebuie să distingem îndată o dublă formă a individualității, forma nemijlocită, naturală, și cea spirituală. Ideea își conferă și realitate concretă în ambele forme și în felul acesta în ambele forme conținutul substanțial ( $x_t$ ) este aceeași idee; același lucru este în domeniul nostru ideea ca frumusețe, în această privință, se poate afirma că frumosul naturii are același conținut ca și idealul. Pe latura opusă însă, amintitul dublu caracter al formei în care ideea devine reală — deosebirea dintre individualitatea naturală și spirituală — introduce în conținutul însuși, care apare într-una sau în cealaltă formă, o diferență esențială. Căci se pune întrebarea: care formă este cea într-adevăr corespunzătoare ideii, fiindcă numai în forma ei adecvată își explică [face explicită] ideea totalitatea veritabilă și întregă a conținutului său.

Acesta este punctul precis pe care trebuie să-l explicăm acum, întrucât de această deosebire de forană a individualității ține și deosebirea dintre frumosul natural și ideal.

În ce privește mai întâi individualitatea nemijlocită, ea aparține și naturalului ca atare, precum și spiritului, fiindcă spiritul înșiși are în primul rând existența sa exterioară în corp, și în al doilea rând și sub raport spiritual el câștigă existență mai întâi numai în realitatea nemijlocită. De aceea putem considera individualitatea nemijlocită aici din trei puncte de vedere.

1. a) Am văzut deja că organismul animal își păstrează existența sa pentru sine numai printr-un neîntrerupt proces în sine însuși și împotriva unei naturi care nu-i aparține, pe care el o consumă, o digeră și o asimilează, transformând ceea ce este exterior în ceea ce e interior și ajungînd astfel, numai astfel, să facă din ființa-sa-în-sine o realitate. În același timp, am constatat că acest proces continuu al vieții este un sistem de activități ce se realizează într-un sistem de organe în care se desfășoară aceste activități. Acest sistem închis în sine are ca unic scop al său autoconservarea a ceea ce e viu prin acest proces, iar viața animalului este, din această cauză, numai o viață de dorințe, a  $x_t$ , în care desfășurare și satisfacere se realizează în menționatul sistem al organelor. În chipul acesta, viața este organizată conform finalității: toate membrele servesc numai ca mijloace pen-

;;• C J ""

152

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

tru unicul scop al autoconservării. Viața le este immanentă; ele sînt legate de viață

își viața este legată de de. Iar rezultatul acestui proces este animalul, ca unul ce se simte pe sine însuși, e însuflețit, devenind prin aceasta capabil de a se bucura de sine ca individ. Comparând sub acest aspect animalul cu planta, am amintit deja că plantei îi lipsește tocmai sentimentul de sine și viața sufletească, **întrucât** ea nu produce în ea însăși deoît mereu noi indivizi, fără a-i concentra pe aceștia în punctul negativ care constituie eul individual. Dar ceea ce avem în fața noastră la organismul animal ca organism viu nu este acest punct de unitate al vieții, ci numai diversitatea organelor ; organismul viu nu posedă încă libertatea de a se impune pe sine ca subiect concentrat într-un unic punct împotriva lipsei de măsură în realitatea exterioară a organelor sale. Sediul propriu-zis al activităților vieții organice ne rămâne ascuns, noi nu vedem deoît conturul exterior al formei, iar aceasta, la rândul ei, este acoperită cu pene, solzi, păr, blană, țepi, carapace. Astfel de învelișuri aparțin, evident, naturii animale, dar, deși sînt producții animale, ele au formă vegetală. Aceasta constituie o insuficiență principală a frumuseții vieții animale. Ceea ce devine pentru noi vizibil la organismul animal nu este sufletul, ceea ce este întors spre exterior și apare pretutindeni nu este viața interioară, ci sînt formații ce țin de o treaptă inferioară celei căreia îi aparține viața propriu-zisă. Animalul este numai în sine viu, adică ființa-lui în-sine nu devine reală în însăși forma interioară și, din această cauză, caracterul viu nu poate fi constatat pretutindeni. Interiorul irămînînd numai un ce interior, exteriorul apare și el numai ca un ce exterior (X<sub>x</sub>. 188) și ca ceva ce este complet străbătut, în fiecare parte a lui, de suflet.

b) Din contră, corpul omenesc se află în această privință pe o treaptă superioară, întrucît la el se evidențiază în general faptul că omul este unitate însuflețită și sensibilă. Pielea omului nu este acoperită cu învelișuri lipsite de viață și proprii plantei. Pulsarea sîngelui se reflectă pe toată suprafața corpului, inima vieții care bate este oarecum omniprezentă și se manifestă ;și în înfățișarea exterioară ca vioiciune particulară, ca *turgor vitae*, ca clocotire a vieții. De asemenea pielea se dovedește a fi foarte sensibilă, prezentând *morbidezza*, culoarea carnală și nervoasă a tenului, această piatră de încercare pentru pictori. Dar oricît ar lăsa corpul uman, spre deosebire

**r**

## CAPITOLUL II. FRUMOSUL ÎN NATURĂ

153

de cel animal, să-i apară caracterul viu în exteriorul său, totuși -pe suprafața acestui corp sînt exprimate și sărăcia naturii și nere-gularitățile pielii, în afundăturile ei, în -crețurile și porii ei, în perișori, vinișoare etc. Însăși pielea, care lasă să se străvadă prin ea viața interioară, este un înveliș ce servește autoconservării față de -exterior, este numai un mijloc corespunzător scopului, este în serviciul unor nevoi naturale. Dar enorma superioritate care distinge fenomenul corpului omenesc constă în sensibilitatea lui, care, dacă nu este totdeauna și pretutindeni simțire reală, se dovedește a fi, cel puțin în general, posibilitate de simțire. În același timp însă, reapare și aici insuficiența ce constă

în ifaptul că această simțire nu se înfăptuiește impunându-și prezența în toate membrele ca o simțire interioară, concentrată în sine, ci în corp însuși o parte o organelor și forma lor sînt destinate numai unor funcțiuni animale, în timp ce o altă parte a lor își asumă mai îndeaproape exprimarea vieții sufletești, a sentimentelor și a pasiunilor. În această privință, sufletul, cu viața lui interioară, nu se răsfrînge în întreaga realitate a fonmei corporale.

c) Aceeași lipsă se dezvăluie de asemenea și mai sus, în Iu- di. îs» mea spirituală și în organisme ei, cînd le considerăm viața lor nemijlocită. Cu cît simt mai mari și mai bogate formațiile acestei lumi spirituale, cu atît mai mult unicul scop care animă acest întreg, constituindu-i sufletul interior, are nevoie de mijloace de colaborare. În realitatea nemijlocită acestea se dovedesc a fi, fără îndoială, organe corespunzătoare scopului, și ceea ce se întîmplă și se înfăptuiește nu are loc deoît prin mijlocirea voinței ; fiecare punct într-un astfel de organism — cum ar fi un stat, o familie etc, — adică fiecare individ singular, voiește și e, desigur, în legătură cu ceilalți membri ai aceluiași organism, dar unicul suflet interior al acestei conexiuni, libertatea și rațiunea unicului scop, nu se înfățișează în realitate ca această unică însuflețire interioară, totală și liberă, și nu se revelează în fiecare parte a organismului.

Același lucru are loc atunci loînd este vorba de acțiuni își evenimente particulare, care în sine isînt de asemenea un întreg organic. Interiorul -din care ele provin nu iese pretutindeni la suprafață și la forma exterioară a realizării lor nemijlocite. Ceea ce apare este doar o totalitate reală, a cărei animare concentrată laolaltă în chipul cel mai intim rămîne însă i n t e -rioară.

»

154

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

în sfârșit, individul duat aparte ne oferă în această privință același aspect. Individul spiritual este o totalitate în sine menținută laolaltă printr-un centru spiritual. În realitatea sa nemijlocită, individul spiritual apare în viață, în acțiunile, în îmtre-lăsările, în dorințele și năzuințele sale numai fragmentar, și totuși caracterul lui nu poate fi cunoscut decît din întregul șir al acțiunilor și reacțiilor sale. În acest șir, care constituie realitatea lui, punctul de unitate concentrat nu este sesizabil în chip vădit ca centru de coeziune.

2. Proximul punct important care reiese de aici este urmă-x<sub>t</sub>. i»o) torul : cu modul-nemijlocit al individului, ideea devine existență concretă reală. Dar prin acest mod-nemijlocit-de-a-fi ea este împletită în complicațiile lumii exterioare, angajată în imodul-condiționat al împrejurărilor exterioare, în lumea scopurilor și mijloacelor relative și, în general, în câmpul finit al fenomenelor. Fiindcă individualitatea nemijlocită este, înainte de toate, un ce unic rotunjit în sine, care apoi, din același motiv, este închis în sine negativ față de altceva și din cauza acestei izolări nemijlocite a ilui — izoilare în care n-are decît o existență condițională — este constrâns de puterea totalității, nu în el însuși reală, să ise raporteze la altceva și să devină în ifel își chip dependent ide altceva. În acest



mod-nemijlocit ideea și-a realizat în chip izolat toate laturile sale și din acest motiv nu mai rămâne decât puterea interioară care raportează unele la altele diferitele existențe singulare, pe cele naturale ca și pe cele spirituale. Această raportare le este exterioară ca atare și ea apare și la ele ca o necesitate exterioară a celor mai variate dependențe reciproce și a imodului-de-a-fi-determinat prin altceva. Modul-nemijlocit al existenței concrete este sub acest aspect un sistem de raporturi necesare între indivizi în aparență independenți precum își (putere în aparență de sine stătătoare, sistem în care fiecare ce individual este întrebuințat ca mijloc în serviciul unor scopuri străine de el, sau are el însuși nevoie, spre a-l folosi ca mijloc, de ceea ce-i este exterior. Și cum aici ideea se realizează pe sine în general numai în domeniul exteriorității, își dau curs Iliber în același timp și jocul lipsit de firmă al arbitrarului și al întâmplării, precum și toate mizeriile indigenței. Sfera nelibertății este aceea în care trăiește ceea ce este nemijlocit individual.

a) Animalul, de exemplu, se găsește de îndată legat de un element determinat al naturii, de aer, apă, câmp, fapt prin

## CAPITOLUL II. FRUMOSUL ÎN NATURĂ

155

care este (determinat întregul lui mod de viață, felul de nutriție, și prin aceasta întregul lui mod-de-a-fi. Faptul acesta creează marile deosebiri ale vieții animale. Apar, desigur, și alte forme. «» intermediare, păsări înotătoare și mamifere care trăiesc în apă, amfibii și trepte de trecere; acestea nu sînt însă decât amestecuri și nu mijlociri superioare, cuprinzătoare. În afară de aceasta, animalul, în autoconservarea lui, rămîne permanent subordonat maturii exterioare, frigului, secetei, lipsei de hrană; astfel, dominat de vitregia mediului, el își poate pierde plenitudinea formei își floarea frumuseții sale, poate slăbi, oferind numai spectacolul acestei mizerii cumplite. Păstrarea sau pierderea frumuseții ce i-a fost hărăzită este subordonată condițiilor exterioare.

b) Gît privește existența lui corporală, organismul omenesc este dependent, deși nu în aceeași măsură, totuși în chip asemănător de puterile exterioare ale maturii și este expus aceluiași caracter accidental al nevoilor naturale nesatisfăcute, al bolilor distrugătoare, precum și tuturor felurilor de lipsuri și mizerii.

c) Mai sus abia, în realitatea nemijlocită a intereselor spirituale, apare dependența în relativitatea ei cea mai completă. Aici se revelează în întreaga ei extensiune proza inerentă existenței omenești. De aceasta ține deja contrastul dintre scopurile pur (fizice ale vieții și scopurile spirituale ale spiritului, întrucât ele pot să se împiedice, să se tulbure și să se anuleze reciproc. Apoi, spre a-și păstra individualitatea, omul se vede adesea nevoit să facă din sine mijloc pentru alții, să servească scopurile mărginite ale acestora, iar pentru a-și satisface interesele proprii el coboară de asemenea pe alții la rol de simple mijloace. Individul, așa cum apare el în această lume a cotidianului și a prozei, nu acționează, prin urmare, pornind din propria-i totalitate și nu este

comprehensibil din el însuși, ci din altceva. Deoarece insul uman este dependent de acțiuni exterioare ce se exercită asupra lui, de legi, orânduirii statale, rapor- \*»•<sup>192)</sup>turi civile, pe acestea el le găsește în prealabil date, trebuind

să li se supună, fie că le posedă, fie că nu le posedă ca pe ceva ce-i este interior, propriu. În măsură .și mai mare încă, subiectul individual nu este pentru alții o astfel de totalitate în sine, ci el se înfățișează pentru aceștia numai conform celor mai directe interese individuale pe care ei le au în ceea ce privește acțiunile, dorințele și părerile lui. Ceea ce-i interesează înainte de

156

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

toate pe oameni nu este decât relația față de propriile lor intenții și scopuri. — Până și marile acțiuni își evenimente în vederea cărora se asociază o masă de oameni se înfățișează în acest câmp al fenomenelor relative numai ca o multiplicitate de năzuințe individuale. Cutare sau cutare își aduce aici partea sa de contribuție cu scopul cutare ori cutare, care nu-i reușește sau pe care-l înfăptuiește, iar în caz norocos realizează la sfîrșit ceva ce, în raport cu întregul, este de natură cu totul secundară. Comparat cu dimensiunea întregului eveniment și a scopului total la care își dau contribuția, ceea ce înfăptuiesc cei anai mulți indivizi este, în această privință, numai un lucru fragmentar, ba chiar își aceia care stau în frunte și simt întreaga acțiune ca și când ar fi a lor proprie apar prinși în rețeaua multilateralelor împrejurări și condiții particulare, a piedicilor și a raporturilor relative. În toate aceste privințe, individul nu oferă în această sferă imaginea vieții totale și independente, imaginea libertății care stă la baza conceptului de frumusețe. Fără îndoială, irici realității omenești nemijlocite și a evenimentelor și organizațiilor ei nu-i lipsesc sistemul și totalitatea activităților, dar în ansamblul ei ea nu apare decât ca o cantitate de amănunte ; ocupațiile și activitățile sînt separate și fărâmițate în infinit de multe părți, înoît indivizilor nu le poate reveni deoît o părticică a întregului și, oricât ar fi ei de prezenți aici cu propriile lor scopuri și ar x., 183) înfăptui ceea ce constituie interesul lor particular, independența și libertatea voinței lor rămîn, totuși, ornai mult sau mai puțin formale, determinate de împrejurări își întîmplări exterioare și împiedicate de opreliștile pe care le ridică în cale natura.

Aceasta este proza lumii, așa cum se înfățișează ea atît conștiinței proprii, cît și conștiinței celorlalți, lume a finitului și a variabilității, a împletirii în relații își a presiunii necesității, căreia insul nu este în stare să i se -sustragă. Deoarece orice viață individualizată se împotmolește în contradicția de a fi pentru sine însăși unitate închisă în sine și de a depinde totuși și de altceva, iar lupta pentru rezolvarea acestei contradicții nu depășește simpla încercare de a pune capăt unui război neîncetat. —

3. În al treilea rînd însă, insul nemijlocit nu se găsește numai în general în dependență de lumea naturii și a spiritului, ci independența absolută îi lipsește fiindcă el este mărginit și, mai precis, fiindcă el este particularizat în sine însuși.

## CAPITOLUL II. FRUMOSUL IN NATURĂ

157

a) Orice animal aparține unei specii determinate, și deci limitate și fixe, specie a cărei limită nu o poate depăși. Desigur, înaintea ochilor spiritului planează o imagine generală a vieții și a organizației ei, dar în natura ireală acest organism general se fărâmițează într-o lume de particularități, fiecare dintre acestea având o formă de tip bine conturat și gradul ei particular de dezvoltare. Înăuntrul acestei mangini ce nu poate fi depășită se manifestă apoi, în chip el însuși întâmplător și particular, acel caracter accidental al condițiilor și exteriorităților și dependența de ele în orice individ, deformând și din această direcție imaginea independenței și a libertății ce se cer frumuseții autentice.

b) Acum, fără îndoială, spiritul găsește realizat complet, <sup>(XI-194)</sup> în propriul său organism corporal, conceptul plin al vieții naturale, încât, comparate cu acest organism, speciile animale pot apărea imperfecte, mai imult: pe treptele inferioare ele pot lua înfățișarea unor vietăți mizerabile; totuși și organismul omenesc se divizează, cu toată feja jălnă și rjmjii..neînsemnată, în deosebiri rasiale și în ierarhia de formații frumoase ale acestora, în afara de acele deosebiri mai generale iarăși iese apoi

la iveală caracterul întâmplător al unor însușiri familiare devenite fixe, precum amestecul acestora ca fel-de-a-fi anumit, ca expresie și poimportare, iar la această particularitate — care introduce aici trăsătura unei particularități în sine neliberă — se mai asociază apoi particularitățile felului de ocupație în sfere restrânse ale vieții, în meserie și profesie, cărora li se alătură în sfârșit și totalitatea singularităților caracterului specific, ale temperamentului, cu cortegiul lor de eventuale deformații și tulburări. Sărăcia, grijile, mania, răceala și indiferența, furia pasiunilor, menținerea unor scopuri unilaterale, variabilitatea și dispersiunea sufletească, dependența de natura exterioară și în general, întregul caracter finit al existenței omenești se particularizează, luând forma accidentală a unor fizionomii cu totul specifice și a expresiei lor permanente. Astfel, există fizionomii roase de timp, în care toate pasiunile și-au lăsat vestigiile furtunilor lor pustiitoare, altele nu oferă decât imaginea goliciunii și plătudinii interioare, și iarăși altele sînt atît de particulare, încît tipul general al formelor a dispărut aproape cu totul. Caracterul acesta accidental al figurilor nu are sfârșit. Luați în general, copiii sînt cei mai frumoși fiindcă în ei particularitățile dormitează toate ca într-un germen

158

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

### CAPITOLUL III. IDEALUL CA ATARE

159

liniștit, închis în sine, nu le frămîntă încă pieptul nici o pasiune (X., 195) definită și nici unul dintre multiplele interese omenești nu și-a imprimat cu tărie în trăsăturile ilor pecetea nevoii sale. Dar acestei nevinovății, deși viața copilului

apare ca o posibilitate a oricui, îi lipsesc, pe de altă parte, trăsăturile mai adânci ale spiritului, grăbit să acționeze în sine și să se manifeste în linii de mișcare și scopuri esențiale. —

Aceste insuficiențe ale existenței concrete, atât fizice, cât și spirituale, trebuie considerate în chip esențial ca f i n i t a t e și, mai precis, ca o înfinitate care nu corespunde conceptului ei, relevând caracterul ei finit tocmai prin această lipsă de corespondență. Căci conceptul, și mai concret încă ideea, este ceea ce e în sine infinit și liber. Viața animală, deși ca viață ea este idee, nu înfățișează înfinitatea și libertatea însăși, libertate ce devine vizibilă numai oînd conceptul străbate prin realitatea care îi este adecvată atât de complet, încât se posedă în ea numai pe sine însuși și nu lasă să apară în aceasta altceva decât pe sine însuși. Numai atunci este conceptul individualitatea infinită cu adevărat liberă. Viața naturală nu depășește însă simțirea, care rămâne în sine fără să pătrundă complet întreaga realitate își care, în afară de aceasta, se găsește pe sine nemijlocit condiționată, mărginită și dependentă, fiindcă ea nu este determinată liber prin sine, ci este determinată prin altceva. Aceeași soartă o are realitatea finită nemijlocită a spiritului în ce privește știința și voința sa, întîm-plările, acțiunile și destinde lui.

Cu toate că își aici se formează centre mai esențiale, acestea nu sînt, totuși, decât centre care în sine și pentru sine posedă tot atât de puțin adevăr ca și amănuntele particulare, deoarece le înfățișează pe acestea prin întreg numai în raportarea una la alta. Acest întreg, luat ca atare, corespunde, desigur, conceptului său, ifără să se manifeste totuși în totalitatea sa, încît în felul acesta el rămâne numai un ce interior și, din această cauză, nu există decît pentru interiorul cunoașterii gînditoare, (X., 196) în loc să apară vizibil în realitatea exterioară ca însăși deplina corespundere, și să recheme din dispersiunea lor miile de amănunte, concentrîndu-le într-o unică expresie și într-o unică formă.

Aceasta este cauza pentru care spiritul nu este în stare să-și regăsească contemplarea nemijlocită și gustarea adevăratei lui libertăți nici în caracterul finit al existenței concrete, în limitarea acesteia și în necesitatea ei exterioară, văzindu-se silit, din acest motiv, să satisfacă nevoia acestei libertăți în cuprinsul unui alt domeniu, superior. Acest domeniu este arta, iar realitatea ei este idealul.

Prin unmare, necesitatea frumosului artistic derivă din lipsurile realității nemijlocite, iar sarcina lui trebuie stabilită în sensul că frumosul artistic are chemarea isă înfățișeze fenomenul vieții și îndeosebi pe acela al celei spirituale, în libertatea lui și în mod exterior, și să facă din exterior un ce adecvat conceptului acestuia. Numai atunci a fost scos adevărul din mediul său temporal, din dispersiunea sa în noianul finităților exterioare, conferindu-i-se în același timp o apariție exterioară, din care nu mai străvede sărăcia naturii își a prozei, ci o existență demnă de adevăr, care subzistă acum ca atare în liberă neatîr-nare, întrucît își are destinația în ea însăși și nu și-o găsește sădită în ea de către altceva.

## CAPITOLUL AL III-LEA FRUMOSUL ARTISTIC SAU IDEALUL

Referitor la frumosul artistic, avem de examinat trei laturi principale :

In primul rând idealul ca atare.

Al doilea rând modul lui determinat ca operă de artă.

În al treilea rând, subiectivitatea creatoare a artistului.

### A. IDEALUL CA ATARE

1. Lucrul cel mai general ce se poate spune într-un chip cu totul formal despre idealul artei după considerațiile noastre de până acum, este, desigur, faptul că, pe de o parte, adevărul e adevărat și există concret numai în desfășurarea sa ca realitate exterioară, pe de altă parte însă, idealul e în stare să cuprindă într-o unitate exterioritatea reciprocă a acestuia în așa măsură încât fiecare parte a desfășurării face să apară în

160

### PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

### CAPITOLUL III. IDEALUL CA ATARE

161

el acest suflet, acest întreg. Dacă luăm pentru o primă lămurire forma omenească, ea este, cum am văzut deja mai înainte, o totalitate de organe în care s-a dispersat conceptul, revelând în fiecare membru numai o activitate particulară și o mișcare parțială. Dacă însă ne întrebăm în care organ particular apare sufletul întreg ca suflet, indicăm îndată ochiul ; căci în ochi se concentrează sufletul, și el nu numai că privește prin ochi, ci este și văzut în el. Cum însă la suprafața -corpului omenească e vizibilă pretutindeni inima care bate (contrar corpului animal), în același sens trebuie să afirmăm despre artă că ea transformă fiecare formă, în toate punctele suprafeței vizibile, în ochi, care sînt sediul sufletului și fac să apară spiritul — sau, cum exclamă Platon către stea în cunoscutul distih :

Cînd privești la stele, steaua mea, oh ! de-aș fi cerul Să privesc atunci în jos, la tine, cu mii de ochi!

Astfel arta face, invers, din fiecare plăsmuire a sa un Argus cu mii de ochi, ca sufletul interior și spiritualitatea să fie văzute în toate punctele aceleia. Și nu numai forma corporală, figura (198) feței, gestul și ținuta de-a transformat arta pretutindeni în ochi în care se face pe sine cunoscut sufletul liber în nemărginirea lui interioară, ci a făcut ochi de asemenea și din acțiuni și întâmplări, din vorbiri și tonuri și din seria desfășurării lor în toate condițiile apariției lor.

a) împreună cu această cerință a animării generale se ivește îndată întrebarea mai precisă : care este sufletul al cărui ochi trebuie să devină toate punctele fenomenului și, mai precis încă, se pune întrebarea ce fel de suflet este acela care, după matura sa, se dovedește a fi în stare să ajungă a fi autentic manifestat prin artă ? Fiindcă în sens obișnuit se vorbește și despre un suflet specific al metalelor, al pietrei, al stelelor, al animalelor, al caracterelor omenești multiplu particularizate și despre exteriorizările lor. Dar pentru lucrurile naturale, cum

sînt pietrele, plantele, etc, termenul de suflet în înțelesul de mai sus nu poate fi întrebuițat deoît în sens impropriu. Sufletul lucrurilor pur naturale este pentru sine însuși finit, trecător, și trebuie numit mai mdlt natură specifică deoît suflet. De aceea individualitatea determinată a unor astfel de existențe se revelează complet deja în existența lor finită. Această individualitate nu poate reprezenta deoît o mărginire oarecare, iar numai înălțarea ei pe planul independenței și al libertății nu devine altceva decît o aparență ce poate fi atribuită, desigur, și acestei sfere, dar, dacă totuși această înălțare este în chip real înfăptuită, ea este realizată de artă totdeauna numai din afară fără ca această infinitate să fie (întemeiată în lucrurile înseși. în chip asemănător, ca viață naturală, desigur, și sufletul sensibil este o individualitate subiectivă, dar numai interioară, dată în realitate numai în sine, fără să se știe drept reîntoarcere la sine pe sine însăși și să fie astfel infinită în sine. Conținutul ei rămîne deci el însuși mărginit și manifestarea ei nu atinge în parte deoît o viață formală, neliniște, mobilitate, dorințe, anxietate și teamă de aceasta viață dependentă, iar în parte nu ajunge deoît pînă la exteriorizarea unei interiorități finite în ea înșasi. Numai însuflețirea și viața s p i rJJ\_JjJ\_i\_ multihiiif infinitatea liberă care este pentru sine

i  
JJ\_JjJ p e  
insasi ceva interior în existența reală, fiindcă. în exteriorizarea ei, ea se întoarce la sine. Însăși și rămîne la sine. De aceea numai spiritului Iii este dat să imprime exteriorității lui ștampila infinității sale și a liberei reîntoarceri la sine, cu toate că exterioritatea aceasta îl angajează în modul mărginit. Dar — întrucît este liber și infinit numai sesizîndu-și în chip real universalitatea și ridioînd la nivelul ei scopurile pe care și le propune — și spiritul este capabil, conform propriului său concept, dacă nu a pus stăpînire pe libertatea aceasta, să existe drept conținut limitat, drept caracter degenerat, drept suflet ofilit și plat. Cu un astfel de conținut în sine nul, manifestarea infinită a spiri-Jtului rămîne Ja rîndul ei numai formală, căci atunci nu obținem ~deoît forma abstracta a spiritualității conștiente de sine, al cărei conținut contrazice infinitatea spiritului liber. Numai printrun. conținut autentic sî in sine substanțial, mărginită și sohimbătoa-rea existență concretă are independentă și substantialitateTîTcîr atunci anod-'detenminat și fermitate, conținut încheiat în limitele «ale și substanțial sînt reale într-unui și același ins, iar existența cîștigă pria aceasta posibilitatea de a fi manifestată în natura mărginită a propriului ei conținut ca universalitate și totodată ca suflet care este la sine. — Cu un *cuvînF, tîjta.* are chemarea dea concepe și înfățișa existența ca adevărată în apariția sjyuenomenele eîr\*13Tca' "de a o concepe și reprezenta în potrivir-jJL-gLcu conținutul său adecvat și existent în sine și pentru sine. C<sup>r</sup>JE--H<sup>inmare</sup> adevărului artei nu-i este îngăduit să fie simplă eâjSitaîe — lă. care se mărginește așa-numita Imitație ă~~ naturii —, ci exteriorul trebuie să se acorde cu un interior care

## «X. 200)

e la aceasta armonie cu adevăratul ei  
readuce la aceasta a

existența înremtă este pătat. de accidentaUr ă d ti  
r.n.rpipt reea ce Sin existent ă p  
iteși exterioritate, ea înlătură tot ce nu corespunde acestuia  
i i tă cuxăti

Acest lucru poate fi prezentat drept linguire la care arta, așa cum, de exemplu, li se reproșează pictorilor de portrete că linguesc. Dar chiar și pictorul de portrete care are mai puțin de-a face cu idealul artei este nevoit în sensul acesta să flateze, adică el trebuie să lase la o parte tot ce are caracter exterior în figură și expresie, în formă, culoare își în trăsături, tot ce este numai natural în existența plină de lipsuri, perișorii, porii, micile cicatrici, pete ide-ale pielei, își să redea subiectul conform caracterului lui igerai, concepându-l după caracteristicile lui permanente. Nu e nicidecum același lucru ca el să imite în general fizionomia așa cum se găsește ea înaintea lui, calmă la suprafață și în înfățișarea ei exterioară sau ica pictorul .să știe să reprezinte adevăratele trăsături ce dau expresie la ceea ce are mai propriu sufletul subiectului. Deoarece ție în chip absolut de ideal ca forma exterioară ca atare să corespundă sufletului; Astfel, de exemplu, aișa-numitele tablouri vii, la imodă în ultimul timp; imită bine și reușit 'capodoperele de artă vestite ; ele reproduc just ceea ce e secundar, draperiile, dar pentru a reda expresia spirituală a figurilor vedem destul de des că se recurge la fizionomia comune, de toate zilele, ceea ce produce efecte contrare scopului urmărit. Dimpotrivă, madonele lui Rafael ne prezintă forme ale feței, obrazilor, ochilor, nasului, gurii care deja ca forme sânt în general adecvate dragostei de mamă fericită, senină, pioasă, își umillă totodată. Am putea susține, desigur, că toate mamele sânt capabile de astfel de sentimente, dar nu orice formă de fizionomie este potrivită pentru a exprima în toată plenitudinea ei o adâncime sufletească.

., 2oi) c) Natura idealului artistic trebuie căutată în această reducere a existenței exterioare la spiritual, astfel îneît, ca unul ce este adecvat 'spiritului, fenomenul exterior devine revelare a acestuia. Totuși, aceasta este o reducere la ceea ce este interior, care nu merge în același timp pînă la generalul exprimat abstract, pînă la extrema gîndirii, ci ea se oprește la punctul din mijloc în care coincid ceea ce e numai exterior și ceea. ce e numai interior. Idealul este, prin urmare, realitatea retrasă din mulțimea amănuntelor și a contingentelor, întrucât în însăși —țeasta exterioritate interiorul apare erijat în fața [generalității ""caiiTd i v i d u a l i t a le v i e 7~Fiindcă subiectivitatea îndivi~îduală7 care poartă în sine un conținut

substanțial și îl face pe acesta în același timp să apară la ea însăși în chip exterior, se află la mijlocul în care 'substanțialul conținutului nu se poate înfățișa în chip abstract pentru sine conform generalității sale, ci rămâne încă închis în individualitate, apărînd, din cauza aceasta, împletit laolaltă eu o existență concretă anumită, existență care, degajată acum și din parte-i de simpla finitate și de condițio-nalitate, fuzionează în acord liber cu interiorul sufletului. În poezia sa Idealul, ți Triata în opoziție cu realitatea și cu durerile și conflictele ei, S.r̃iillpr vorbește despre „frumusețea liniștitei țări a umbrelor”. O astfel de împărăție a nmhreiW este idcăJ”, „~smf 3~p 1 r 11 e 1 e jg Bi-au tăcut apariția în el moarte pentru existența concreta~inemij locită, despărțite de sărăcia existenței naturale, eliberate din chingile atîrnării de influențe exterioare și de toate intervertirile și desfigurările ce țin de caracterul finit al fenomenelor. Dar idealul se introduce și în sensibilitate și în formele ei naiturale, trăgîndu-le însă, totodată, ca pe un domeniu al exteriorității înapoi la sine, întrucît arta știe să readucă aparatul de care are nevoie fenomenul exterior pentru autoconservarea sa la limitele în cuprinsul cărora exteriorul poate fi x» «a manifestare a libertății spirituale. Numai datorită acestui fapt „ideallul se prezintă în exterior unit cu sine însuși si sprijinit „liber pe sine însuși, fericit în sine în formă sensibilă, bucurîm-duge de sirțe si ffiistfindu-se pe sine. Sunetul acestei dencin „răsună mai departe, străbătînd întreaga apariție a idealului, căci, oricît s-ar extinde forma exterioară, sufletul idealului nu se pierde în ea niciodată pe sine însuși. Și tocmai prin aceasta este idealul cu adevărat frumos, întrucît frumosul nu există decît ca unitate totală, dar subiectivă, cauză pentru care și subiectul trebuie să reapară în sine însuși adunat — din dispersarea lui în diverse individualități și în scopurile și năzuințele acestora — într-o totalitate și independență superioară.

a) Calmul senin și fericirea, acest mod-de-a-și ajunge sieși

m

ță î l siăăă f

in

poprjijip ? τgj<sub>n</sub> flrPflcfă rr<sub>M1</sub>[t̃i,mjrP r. pirr. ațwi in

această privință, în loc sprint'ea trăsătură fundamentală a idea-Jului. Forma

artistică ideală *Stă* înaintea noastră ca un zeu feri-A

i f

eală *Stă* înaintea noastră ca un zeu feri

Țe, pentru zeii fericiți nevoia,\* mânia și interesele și sco-purîle finite nu sînt ceva absolut serios, iar această retragere

164

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

pozitivă în sine însuși în fața negativității a tot ce este particular le conferă zeilor trăsătura seninătății și a liniștii. Acest înțeles îl are **cuvântul** lui Schiller : „Serioasă e viața, senină este arta”. Este adevărat, s-au făcut în mod pedant destul de des glume pe seama acestei aserțiuni a lui Schiller, fiindcă arta în .general, și îndeosebi propria poezie a lui Schiller, este tot ce poate fi unai serios — cum de altfel artei ideale de fapt nu-i 'lipsește seriozitatea —, dar



caracterul ei esențial rămîne, în cuprinsul seriozității însăși, seninătatea. Această forță a individualității, acest triumf al libertății concrete concentrate în sine, este ceea ce descoperim mai ales la operele de artă antice în calmul senin al figurilor lor. Și acesta e cazul nu numai cînd este vorba de stări de mulțumire lipsite de conflict, ci chiar oînd o ruptură adîncă a sfîșiat subiectul în el însuși ca și în întreaga (X., 203) lui existență. Deoarece, deși eroii tragici, de exemplu, sînt reprezentați învinși de soartă, totuși sufletul lor se retrage la simpla lui interioritate, pronunțînd : așa este ! Astfel, subiectul continuă să-și rămîna sieși fidel ; el renunță la ceea ce i se răpește, totuși scopurile pe care le urmărea nu numai că nu i se iau, ci el le abandonează, și astfel nu se pierde pe sine însuși. Omul, subjugat de soartă, poate să-și piardă viața dar nu libertatea. Această sprijinire pe sine însuși este aceea care, chiar și în durere, este în stare să mai păstreze calm seninătatea și s-o lase să apară.

P) în arta romantică, este adevărat, ruptura și disonanța interiorului sînt mai mari, după cum, în general, în această artă opozițiile reprezentate se adîncesc, iar ruptura lor poate fi ferm reținută. Astfel, pictura se oprește uneori cînd reprezintă patimile lui Isus la exprimarea urii, în trăsăturile soldaților care îl chinuiesc, reținînd grimasele oribile și rânjetul figurilor, dar o dată cu reținerea rupturii, îndeosebi la reprezentarea viciului, a păcatului și a răului, se pierde seninătatea idealului, fiindcă, deși ruptura nu rămîne în această formă rigidă, totuși locul ei îl ia, dacă nu totdeauna urîtenia, cel puțin adesea lipsa de frumusețe, într-o așa categorie a picturii olandeze mai vechi în echitatea și fidelitatea față de sine însuși, precum și în certitudinea neclintită a credinței, se manifestă, fără îndoială, o împăcare a sufletului în sine, dar această fermitate nu atinge seninătatea și alinarea pe care le realizează idealul. Cu—  
toate că în arta romantică suferința și durerea afectează mai adînc decît la  
 antici, intimitatea spirituală, buna dispoziție în resemnare, l'eri-

### **CAPITOLUL III. IDEALUL CA ATARE**

165

cînd în durere, extazul suferinței ba chiar și voluptatea torturii jtoțli  
reprezentate își în această artă. Pînă si în serioasa muzică' tx,. TeTigioasă italiană pătrunde papresia tînguirii, această plăcere și transfigurare a durerii. In  
arta romantică, această expresie este în general surîsul printre larrimi Lacrimile aparțin durerii, surîsul seninătății, și astfel surîsul în mijlocul plînsului semnifică această stare de împăcare în sine în mijlocul chinului și al suferinței. Fără îndoială, surîsul nu este voie să fie simplă înduioșare sentimentală, să fie o vanitate a subiectului și o poză frumoasă în fața micilor meschinării și a micilor sentimente subiective, ci el trebuie să apară ca înțelegere își libertate a frumosului în ciuda oricărei dureri, așa cum se spune în cîntecele lui Cid despre Ximena : „rit era ea de frumoasă în lacrimi !" Lipsa de stăpînire de sine a omului este, din contră, fie urîță, fie respingătoare, fie de rîs. Copiii, de exemplu, izbucnesc în plîns pentru cel mai neînsemnat motiv, făcîndu-ne prin aceasta să

rădem, în timp ce lacrimile în ochii unui bărbat serios și stăpânit în sentimentele sale profunde lac cu totul altă impresie despre mișcarea lui lăuntrică.

Rîsul și plînsul pot fi însă despărțite în chip abstract și au și fost în mod fals întrebuințate în forma aceasta abstractă ca motiv artistic, ca, de exemplu, în corul din „Freischiitz” de Weber. În general, rîsul este izbucnire, care însă nu este permis să fie nestăpînită dacă nu vrem să piară idealul. Același caracter abstract îl are de asemenea rîsul într-un duet din „Oberon” de Weber, unde te poate cuprinde teama și mila pentru pieptul cântăreței. Cu totul altfel te emoționează, din contră, rîsul de neuitat al zeilor homerici, care izbucnește din calmul fericit al zeilor și este numai seninătate, își nu abstractă veselie lipsită de măsură. Pe de altă parte, tot atît de puțin îi este îngăduit plînsului să se introducă în opera de artă ideală ca tînguire neîn-frînată, așa cum putem auzi iarăși, de exemplu, în *Freischiitz* de Weber o astfel de abstractă lipsă de consolare. În muzică, în <sup>x</sup>i-general, cântecul trebuie să te facă să simți plăcerea și bucuria ciocîrliei care oîntă liberă în văzduh ; aclamarea durerii și a bucuriei încă nu creează muzică, ci chiar și în suferință tonul dulce al tînguirii trebuie să fie acela care străbate durerea și o transfigurează, îneîț să ți se pară că face să suferi în felul acesta spre a auzi o astfel de tînguire. Aceasta este dulcea melodie, cînteoul, în orice artă.

206)

166

#### PARCEA i. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

y) în acest principiu își are într-o anumită privință justificarea și principiul ironiei moderne. Numai că ironia este, pe de o parte, adesea lipsită de orice seriozitate adevărată, pe de altă parte ea sfârșește în pura stare plină de dorințe a sufletului, în loc de a ancora în acțiune și în existență ; cum a fost, de exemplu, Novalis unul dintre sufletele cele mai nobile care s-au aflat pe această poziție și care, minat spre vidul ce-l lasă în spirit absența unor interese determinate, spre groaza de realitate, a fost împins în acea cvasituberuloză a spiritului. Aceasta este un dor de absolut care nu vrea să coboare în sine acționînd real și producînd real, fiindu-i teamă să nu se păteze atingînd ceea ce e finit, cu toate că are în sine sentimentul insuficienței acestei abstracții. Astfel, în ironie rezidă, fără îndoială, acea negativi-tate absolută în care subiectul, nimicind ceea ce este determinat și unilateral, se raportează la sine însuși. Intrucît însă, așa cum am indicat deja mai sus, la tratarea acestui principiu, distrugerea nu se extinde numai asupra a ceea ce este lipsit de valoare, în sine —, cum e cazul în comic, unde acesta se manifesta în nulitatea sa —, ci se extinde deopotrivă și asupra a tot ceea ce este excelent și valoros, irpnja., ca o asemenea artă multilaterală a jjiștrugerii si ca atare iplină de dorințe, păstrează în ea, în qpo-zUie~cu" adevăratul ideal totodată și elementul neînfrînării ulterioare, dement neartistk. Deoarece idealul are nevoie de un conținut în sine 'substanțial, care prin faptul că este reprezentat l și înrofffla plastică a exteriorului, devine evident, particularitate siy- prrrr~aceasta, Ceva limitat, dar "conține în sine'~"â'ceastă lîmrțaTe"°tîT~așaT\_fel~ca în

aceasta este înlăturat și nimicii" tot ceea ce este numai exterior. Numai prin această negație a purei exteriorități forma și lig'ura idealului este incorporare, vizibilă a amintitului în conținut substanțial în fenomenul care se potrivește pentru contemplarea și reprezentarea artistică.

2. Dar latura plastică și exterioară, tot atât de necesară idealului răci. rontintn va, Trns în sine, și modul în care ele

— t — s —  
se~Intrepătrunz ne duc la raportul dintre reprezentarea "ideală" proprie artei și natura. Căci acest element exterior și plămuirea lui~înfeigătura cu ceea ce în general numim natură. în această privință, încă nu este terminată vechea și mereu reînnoita dispută dacă arta trebuie să înfățișeze fenomenele naturii în chip natural, așa cum sînt ele date în exterior, sau dacă trebuie să înfrumusețeze, transformîndu-lle. Dreptul naturii și dreptul frumuseții, ideal și adevăr al naturii, cu astfel de cuvinte înainte

### CAPITOLUL III. IDEALUL CA ATARE

16\*7

de toate nedeterminate se poate duce o dispută fără sfîrșit. Deoarece opera de artă trebuie, fără lîndoială, să fie naturală, există"! însă și o natură vulgară, urîță, iar aceasta nu trebuie reprodusă din nou, dar pe de altă parte — își așa mai departe, fără sfîrșit și rezultat bine definit.

în 'timpul din urmă, 'îndeosebi Winckelmann a atras iarăși atenția asupra opoziției dintre ideal și natură, opoziție devenită importantă: Iu) pă cum am amintit deja mai înainte, însușirea lui Winckelmann s-a aprins (în contact cu operele anticilor și cu formele lor ideale își dl nu s-a liniștit ipîriă n-a înțeles calitatea excelentă a acelor opere și n-a introdus din nou în lume recunoașterea și studierea acestor capodopere ale artei. Dar din" aceasta recunoaștere a ieșit apoi o manie a reprezentării ideale în care se credea că rezidă frumusețea, dar s-ă căzut în insipiditate și în superficialitate lipsită de caracter și de viață. Un astfel de vid al idealului, în pictură mai ales, l-a avut în vedere domnul von Rumohr în mai sus amintita sa pdlemkā contra ideii și a idealului.

y

Rezolvarea acestei opoziții este însă treaba teoriei: din con-tră, cit privește interesul .prartir 1 rMfin IT,p.ifm Jăsa Ș aici, iarăși, ou totul la o parte căci mediocrMții și talentelor jȘi jP»tX tM<sup>TO</sup>P<sup>u</sup>i orice .principii vrei." ea t-iâr'

r

gtdîd fk fo fk  
fk conform unei'ifake teorii, fie după cea i li di i lb Afă d

g.p ii, fie după cea

mai buna, tot numai lucruri mediocre și slabe. Afară de aceasta, arta în 'generajgi icu deosebire ipijfctura a ir enunțat deja. în urma altor impulsuri, la această marfie a așa-ziselor idealuri, făcând cel puțin încercarea de a realiza lucruri mai pline de conținut și de viață în formă și cuprins, prin înprospătarea

interesului pentru pictura italiană și germană imai veche, ca își pentru pictura olandeză de mai tîmu.

r, pe de altă *ipArtf*, lmp.a „i-a săturat și de i ” tă SL i j

iQPul

ara natu-

*IX*,

*p* § \_\_\_\_\_ *Pp*

i ffV" artă S<sub>q</sub>-(TM)SL2- f amintirp jrpriaihcjxaț-tp Tm de exempbi, fiecare dintre noi este plictisit de banalele casnice și de reprezentarea lor după natură.

Necazurile j cu fiii își ficele, tînguierile lor împotriva sala lil d istorii nice

taților cu soții

g

p

riilor și a cheltuielilor, contra dependenței de miniștri și a intri-*guor* valeților și secretarilor și, tot astfel, necazurile gospodinei și servitoarele la bucătărie și cu chiriașii sensibili îndrăgostiți de etele lor — toate aceste igriji și mdzerii le găsește fiecare mai și mai fidele naturii în propria-i casă. :

**168**

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

În legătură cu această opoziție dintre ideal și natură s-a avut în vedere deci o artă mai mult dervt rraiată dar mai ales pictura, și

a cărei, sfra Pstf

i

p,

parfinilaritatea perceptibila

mtuitiv]e ceea problema referitoare la această opoziție avem s-o punem, mai generali, în felul următor : trebuie oare arta să fie poezie ori proză ? Căci poeticul autentic în artă este itoomai (X., 208) ceea ce am numit ideal. Dacă nu e vorba decît de simplul nume de „ideal”, se poate renunța ușor la dl. Dar atunci se naște întrebarea : ce este poezia și ce este proză în artă ? Cu toate că și afirmarea a ceea ce este poetic în sine însuși în diferitele arte poate duce la rătăcirii, și a și dus chiar, întrucît ceea ce aparține în chip explicit poeziei, sau mai precis celei lirice, a fost înfățișat și în pictură, fiindcă un astfel de conținut este, desigur, de natură poetică. Actuala expoziție de artă (1828), de exemplu, cuprinde mai multe tablouri, toate din aceeași școală (din așa-numita școală de la Diisseldonf), care toate și-au luat subiectele din poezie, și anume numai din acea latură a poeziei care nu poate fi reprezentată decît ca sentiment. Cînd privim aceste tablouri mai des și mai precis ele ni se înfățișează nu peste mult ca dulcele și fade.

În mai sus amintitainpnyjtj f s,înt rnprinșp următoarele deter-minatii.:

«uwK

"-----

a) Idealitatea cu totul formală a operei de artă. întrucît poezia în general este, așa cum arată și numele ei, ceva făcut, ceva produs de către om. ceva ce acesta a primit în reprezentarea sa, a prelucrat, făcîndu-l, prin propria sa activitate, să se desprindă din reprezentare în exterior.

a) Conținutul poate fi aici cu totul indiferent sau, în afara reprezentației artistice, poate să intereseze numai întâmplător, 'vremelnic. I pictura olandeză, de exemplu, a știut să scoată mii și mii de efecte din luminile fugitive ale naturii, ca unele ce au fost din nou create de către om. În aceste tablouri ni se aduc în fața ochi-ilor luciu metallic, catifele, lumină, cai, servitori, femei bătrâne, țărani suflând fumul din pipe, scânteierea vinului în pahare transparente, cheflii în haine murdare jucând cu cărți ponosite își sutesc, 20») de feluri de altele obiecte, cărora abia dacă le dăm vreo importanță în viața de toate zilele, chiar dacă jucăm și noi cărți, bem și vorbim despre una și alta și ne preocupăm cu totul alte interese.

Dacă ce face captivă azi îndrăgii în fața  
înfațșat de artă este 'tocmai aceasta aparența își apariția a obiect-

### CAPITOLUL III. IDEALUL CA ATARE

169

telor ca produse de către spirit, care transformă caracterul exterior și  
simțului în regulă - ansamblu - în fața

Leceșta înaintăm. Deoarece, în loc de lină își mătase reală, în loc de păr, pahar, carne și metale reale, nu vedem decât simple culori ; în loc de dimensiuni totale, de care are nevoie pentru apariția sa ceea ce e natural, avem o simplă suprafață, și totuși avem același aspect pe care-l dă realitatea.

De aceea, față de prozaica realitate dată creșterea

-apa-

rență produsă de spirit este miracolul idealității, este, dacă vrei o bătaie de joc și o ironie la adresa existenței concrete, naturale, exterioare. Fiindcă la ce preparative trebuie să recurgă natura și omul în viața curentă, de ce nenumărate mijloace, și din cele mai diverse, trebuie ele să facă uz pentru a produce ceea ce oferă arta ; ce rezistență opune materialul, de exemplu, metalul, când trebuie să fie prelucrat ! Din contră, reprezentarea din care ia arta este un element moale care-și scoate din interiorul său, cu ușurință și suplete, tot ceea ce natura și omul în existența sa naturală trebuie să realizeze cu efort și oboseală. De asemenea obiectele reprezentate și omul cotidianului nu posedă o bogăție inepuizabilă, ci sînt mărginite : pietrele prețioase, aurul, plantele, animalele etc. nu sînt, ca atare, deosebite existențe limitate. Ca conținut, omul, ca unul ce creează artistic, e însă o lume întreagă, conținut pe care el l-a răpit naturii, adunându-l grămadă ca pe o comoară în ținutul cuprinzător al reprezentării și intuiției, și pe care el îl scoate acum liber din sine într-un chip simplu, fără condițiile și dispozitivele complicate ale realității.

Cu această idealitate a ei, arta se găsește la mijloc, între ei, existența concretă și nevoia, își reprezintă puține interioare. Artă ne oferă înseși obiectele, dar ni le oferă din interior. Ea nu ne dă spre a fi întrebuințate în mod obișnuit, ci limitează interesul la abstracții a parpărilor pentru con-  
purtoare

vi A'stîfpi, arta, prin arpastă idealitate. înaltă în același timp obiectele care, altfel, sînt lipsite de vailoare, obiecte pe care ea, în ciudaconținutului lor nesemnificativ, le reține pentru sine, făcând din ele scop și îndreptîndu-ne interesul spre lucruri pe lângă care altfel am fi trecut fără să ținem seamă de ele. Același lucru îl face arta și în ce privește timpul ; ea este ideală și sub acest raport. Ceea ce este trecător în natură arta îl fixează spre

170

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

a dura. Un sunîs care dispare repede, o trăsătură malițioasă subit apărută în jurul gurii, o privire, o fugitivă pată de lumină, apoi trăsături spirituale în viața oamenilor, întâmplări, evenimente 'care vin și trec, sînt aici și sînt iarăși uitate, totul și pe toate arta le salvează de existența lor de o clipă, învingînd și în această privință natura.

Dar în această idealitate formală a artei nu conținutul însuși este ceea ce ne captivează îndeosebi, ci satisfacția pe care o dă creația spirituală. Reprezentarea trebuie să se înfățișeze ca naturală, însă nu ceea ce este natural în ea ca atare, ci tocmai acea activitate de extirpare a materialității sensibile și a condițiilor exterioare este ceea ce este poetic și ideal în sens formal. Ne bucurăm de o manifestare care trebuie să apară ca și cînd ar fi produsă natura, în timp ce, fără mijloacele acesteia, ea este, din contra, un produs al spiritului ; obiectele reprezentate de artă nu ne încântă fiindcă ar fi atît de naturale, ci fiindcă sînt făcute să pară atît de naturale.

b) Dar un interes mai adînc se leagă de faptul că nu numai în formele în care el ni se oferă în existența lui nemijlocită să fie reprezentat conținutul, ci, ca unul ce este conceput de spirit, să fie înfățișat și înăuntrul acestor forme lărgit și altfel plăsmuit. Ceea ce există în mod natural este ceva absolut individual, și anume este individualizat în toate punctele și pe toate laturile lui. Din contră, reprezentarea posedă în ea determinația universalității, și ceea ce ea produce primește — deja datorită acestui fapt — caracterul universalității, deosebindu-se de singularizarea naturală. în această privință, reprezentarea "f" "T"? ?-YnT\*H"<sup>1</sup>

<sup>A" ?i ar" PQ</sup> nn ni prîns mai larg si. prin urmare.

este în stare să cuprindă jntprmmi i h mai vi7'ilH'1 Acum,  
degajeze sisă-l expli- ra de artă nu este, tara

îndoială, simplă reprezentare generală, ci este înrupare i Tideter-minată a  
acesteia. Dar, născută din spirit și din elementele de reprezentare ale lui, ea, cu toată natura sa vie, trebuie să lase a atrăW p<sub>r</sub>]<sub>n</sub> prpgt rara,rtpr al generalității.

Acest fapt con-

ți idealitatea mai înaltă a poeriniini față de idealitatea formală a simplei  
elaborări. Aici însă sarcina operei de artă este de a prinde obiectul în  
universalitatea lui și le a înlătura din apariția lui exterioară ceea ce pentru  
exprimarea conținutului ar ramine numai ca reva pyjr fi r-HifT""\* "in t  
ă

artistul nu introduce în formele și modurile de exprimare artistică tot ce găsește

dat în lumea exterioară își pentru că îl găsește

### CAPITOLUL III. IDEALUL CA ATARE

171

dat, ci el prinde numai trăsăturile juste și conforme cu con-reptui .ln.rriilni,  
riacă'vrea să creeze poezie autentică. Dacă-și ia ca modal natura și iproduțiile  
ei, și în general ceea" ce e dat, aceasta7"se întâmplă nu ținând natura le-a  
realizat în cutare tel, ci tiindcă ile-a realizat iu s-t. Acest „just" este însă superior  
față de ceea ce este dat ca atare.

-----Erand este vorba de exemplu, despre figura omenească, artistul nu  
procedează ca la restaurarea tablourilor vechi, unde se imită și în locurile pictate  
din nou crăpăturile care, sărind ule- tx,. 212 iul și culorile, au învelit ca cu o  
rețea toate celelalte părți mai vechi ale tabloului ; dar chiar și portretistica lasă la  
o parte rețeaua de crețuri a pielii și încă și mai mult pistruii, bășicuțele, diferitele  
semne de vărsat, petele de ficat etc, iar faimosul Den-ner nu trebuie luat ca  
maestru în privința așa-numitului său caracter de naturalețe. Tot astfel, sînt  
indicați, desigur, și mușchii cu arterele, dar fără să fie scoși lîn evidență cu  
precizia și amănuntele cu care se înfățișează ei în natură. Căci în toate acestea  
rezidă puțin element spiritual sau de loc, iar exprimarea spiritualului este  
esențialul da figura omenească. Din care cauză eu nici nu găsesc că este chiar  
atît de păgubitor faptul că la noi, de exemplu, se fac mai puține statui goale deoît  
la antici. În schimb, croiala actuală a hainelor noastre este neartistică și prozaică  
în comparație cu îmbrăcămintea imai ideală a celor vechi. Scopul ambelor  
îmbrăcămînți este același, adică de a acoperi corpul. Dar îmbrăcămintea  
reprezentată de arta antică este o suprafață în sine însăși mai mult sau mai puțin  
lipsită de formă și este determinată oarecum numai prin faptul că ea are nevoie  
să fie fixata de corp, la umeri de exemplu. În rest, haina rămîne farmabilă,  
atîrnînd în jos simplu și liber în baza propriei ei greutate imanente, sau este  
determinată prin poziția corpului,-prin ținuta și mișcarea membrelor.

Detenminabilitatea în care se m 1 manifestă faptul că exteriorul servește absolut  
numai expresia schimbătoare a **spiritului** ce apare în corp, lîndît forma  
particulară a hainei, modul de așezare a cutelor, atîmarea lor în jos și felul de a fi  
ridicate se formează pornind cu totul din interior și se dovedesc a fi potrivite  
numai pentru moment tocmai cu această poziție sau mișcare — toate acestea  
constituie ceea ce are ideal o îmbrăcămintă. La costumele noastre moderne, din  
contră, întregul material este tăiat gata și cusut după formele membrelor, încît nu  
mai există libertate ide cădere proprie a stofei sau există numai într-o măsură  
infimă. Căci și felul cute- x,. 21»

172

### PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

lor este determinat de cusătură și în general tăietura și căderea sînt produse  
tehnic și meșteșugărește de către croitor. Acum, desigur, structura membrelor  
reglementează în general forma hainelor, dar pe această formă corporală acestea  
nu sînt deoît tocmai o proastă copie maimuțarească sau, după moda

convențională și capriciul întâmplător al timpului, ele sînt o desfigurare a membrilor omenești, iar tăietura odată făcută rămâne totdeauna aceeași, fără să se înfățișeze ca determinată de poziția și mișcarea corpului. Mînecele hainei și pantalonii, de exemplu, își păstrează aceeași formă oricît ne-am mișca brațele și picioarele într-un fel sau altul. Cel mult cutele se formează în chipuri diferite, însă totdeauna după cusăturile fixe, ca, de exemplu, pantalonii la statuia lui Scharnhorst. Prin urmare\* felul nostru de îmbrăcăminte nu este destui de despărțit ca exterior de interior, ca apoi, invers, să se înfățișeze ca primin-du-și forma din interior, ci, knitînd fals (forma naturii, îmbrăcăminte aceasta a noastră este de asemenea pentru sine gata și neschimbătoare în tăietura ei odată adoptată.

Ceea ce am constatat acum privitor la forma umană și la îmbrăcăminte ei este valabil și referitor la o mulțime de alte exteriorități și trebuințe în viața omenească, ca atare necesare și comune tuturor oamenilor, fără ca totuși ele să se raporteze la determinațiile și interesele esențiale care constituie ceea ce este propriu existenței omenești și universal după conținutul său oricît ar fi toate aceste condiții fizice — ca de exemplu, mîn-carea, băutura, **dormitul**, îmbrăcatul etc. — de împletire în chip exterior laolaltă cu activitățile care pornesc de la spirit.

Asemenea elemente pot fi, desigur, încorporate în reprezentarea artistică a poeziei, și în această privință lui Homer, de exemplu, i se recunoaște cea mai mare naturalețe. Totuși și el,

(Xj. *ut*) cu toată Ivapysia lui, și în ciuda limpezimii intuiției sale, trebuie să se'mărginească să menționeze astfel de stări numai în forma generală, și nu-i va trece nimănui prîm minte pretenția că, sub acest raport, ar trebui înșirate și descrise toate amănuntele așa cum le prezintă existența dată. După cum și la descrierea corpului lui Ahile se pot, desigur, menționa fruntea înaltă, Jiasul proeminent, picioarele .lungi și puternice, fără să fie înfățișate însă amănuntele, punct cu punct, ale existenței reale a acestor membre sau poziția și relația fiecărei părți față de cealaltă, ori culoarea etc. ; numai aceasta ar fi adevărata

,.-.- :-: naturalețe. în afară de aceasta, în arta poeziei genul expresiei

### CAPITOLUL III. IDEALUL CA ATARE

173

este totdeauna reprezentarea generală, spre deosebire de amănuntul individual naturali ; în loc de lucru, poetul ne dă totdeauna numai numele, **cuvântul**, în care individualul devine .generalitate, întrucît cuvântul este produs de reprezentare, pur-tînd deja prin aceasta în el caracterul generalului sau al universalului. Acum s-ar putea, e adevărat, spune că este lucru natural să se facă uz în reprezentare și vorbire de nume, de cuvînt, ca prescurtare infinită a ceea ce există în chip natural, dar aceasta ar fi atunci o naturalețe toomai opusă celei dintîi, și ar suprima-o pe aceasta. Se pune deci întrebarea despre ce fel de naturalețe este vorba în acea opoziție față de poetic, căci tenmenul general de



zis, semnificativ al problemei relației dintre ideal și naturaTT .Fiindcă, pe de o parte, se enunță afirmația că formele naturale ale spiritualului ar fi deja date ca

atare atît de perfecte, de frumoase și de excelente în fenomenele necreate din nou prin artă, încât n-ai mai putea exista un alt frumos care s-ar dovedi a fi superior și ideal, deosebit de acest frumos dat, deoarece arta n-ar fi în stare nici măcar să atingă frumosul ce se găsește deja dat în prealabil în natură. Pe de altă parte, se pretinde artei să descopere, în opoziție cu realul, în mod independent, și alte forme, mai ideale. În această privință, deosebit de importantă este susmenționata polemică a domnului von Rumohr : în timp ce alții, cu idealul pe buze, vorbesc de sus, disprețuitor de natura vulgară, domnul von Rumohr din parte-i cuvîntă cu aceeași distincție și dispreț despre idee și ideal.

în lumea sipjr\*"""" pvktS lînsă, t<sub>P</sub> fapt, o matură ordi i      ă

j      , t      apt, o matură ordi

nară, din punct de vedere exterior și interior, natură care este ordinară în exterior fiindcă interiorul este ordinar, manifestând în acțiunile sale și în tot exteriorul său numai scopuri izvorâte din invidie, gelozie și lăcomie meschină în cele sensibile. Arta poate să-și ia și această natură rdi<sup>naira</sup> TM "-tmai al său, și i l

D      ă

ș      ș      etă n      di      tma

jși luat-o. Dar atunci, cum am spus deja mai înainte, rgprezentarea ca atare, arta iprr.Hn.rprn sing-urnl interes .esențial. ȘJ, în acest caz s-ar presupune în *zadar* că un om cultivat ar rămâne captat de opera de artă în totalitatea ei, adică și de oon-ținutul ei, sau, prim felul .său dr- a rnnr-pptp articol trpJvuip facă dintr-un astfel de material ceva mai amplu și mai profund bu deosebire așa-numita pictură de gen este aceea care nu a disprețuit astfel de subiecte și care a fost dusă pe culmea perfecțiunii ei de olandezi. Ce i-a condus pe olandezi la această pictură de gen, ce conținut este exprimat în aceste mici tablouri care dovedesc a avea o atît ide mare putere de atracție ? Nu este

### CAPITOLUL III. IDEALUL CA ATARE

175

îngăduit ca, sub cuvîntul de „natură ordinară”, ele să fie even-<sup>xi- 2]</sup>tual date simplu la o parte și repudiate, căci conținutul propriu-zis al acestor tablouri, examinat mai de aproape, nu este atît de ordinar cum se crede de obicei. Olandezii și-au ales conținutul plăsmuirilor lor din ei înșiși, din prezentul propriei lor vieți, iar faptul de a fi realizat încă o dată acest prezent prin artă nu trebuie să fie invocat împotriva lor ca reproș. Ceea ce punem sub ochii contemporanilor și înfățișăm spiritului lor trebuie să le și aparțină, dacă vrem să le capteze tot interesul. Pentru a ști în ce constă interesul de atunci al olandezilor, trebuie să ne adresăm istoriei Jar. Olandezii și-au creat în cea mai mare parte ei înșiși pămîntul pe care locuiesc și trăiesc și sînt nevoiți să-l apere fără încetare și să-l mențină împotriva asalturilor mării. Datorită curajului, perseverenței și vitejiei lor, orășenii și țăranii olandezi au scuturat jugul dominației spaniole a lui Filip al II-lea, fiul lui Carol al V-lea, acest puternic rege al lumii, cucerindu-și o dată cu libertatea politică și pe cea religioasă — în religia libertății. Această viață cetățenească burgheză și acest gust întreprinzător

în mic și în mare, în propria lor țară ca și departe peste mări, această bunăstare grijulie și totodată îngrijită, bucuria și mulțumirea pe care le dau sentimentul demnității că toate acestea ei le datoresc propriei lor activități — iată ceea ce constituie conținutul general al tablourilor olandeze ! Acesta nu este însă un material și un conținut ordinar, conținut de care, se înțelege, nu trebuie să te apropii cu pretinsa „distingere” a unui nas fin de curtezan și cu galanteriile lumii „bune”. În spiritul acesta al unei națiuni destoinice și-a pictat Rembrandt celebra *Pază de noapte* în Amsterdam, Van Dyk atât de multe dintre portretele sale, Wouwerman scenele sale de călăreți ; aceștia îi aparțin chiar și cunoscutele ospete țărănești, chermese vesele și petreceri la largul lor.

Pentru a menționa un exemplu opus, avem în expoziția (x), 218 noastră de artă din anul acesta de asemenea bune picturi „de gen” ; totuși ca elaborare artistică ele nu se aseamănă cu tablourile similare ale olandezilor ; nici în privința conținutului ele nu se pot ridica la nivelul libertății și veseliei proprii picturilor olandeze. Ni se înfățișează, de exemplu, o femeie care se duce la circiumă pentru a-și certa bărbatul. Aceasta nu oferă altceva decât o scenă cu oameni ținți-veninoși. La olandezi, din contră,

176

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

În cârciumile lor, fii nunți își la dansuri, la banchete și la chefuri, lucrurile se petrec numai cu voie bună și cu bună dispoziție, chiar dacă se ajunge la ceartă și la bătaie ; femeile și fetele sînt și ele de față, și totul și toți sînt pătrunși de sentimentul libertății și de-o veselie exuberantă. În această seninătate spirituală provenită dintr-o plăcere justificată, seninătate care pătrunde pînă și figurile de animale, înfățișîndu-le sătule și zurdalnice, în această proaspătă și trează libertate spirituală și vioiciune în concepție și în reprezentare rezidă sufletul înalt al unor astfel de tablouri.

Într-un sens asemănător, excelenți sînt și tinerii cerșetori ai lui Muxillo (în galeria centrală din Miinchen). Considerat în chip exterior, subiectul este (luat aici din natura ordinară ; mama despădudhează pe unul dintre copilandri, în timp ce el își mănîncă liniștit bucata de (pîine ; alți doi, într-un tablou similar, zdrențăroși și săraci, mănîncă pepeni și struguri. Dar tocmai în această sărăcie și goliciune ise răsfrînge, în interior și în exterior, întreaga nepăsare, totala lipsă de grijă — pe care nici un derviş n-o poate avea mai mare —, cu sentimentul deplin al sănătății ei și cu întreaga ei plăcere de viață. Această nepăsare de exterior și libertatea interioară față de exterior este aceea pe care o pretinde conceptul idealului. Există la Paris un portret al unui băiat de Rafael ; capul se odihnește rezemat pe braț și privește în depărtare cu fericirea pe care o dă mulțumirea lipsită de griji, încît nu-ți poți lua privirea de la acest chip al sănătății spirituale senine. Aceeași mulțumire ne-o oferă și sus-menționații (219) băieți ai lui Murillo. Vezi că ou au alte interese și scopuri, aceasta însă nu din stupiditate, ci, mulțumiți și fericiți aproape ca zeii olimpici, se ghemuiesc pe (pămînt ; ei nu fac nimic și nu vorbesc nimic, dar sînt oameni dintr-o s i n g u r ă bucată, n-au

contrarietăți și rupturi interioare își, dat fiind acest fond pentru orice capacitate, ai sentimentul că astfel de tineri ar putea deveni orice. Acestea sînt cu totul alte moduri de a concepe dedît cele pe care le constatăm la femeia certăreată și plină de fiere, sau la țărani care-își leagă biciul ori la surugiul care doarme pe paie. Dar astfel de picturi „de gen” trebuie să fie mici și să se prezinte în toată înfățișarea lor sensibilă ca ceva neînsemnat, încît ca obiect material își conținut exterior să ne fie inferioare. Ar deveni insuportabil să vezi astfel de creații înfăptuite în mărime naturală și prin aceasta avînd pretenția să ne poată satisface în chip real și total.

### CAPITOLUL III. IDEALUL CA ATARE

177

în felul mai sus arătat trebuie conceput ceea ce în mod obișnuit se numește natură ordinară, pentru a i se îngădui să intre în cuprinsul artei.

Există însă, fără îndoială, subiecte mai înalte, mai ideale pentru artă decît este reprezentarea veseliei și a vredniciei mic-burgeze, reprezentare realizată în forma unor particularități care, oricum, sînt în sine fără însemnătate. Omul are interese și scopuri mai serioase care provin din lărgirea și adîncirea spiritului în sine, și în cuprinsul cărora el trebuie să rămână în armonie cu sine însuși. Arta superioară va fi aceea care-ți va lua ca sarcină reprezentarea acestui conținut superior. Numai sub acest 'raport se pune (întrebarea : de unde 'trebuie să fie luate formele pentru acest conținut născut din spirit ? Unii sînt de părerea că, după cum artistul poartă mai întîi în sine însuși acele Idei înalte pe care și (le creează, tot astfel trebuie să plăsmuiască din ele însuși și formele înalte ale acestor idei, ca, de exemplu, figurile zeilor eleni, figura lui Hristos, ale apostolilor, ale sfin-țior etc. Această afirmație este înainte de toate combătută de domnul von Rumohr, întrucît el a recunoscut drept aberație a artei acea direcție a acestora în care **artiștii** își inventau arbitrar formele, neținînd seama de natură, și a opus acestei direcții, ca modele, operele de artă ale italienilor și olandezilor. Sub acest s-aport, dl. von Rumohr (în *Cercetări italiene*, I, p. 105) dezaprobă faptul că „doctrina despre artă a ultimilor șaizeci de ani s-a străduit să arate că scopul, sau chiar scopul principal al artei, ar consta în ameliorarea diverselor forme ale creației, în producerea unor forme pure care ar înfrumuseța creatura și ar putea despăgubi oarecum neamul muritorilor pentru faptul că natura nu s-a priceput să-l plăsmuiască mai frumos”. De aceea d-l von Rumohr sfătuiește (ip. 63) pe artist „să renunțe la planul titanice de a face forma naturală mai măreață, de a o transfi-gura, sau oricare ar fi cuvîntul prin care în scrierile despre artă este indicat un astfel de orgoliu al spiritului omenesc”. — Fiindcă d-l von Rumohr are convingerea că în ceea ce există sînt date deja formele exterioare adecvate și pentru cele mai înalte obiecte spirituale și susține, în consecință (p. 53), că „reprezentarea artistică — și atunci cînd obiectul e cel mai spiritual ce se poate imagina — nu trebuie niciodată să se sprijine pe semne stabilite în chip arbitrar, ci numai pe ceea ce au semnificativ formele organice, semnificație care este dată *m* natură”. Aici d-l von Rumohr are mai cu seamă în

vedere formele ideale ale anticilor,

12 - c. 123

178

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

### CAPITOLUL III. IDEALUL CA ATARE

179

indicate de Winckelmann. Degajarea și reunirea acestor forme este însă meritul uriaș al lui Winckelmann, deși în ce privește anumite criterii is-au putut strecura greșeli. De exemplu, d-l von Rumohr pare a crede (p. 115, notă) că lungirea părții inferioare a corpului, indicată de Winckelmann (*Istoria artei la cei vechi*, cartea a V-a, cap. 4, § 2) drept criteriu al idealurilor formale

(X., 22D antice, este luată de la statuile romane. În polemica sa contra ideailului d-l von Rumohr pretinde, dimpotrivă, ca artistul să se arunce cu totul în brațele studiului formelor naturii, căci numai aici iese cu adevărat la iveală frumosul autentic. Căci, scrie el (ip. 144), „cea mai importantă frumusețe se bazează pe simbolică formelor dată în natură și întemeiată pe ea și nu pe liberul arbitru omenesc, simbolică prin care aceste forme se dezvoltă în condiții determinate ca semne și caractere la privirea cărora noi ne reamintim în chip necesar în parte de anumite reprezentări și concepte, în parte devenim conștienți și de anumite sentimente care dormitează în noi”. Și în felul acesta (p. 105) „un element ascuns al spiritului, poate ceea ce numim idee, leagă pe artist cu fenomene naturale înrudite, iar el ajunge încetul cu încetul să recunoască în acestea tot mai limpede propria sa voință își devine capabil s-o exprime prin mijlocirea lor”. În arta ideală, fără îndoială, nu poate fi vorba de criteriile stabilite arbitrar, iar dacă s-a întâmplat ca prin neglijarea formelor autentice ale naturii formele ideale ale anticilor să fie căpiate ca niște abstracții false își goale, face foarte bine d-l von Rumohr că se opune cu cea mai mare energie acestui procedeu. C Referitor la această opoziție dintre idealul artistic și natură, esențialul ce trebuie stabilit este 'cuprins', în următoarele 0

Formele naturale existente ale conținutului spiritual trebuie să fie luate, de fapt, ca simbolice, în sensul general că ele nu\* sunt nemijlocit valabile pentru ele însele, ci sînt apariție a irite--" norului și .spiritualului, pe care ejy iii expijmiiL faptul atesta constituie deja idealitatea lor în afara artei, în SxTSrtențn—lor refla spre deosebire de natura ca atare, care rm—înfațișează ifimic spîfil.iiail. .AîTm în arta, pe treapta ei superioară, trebuie-șanși primească forma sa pvtprinarS rrtknur.nl interior valoros al spiritului. Acest conținut rezidă în spiritul omenesc real, și astfel

ix., 222) întocmai ca interiorul uman în general, el își are forma sa exterioară dată, formă în care el se exprimă pe sine. Dar, oricît ar fi de acceptat acest punct, sub raport științific rămîne totuși specioasă întrebarea dacă există în realitatea dată forme și fizio-

nomii atît de frumoase și de expresive pe care arta să le poată folosi în chip nemijlocit ca portrete, de exemplu, la reprezentarea unui Iupiter, a majestății, a

calmului și forței lui, a unei lunone, Venus, a unui Petru, a lui Hristos, Ioan, a Măriei etc. Se poate opina, desigur, pentru și contra acestui fapt, dar chestiunea rămâne cu totul empirică, și ca empirică chiar imposibil de rezolvat, deoarece singura cale de soluție ar fi să se arate că există în realitatea dată [astfel de forme și fizionomii], ceea ce, pentru zeii eleni, de exemplu, ar putea să fie îndeplinit cu greu, dar și în ce privește prezentul cutare a văzut poate frumuseți perfecte, iar albul, inteligență de o mie de ori mai judicioasă, n-a văzut. În afara de aceasta însă, frumusețea formei în general nu ne dă încă ceea ce am numit ideal, deoarece de ideal ține în același timp și individualitatea conținutului și, prin aceasta, și aceea a formei. De exemplu, o figură absolut regulată și frumoasă după forma ei poate fi totuși rece și lipsită de expresie. Idealurile zeilor eleni sînt însă indivizi cărora nu le lipsește nici un mod-determinat, caracteristic înăuntrul universalității lor. Dar caracterul viu al idealului și baraa +r.r-mx/ jw»<sup>fa</sup>pii7i<sup>r\*</sup> această semnificație spirituală fundamentală și determinată care trebuie să fie reprezentată este elaborată fă l ă plet în toate părțile til l f ie să fie reprezentată este elaborată pfpă la rapăt plet în toate părțile particulare ale fenomenului exte ținută, ipozitie. mișcare, trasaturile feței, în firmă și fiigurbrelor pfiir., munit pn rămîne nimic gol și ne semnificativ, ci totul se dovririeistp a fi străbătut de arpa spmniifiirflție. De exemplu, ceea ce ni se pune înaintea ochilor în ultimul timp din sculptura elenă ca provenind de fapt de la Fidias ne impresionează cu deosebire prin caracterul său cu totul viu. Idealul mai este încă ținut ferm în forma lui severă și nu a alunecat încă făcând trecerea la grațios, la amabil, la plin și suav, ci păstrează încă fie- (x)<sub>J</sub> 22S care formă în relație fermă cu semnificația generală care trebuie "Tîe încorporată, îi distinge pp. marii artiști caracter extrem de viu al operelor lor stinge pe. marii artiști. Astfel de semnificație ifndaimpnta.lă trebuie numită abstractă față de particularitatea lumii reale a fenomenelor, și" anume (îndeosebi în sculptură și în pictură, care nu rețin derft" un moment, fără să treacă mai departe la dezvoltări multilaterale, prin care Homer, de exemplu, a avut posibilitatea să descrie caracterul lui Abile ca fiind tot atît de dur și de crud pe cît era de blînd și de prietenos și să-l înfățișeze și cu multe alte trăsături sufletești. Acum, și în realitatea dată poate, desigur,

180

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

să-și găsească expresie o astfel de semnificație — cum, de exemplu, nu există aproape nici o figură care să nu poată prezenta aspectul pietății, al reculegerii, al seninătății etc, dar astfel de fizionomii mai exipriimă pe lîngă acestea și alte mii de sentimente, care fie că nu ee potrivesc de loc cu semnificația fundamentală ce trebuie exprimată, fie că nu au o legătură mai apropiată cu ea. Din această cauză, un portret tse va și revela îndată, prin particularitatea lui, ca portret. De exemplu, pe tablouri vechi germane și olandeze se află adesea reprezentat donatorul cu

familia sa, cu soția, fiii și fiicele sale. Aceștia trebuie să apară cufundați în meditație pioasă — și pietatea se și reflectează de fapt pe toate trăsăturile lor —, dar, în afară de aceasta, recunoaștem poate în bărbați războinici viteji, oameni puternic agitați, încercați de viață și cu pasiunea acțiunii, iar în femei descoperim soții de o vrednicie și de o vitalitate asemănătoare. Dacă comparăm chiar în aceste tablouri, vestite pentru naturalețea și adevărul fizionomiilor lor, cu aceste personaje pe Măria sau sfinții și apostolii care se găsesc alături de ea, constatăm că pe fețele acestora nu se poate citi decât o unică expresie, și toate formele, structura oaselor, mușchii, trăsăturile în repaus și în mișcare, sînt concentrate asupra acestei unice expresii. Numai potrivirea întregii formații produce deosebirea dintre ceea ce este, propriu-zis, ideal și ce este portret. Ne-am putea închipui însă că artistul trebuie să-și aleagă de aici și de acolo cele mai bune forme din ceea ce este dat și să le combine, sau apoi, cum se întâmplă, să-și caute fizionomii, poziții etc. din colecții de gravuri în aramă și pe lemn, spre a găsi formele juste pentru conținutul ce vrea să-l exprime. Dar cu această culegere și alegere lucrul nu s-a terminat, ori artistul trebuie să se comporte faimod creator și piasmii nr 1 Tă"! și di

p  
dintr-o unică țîșnitura în ipropria-i imaginație semnificația ce-JT animă,  
recunoscînd formele corespunzătoare, cu simțire și sentiment adînc.

~" ' ~-----

## B. MODUL-DETERMINAT AL IDEALULUI

Idealul ca atare, considerat de noi pînă acum conform conceptului său general, era relativ ușor de sesizat. Întrucît însă frumosul artistic fiind ideea, el nu se poate opri la conceptul său pur general, ci chiar conform acestui concept posedă în sine

## CAPITOLUL III. MODUL DETERMINAT AL IDEALULUI

181

mod-determinat-și-particular, din care cauză ei și trebuie să iasă din sine și să treacă în modul determinat real, se ridică din această direcție întrebarea : Cum este în stare idealul să ,se mențină în ciuda introducerii lui în exterioritate și finitate, și deci în ceea ce este neidea'l ; precum și invers : în ce fel este în stare existența finită să recepteze în ea ideailitatea frumosului artistic ?

în această privință, trebuie să discutăm punctele următoare :

I n primul r î n d, m o d u l - d e t e r m i n a t a l i d e a l u l u i c a a t a r e i

\*\*" ----"-----

I n a l d o i l e a r î n d, modul-determinat, întrucît prin particularitatea lui se dezvoltă mai departe pînă la ivirea diferenței în el și la rezolvarea acesteia ; ceea ce în general putem x,, 2 numi a r t i l ; n e :

în al treilea r î n d, <sup>TM</sup>dnl-dptprminat exterior al idealului.

u)

## MODUL-DETERMINAT IDEAL, CA ATARE

1. Am văzut deja că ari t f l f i f p h n i f î n a i n t p r l p f a a t p g ă i f a r S

centrul reprezentărilor sale din ceea ce e divin. Dar divinul pentru sine, reținut ca unitate și universalitate, "pxTăFa ~în mod esențial numai pentru pîndire și, ca unul ce este în sine ""însuși lipsit de figură, el este sustras acțiunii plăsmuitoare a imaginației ; evreilor și mahomedanilor le și este interzis, de exem~plu, sa" deseneze imagini ale divinității care să servească mai îndeaproape intuiției, obișnuită cu ceea ce este sensibil. De \_acâ\_ pentru fl'ta piasHr? — care are absolută nevoie de forma cea mai concret vie — aici nu e loc, ci numai lirica este îfî stare. în înălțarea ei spre Dumnezeu, sa intoneze preamărirea puterii și maiestății liy

2. Dar, pe de altă parte, oricât de mult i-ar reveni unitatea și universalitatea, divinul este și determinat în chip esențial în sine însuși ; iar întrucît se dezbăra astfel de abstracție, el se face pe sine și susceptibil de a fi întruchipat plastic și de a putea fi intuit. Dară psfe conceput si reprezentat plastic de imaginație î f dlidi ;w

p gt  
în forma modiiliii-detprninat " ;nf<sup>TM</sup><sub>ifWP</sub> pr aceasta îndată diversitate în determinare, și abia aici începe domeniul propriu al at idl al artei ideale.

Jăci~ în primu itd

nd  
unică

p t nă unică s  
desfac iărîmițmdu-se într-o multitudine de zei independenți  
182

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

ca în concepția ipoliteiistă a artei grecești : dar și pentru p \*ggntarga creștină Diimnp7Pii app, nm rvprmKp cu unitatea lui pur spirituală în sine, ca om reali, angajat direct în ceea ce este pământesc ci lumesc. I n al doilea rînd. divinul~e.ste. ca apariție determinată și realitate an general, prezent și activ în x«-<sup>226</sup>) simțirea și sufletul, în voința și fqiPtrlf nmiiliii, ;i fîm fl

t ș p , ;i f //

oameni ipătrurasi de spirit divin ca martirii, .sfîinții si în general cei piosi devin, în această sferă, de asemenea obiect potrivit și 'pentru arta ideală. Dar. 3 n al t ir e i I e a r î nd. cu acest principiu al particularității divinului și al existenței lui determinate și deci și lumești iese în lumină particularitatea realității omenești. întreaga viață sufletească a omului, cu tot ce o mișcă în străfundurile ei și constituie o putere în ea, fiecare sentiment și pasiune, orice interes imai adine al inimii, această viață concretă, formează materialul viu all artei, iar idealul este reprezentarea și exprimarea acestuia.

Dimpotrivă, divinul, ca spirit pur în sine, este numai obiect al cunoașterii gînditoare. Dar spiritul întrupat în activitate, intrucit el are totdeauna răsunet in mima omeneasca, \_apartine artei. Aici însă se disting apoi îndată interese și acțiuni particulare" caractere determinate și stări și situații momentane ale



acestora, și în (general complicații cu ceea ce este exterior și de aceea trebuie arătat mai întâi, cu privire la aceste moduri-determinate, unde rezidă în general idealul.

3. Potrivit celor dezvoltate deja mai înainte, suprema puritate a idealului va consta în faptul că zeii, Hristos, apostolii și cei pioși sînt înfățișați; în timp ce de mulțumire și liniște fericită în care nu-i atinge ceea ce este pămîntesc, cu necazurile și agitația complicațiilor lui, cu luptele și opozițiile lui. Sub acest aspect, sculptura și pictura au găsit mai cu seamă figuri și forme ideale pentru diferiții zei și tot astfel pentru Hristos ca mîntuitor al lumii, pentru diferiții sfinți și apostoli. Ceea ce este în sine însuși adevărat în existență este înfățișat aici numai în existența sa, raportat la sine însuși și (X, 227) nu țîrî, scos din sine, în raporturi finite. Nu-i lipsește, acestui mod-de-a-fi închis în sine, desigur, particularitatea, dar particularitatea care se dispersează în ceea ce este de natură exterioară și finită este purificată, devenind simplu mod-determinat, incit urmele unei influențe și ale unui raport exterior apar cu totul șterse. Acest calm extern și neactiv, sau acest popas — ca, de exemplu la Hercule — constituie ceea ce este ideal ca atare și

### CAPITOLUL III. MODUL-DETERMINAT AL IDEALULUI

în forma modului-determinat. De aceea, chiar dacă zeii sînt angajați în situații complicate, ei trebuie totuși să-și păstreze măreția lor nepieritoare și intangibilă. Fiindcă Jupiter, Iunona, Apolo, Marte etc. sînt, desigur, puteri și forțe determinate, dar ferme, care-și păstrează în ele libertatea și independența chiar și atunci cînd activitatea lor este îndreptată spre exterior și în felul acesta este îngăduit să fie înfățișată nu numai o singură particularitate în cuprinsul modului-determinat al idealului, ci libertatea spirituală trebuie să se arate în sine însăși ca totalitate, și în această independență a ei o posibilitate a orice. Mai departe, jos, în domeniul lumescului și omnescului, idealul se dovedește a fi eficient astfel incit unui conținut substanțial să i se atribuie puterea de a domina și a controla viața subiectivă. Așadar, prin aceasta caracterul particular al simțirii și acțiunii este sustras accidentalității și particularitatea concretă este înfățișată ca în mod triaj mairp acord cu ipropriu ei adevăr interior. De altfel, ceea ce numim în general nobil, excelent, perfect în sufletul omesc nu este altceva decît faptul că adevărata substanță a spiritualului, a moralității, a divinului se revelează ca ceea ce este puternic în subiect, motiv pentru care omul își concentrează viața sa activitate, puterea sa de voință, interesele și pasiunile sale etc. numai în acest conținut substanțial, pentru a-și satisface aici adevăratele sale nevoi interioare. — Dar oricît ar apărea de simplu rezumat în sine în ideal (X), modul-determinat al spiritului și acela al exteriorității lui, totuși de particularitatea etalată își de existența exterioară sînt în același timp nemijlocit legate principiul dezvoltării și, o dată cu el, în raportul cu exteriorul, diferența și lupta contrarelor. Aceasta ne duce la considerarea mai amănunțită a modului de idealului, mod determinat ce se diferențiază

I      ii

în sine ca proces, pe care, în general, îl putem privi ca acțiune.

## II ACȚIUNEA

Modului-determinat ca atare îi revine ca mod-determinat ideal nevinovăția plină de grație a fericirii cerești egală cu aceea a îngerilor, măreția puterii de sine stătătoare ce se sprijină pe sinej precum și, în general, soliditatea și fermitatea,

a

### PARTEA I. IDEEA A FRUMOSULUI ARTISTIC

ceea ce este substanțial în sine însuși. Dar ceea ce este interior și spirituali există de asemenea numai ca mișcare activă și ca desfășurare. Iar desfășurarea nu există fără unilateralitate și ruptură. Șpiritul plin, total, desfășurându-se în particularitățile sale și ieșind" din calmul său față de sine, se angajează în viitoarea opozițiilor iluimi anarhice și nu mai e în stare, în această ruptură, să se sustragă nici nenorocirii și dezastrelor finitului. Nici zeii veșnici ai politeismului nu trăiesc în pace eternă. Ei se angajează în disensiune și lupte, minăți de pasiuni și scopuri contrare, și se văd nevoiți să se supună sortii. însuși Dumnezeu creștin nu este scutit de umilirea durerii, ba nici chiar de rușinea morții și nu este scutit de durerea sufletească, în care trebuie să exclame : „Dumnezeul meu, Dumnezeul meu, pentru ce m-ai părăsit ?" Mama sa îndură același chin amar ; viața omenească în general este o viață a disensiunii, a luptei și» a durerii. Căci grandoarea și forța sa se măsoară cu adevărat numai raportate la mărimea și forța opoziției din care ispi-i, 22 și tul se reculege iarăși spre a fi în unitate cu sine ; intensitatea și adâncimea subiectivității iese cu atât mai mult la iveală, cu cât mai mare și mai îngrozitoare este ruptura ce o frânge și cu cât mai sfâșietoare sînt contradicțiile în mijlocul cărora ea trebuie totuși să se mențină fermă în sine însăși. Numai în această desfășurare își arată valoarea puterea ideii și puterea a ceea ce este de natură ideală, căci puterea nu constă deoît în a te menține în negativul tău.

întruoît însă, printr-o astfel de dezvoltare, particularitatea idealului intră în raport cu exteriorul, angajându-se prin aceasta într-o lume care, în loc de a înfățișa în sine însăși acordul ideal și liber al conceptului cu realitatea sa, arată, din contră, o existență care absolut de loc nu este cum „trebuie să fie", și astfel )a considerarea acestui raport trebuie să prindem în ce măsură modurile-determinate în care se angajează idealul conțin nemijlocit pentru ele însele idealitatea, sau în ce măsură pot ele deveni capabile s-o cuprindă mai mult sau mai puțin.

în această privință, trei sînt punctele principale ce ne rețin mai îndeaproape atenția :

în primul rînd, starea generală a lumii, care este presuposiție pentru acțiunea individuală și caracterul ei.

### CAPITOLUL 111. MODUL DETERMINAT AL IDEALULUI i 185

'J în al doilea rînd, particularitatea stării al cărei mod-determinat produce în amintita unitate substanțială diferența și tensiunea care devin impuls pentru

acțiune, adică situația și conflictele ei.

În al treilea rând, prinderea situației de către subiectivitate și reacția prin care iese la iveală lupta și rezolvarea diferendului, adică acțiunea propriu-zisă.

## **1. STAREA GENERALĂ A LUMII**

Subiectivitatea ideală poartă în sine, ca subiect viu, determinarea spre acțiune, spre mișcare în general, spre activitate, într-un fel trebuie să execute și să desăvârșască ceea ce este în ea. Pentru aceasta, ea are nevoie de lumea externă înconjurătoare ca teren general pentru realizările ei. Oînd vorbim în această privință despre stare, înțelegem felul și modul general în care este prezent substanțialul, care — ca ceea ce este propriu-zis esențial în cuprinsul realității spirituale — ține unite laolaltă toate fenomenele acesteia. În sensul acesta, putem vorbi, de exemplu, de starea culturii, a științelor, a simțului religios, sau și de aceea a finanțelor, a administrării justiției, a vieții de familie și a altor forme de viață. Toate aceste laturi sînt însă, de fapt, numai forme ale unuia și aceluiași spirit și conținut, spirit și conținut care se realizează și se explicitează în ele. — Dar, întrucît aici este vorba mai precis de starea universală a realității spirituale, pe aceasta trebuie s-o considerăm din punctul de vedere al voinței de care este animată, fiindcă voința este aceea prin mijlocirea căreia spiritul îmbracă existență concretă, iar nemijlocitele legături substanțiale ale realității se manifestă în modul determinat în care determinările voinței —, conceptele a ceea ce e moral, e legal, parvin în general la înfăptuirea a ceea ce putem în general numi dreptate.

Se pune acum întrebarea : cum trebuie să fie constituită o astfel de stare generală pentru ca ea să se dovedească a fi adecvată individualității idealului ?

a) Pe baza celor de mai sus, pot fi stabilite îndată punctele următoare :

a) Idealul este unitate în sine, nu numai unitate formală exterioară, ci unitate imanentă a conținutului în el însuși. Această

186

23i)

## **PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC**

### **(X., 282)**

substanțială întemeiere pe sine am numit-o deja mai sus mulțumire de sine, calm și fericire a idealului. Pe treapta pe care ne găsim acum, vrem să scoatem în relief această determinație ca independență îşi isă pretindem stări universale să se înfățișeze în forma independenței pentru a putea primi în ea figura idealului.

Dar termenul de „independență” este echivoc. Oînd, de obicei, numim independent, absolut independent, ceea ce este deja în sine însuși substanțial datorită acestei substanțialități îşi cauzalității sale ; acest ceva absolut independent obișnuim să-l numim divin în sine, absolut în sine. Dar, menținut în această universalitate și drept substanță ca atare, acesta nu este în sine însuși subiectiv, și din această cauză îşi igăsește îndată opoziție rigidă lîn ceea ce are particular individualitatea concretă. Dar în această opoziție, ca în opoziție în

general, se pierde adevărata independență.

\*

33) Invers, sîntem obișnuiți să atribuim independență individualității, cu toate că ea se sprijină numai formai pe sine însăși în rigiditatea caracterului ei subiectiv. Dar orice subiect căruia îi lipsește veritabilul conținut al vieții în așa măsură încît aceste forțe și substanțe se găsesc pentru ele însele în afara lui, rămînînd conținut străin față de existența lui interioară și exterioară, ține de asemenea de opoziția împotriva a ceea ce este cu adevărat substanțial și își pierde prin aceasta poziția de independență și libertate pline de conținut. Adevărata independență constă exclusiv în unitatea își întrepătrunderea individualității și universalității, (întrucât universalul câștigă realitate concretă numai prin mijlocirea individualului, după cum subiectul individual și particular își găsește numai în universal baza de neclintit și conținutul autentic al realității sale.

YY) De aceea, în privința stării generale, forma independenței e îngăduit s-o considerăm aici numai în așa fel, încît, în această stare generală, universalitatea substanțială, spre a fi independentă, trebuie să posede în ea însăși forma subiectivității. Cel mai apropiat mod de apariție a acestei indentități este acela al gândirii. Deoarece gândirea e pe de o parte subiectivă, pede altă parte ea are, ca produs al adevăratei ei activități, universalul, iar ambele acestea simt universalitate și subiectivitate în liberă uniune. Dar universalul gândirii nu aparține artei în frumusețea ei, și în afară de aceasta în gândire individualitatea particulară, în forma ei naturală și în activitatea și

### CAPITOLUL III. MODUL-DETERMINAT AL IDEALULUI

187

înfăptuirile ei practice, nu este în legătură necesară cu universalitatea gândurilor. Dimpotrivă, se ivește o diferență între subiect așa cum este el în realitatea lui concretă și subiect ca gânditor, sau poate, totuși, să se ivească. Aceeași separare se produce și în ce privește conținutul universalului însuși. Anume, cînd ceea ce este autentic și adevărat începe deja să se diferențieze în subiectele gînditoare de restul realității lor, acesta s-a separat deja și în apariția lui obiectivă ca universal pentru sine de restul existenței, cîstlgiînd față de aceasta fermitatea și puterea subzistenței, lîn ideal însă, individualitatea particulară trebuie, tocmai, să rămână în acord inseparabil cu ceea ce este substanțial, și în măsura în care idealului îi revine libertatea și independența subiectivității, în aceeași măsură nu este îngăduit ca lumea stărilor și a relațiilor înconjurătoare să posede obiectivitate esențială pentru sine, independentă de ceea ce este subiectiv își individual. Individul ideal trebuie să fie încheiat în sine, ceea ce este obiectiv trebuie să fie încă al său și ;să nu se miște și să se înfăptuiască pentru sine, desfăcut de individualitatea subiecților, deoarece altfel subiectul se înfățișează ca ceea ce este pur își simplu subordonat față de lumea pentru sine deja împlinită. Prin urmare, în această privință, ca ceva ce-i este propriu, ca ceea ce este tot ce-i este mai propriu, universalul trebuie să fie real în individ, dar nu ea ceva ce-i este propriu subiectului întrucât acesta are -cugetări, ci ca ceea ce este propriu

(Caracterului și sufletului lui. Cu alte cuvinte, în opoziție cu mijlocirea și distincția proprii gândiri, pretindem deci pentru unitatea universalului și individualului, forma m o d u l u i - n e m i j l o c i t, iar inde-pedența pe care o cerem primește înfățișarea independenței nemijlocit e. Cu aceasta însă este conexată îndată acei-d e n t a l i t a t e a. Fiindcă, dacă ceea ce este general și esențial în viața omenească este prezent în indivizii independenți nemijlocit numai ca sentiment subiectiv, ca dispoziție sufletească, ca trăsătură de caracter a lor, și nu câștigă altă formă de existență, acest esențial este deja tocmai prin aceasta lăsat în grija a ceea ce voința lor de înfăptuire are accidental în ea. Rămâne în acest caz numai particularul și felul de a simți tocmai al acestor indivizi, iar acesta ca însușire particulară a lor nu are ca atare putere să se realizeze în chip necesar, ci, în loc să se realizeze mereu prin sine însuși cu fermitate, el apare ca simplă hotărâre de a înfăptui — și tot așa de a întrelăsa

arbi-

188

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

### CAPITOLUL III. MODUL DETERMINAT AL IDEALULUI

189

trar — a subiectului sprijinit numai pe sine, pe sentimentul, dispoziția și forța sa, pe vrednicia, viclenia și îndemnarea sa.

Prin urmare, acest fel de accidentalitate constituie aici caracteristica stării pe care am pretins-o ca teren al idealului și ca mod total al apariției lui.

jî) Pentru a face să se înfățișeze mai idlar figura determinată a unei astfel de realități, vrem să aruncăm o privire asupra modului opus al existenței.

aot) Acest mod este prezent acolo unde conceptul moral, dreptatea și libertatea ei rațională s-au înfăptuit deja pe sine și s-au verificat în forma unei ordini bazate pe legi, astfel încât acest mod de existență este acum eficient și în cele exterioare ca o necesitate în sine imuabilă, fără să depindă de individualitatea particulară și de subiectivitatea dispoziției sufletești și a caracterului. Acesta este cazul în viața statului, acolo unde ea apare adecvată conceptului statului, căci nu orice asociere de indivizi într-o conexiune socială, nu orice coeziune di. 284) socială patriarhală poate fi numită stat. în statul adevărat, legile, obiceiurile, drepturile au valoare întrucât ele constituie determinațiile generale, raționale ale libertății, în această formă generală și abstractă a lor nemaifiind condiționate de caracterul întâmplător al bunului plac și de particularitățile specifice. După cum conștiința și-a înfățișat prescripțiile și legile în forma lor generală, tot așa sînt ele reale și în exterior ca acest general ce se desfășoară pentru sine conform unei ordini și are putere și eficiență publică asupra indivizilor când aceștia întreprind să-și opună legii liberul lor arbitru într-un chip care o lezează pe aceasta.

]3j3) O astfel de stare presupune ca existentă separația generalităților intelectului legiitor de viața nemijlocită, dacă înțelegem aici prin viață acea unitate în care tot ce are moralitatea și dreptatea substanțial și esențial în ele a oîștigat realitate numai în indivizi, ca sentiment și fel de a simți al lor, și este exercitat exclusiv

de ei. In starea dezvoltată a statului dreptul și justiția, ca și religia și știința — sau cel puțin grija educației religiozității și a aptitudinilor pentru cercetarea științifică —, aparțin puterii publice și sînt dirijate și înfăptuite de aceasta.

7y) Indivizii singulare obțin astfel în stat o poziție potrivit căreia ei aderă la această ordine și (la stabilitatea ei existentă, trebuind să se supună ei, antracit ei, cu caracterul își dispoziția lor sufletească, nu mai sînt singura formă de existență a puterilor morale, ci, din contră, așa cum este cazul în adevăratul stat, ei trebuie să lase ca întreaga particularitate a felului lor de a simți, a opiniilor lor subiective și a sentimentelor lor, să fie reglementată de această legitate și să fie adusă în acord cu ea. Această adeziune la raționalitatea obiectivă a statului neatîr-nător de liberul arbitru subiectiv poate fi sau simplă supunere, (x<sub>t</sub>. 285» fiindcă drepturile, 'legile își instituțiile au forță de constnîngere ca unele ce sînt puternice și valabile, sau această adeziune poate proveni din recunoașterea liberă a raționalității a ceea ce există, încît subiectul se regăsește pe sine însuși în ceea ce este obiectiv. Dar își atunci diferiții indivizi sînt și rămîn numai ceea ce este secundar, și în afara realității statului n-au în ei înșiși substanțialitate. Căci substanțialitatea, tocmai, nu mai este numai proprietatea particulară a cutărui sau cutărui individ, ci este elaborată în chip general și necesar pentru ea însăși pe toate laturile ei, pînă la cel mai mic amănunt. De aceea orice acțiuni juste, morale, legale ar săvîrși indivizii în interesul și în desfășurarea întregului, voința și înfăptuirea lor rămîn totuși, întocmai ca ei înșiși, comparate cu întregul, neînsemnate și simple exemple. Fiindcă acțiunile lor sînt totdeauna numai realizări cu totul parțiale ale unor cazuri individuale și nu realizări ale acestora ica generalitate în sensul că această acțiune, acest caz, ar fi transformat prin aceasta în lege sau ar fi făcut să iapară ca lege. Tot astfel, invers, nu depinde absolut de loc de indivizi ca indivizi dacă vor sau nu vor ca dreptul și dreptatea să fie respectate ; ele au valoare în sine și ., pentru sine, își ar fi valabile chiar dacă indivizii n-ar voi acest lucru. Desigur, universalul și ceea ce este public au interesul ca toți indivizii să se dovedească a fi adecvați lor, dar diferiții indivizi nu interesează prin faptul că tocmai prin acordul cutăruia cu cutare is-ar înfăptui ceea ce este drept și morali ; acestea, adică universalul și ceea ce este public, nu au nevoie de acest asentiment individual ; pedeapsa le și face să fie valabile cînd sînt lezate.

Poziția subordonată a subiectului individual în statul evoluat se manifestă, în sfârșit, în faptul că fiecare individ primește (X<sub>L</sub>, 238) numai o cu totul determinată și totdeauna limitată participare la întreg. Anume, în statul adevărat munca în interesul generalului este divizată în modul cel mai variat — întocmai ca în

190

PARTEA I. JDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

CAPITOLUL III. MODUL-DETERMINAT AL IDEALULUI

societatea civilă activitatea comercială și meșteșugărească etc. —, înoît totalitatea statului nu apare ca acțiune concretă a unui unic individ ; sau, în general, nu poate fi încredințată liberului arbitru, forței, curajului și vitejiei, puterii și discernământului acestuia, ci nenumăratele ocupații și activități ale vieții în stat trebuie atribuite unei mulțimi tot atât de nenumărate de persoane active. Pedepsirea unei crime, de exemplu, nu mai este chestiune de vitejie individuală sau de 'virtute a unuia și aceluiasi subiect, ci ea este scindată în diferitele ei momente, adică în cercetarea își aprecierea stării de fapt, în judecată și în executarea sentinței judecătorești, ba fiecare dintre aceste momente principale are la rîndul lui el însuși momente mai speciale, iar indivizilor li se distribuie spre examinare numai o singură latură a acestora. Mînuirea legilor nu este deci încredințată unui singur individ, ci ea este rezultatul unei colaborări multilaterale, desfășurată într-o ordine bine stabilită. În afară de aceasta, fiecărui individ îi sînt prescrise punctele de vedere generale ca linie conducătoare a activității sale, iar ceea ce săvârșește el conform acestor regulii este apoi supus aprecierii și controlului autorităților superioare.

Y) în toate aceste privințe, autoritățile publice într-un stat organizat pe bază de legi nu au în ele însele formă individuală, ci generalul ca atare domnește în generalitatea sa, generalitate, în care natura vie a ceea ce este individual apare ca suprimată sau ca ceva secundar își indiferent. Prin urmare, într-o astfel de stare, nu poate fi găsită independența pretinsă de noi. De aceea am cerut stări opuse pentru formarea liberă își plăsmuirea x., 237) individualității, stări în care validitatea moralității se sprijină numai pe indivizi care, datorită voinței și mărimii active a caracterului lor, se situează lîn fruntea realității în cuprinsul căreia trăiesc. Dreptatea rămîne atunci proprie hotărîre a lor, iar cînd prin acțiunea lor ei *lezează ceea. ce este moral în sine și pentru sine* nu există putere publică care să aibă forța să-i tragă la răspundere și să-i pedepsească, ci există numai dreptul unei necesități interioare, care se individualizează în chip viu în caractere particulare, în întâmplări și împrejurări exterioare și acționează numai în această formă. Tocmai prin aceasta se deo-<sup>f</sup> sebește pedeapsa de răzbunare. Pedeapsa legală face să jse valideze dreptul general stabilit contra crimei și se exercită conform unor norme generale prin organele sale, organe ale puterii publice, prin instanța judecătorească și judecătorie, care, ca persoane, sînt ceva accidental. Răzbunarea poate fi și ea în sine însăși dreaptă, dar ea se bazează pe subiectivitatea celor ce iau asupra lor fapta întâmplată și răzbună asupra vinovatului nedreptatea ipileoînd de la dreptul propriei lor inimi și felului de a simți. Răzbunarea lui Qreste a fost justă, dar el a săvîrșit-o numai conformii legii virtuții sale particulare și nu pe bază de judecată 'și de drept. — Prin urmare, în starea pe care o pretindem pe seama reprezentării artistice, moralitatea și dreptatea trebuie să-și păstreze forma individuală în sensul că ele depind exclusiv de indivizi și mi ajung să se realizeze și să capete viață deoît în ei și prin ei. Astfel, pentru a mai menționa și acest lucru, în statele

ordonate, existența exterioară a omului este asigurată, proprietatea lui este apărată, iar el nu-și are propriu-zis pentru sine își prin sine decât felul lui subiectiv de a simți și de a vedea. Dar în amintita stare în care nu există stat siguranța vieții și a proprietății se bazează și ele numai pe forța și vitejia particulară a individului, care trebuie să se îngrijească și de propria-i existență «și de păstrarea a ceea ce îi aparține și-i revine.

O astfel de stare este aceea pe care sîntem obișnuiți s-o atribuim timpurilor eroice. Acum nu este locul aici să lămurim care dintre aceste stări ar fi mai bună, aceea a unei vieți dezvoltate în cadrul statului sau aceea a unei epoci eroice. Noi n-avem de-a face aici decât cu idealul artei, iar pentru artă scindarea generalității și a individualității nu trebuie încă să se producă în felul mai sus arătat, aricit ar fi de necesară această deosebire pentru restul realității existenței spirituale. Deoarece arta își idealul ei este tocmai generalul, întrucît este plăsmuit pentru intuiție își e, din această cauză, încă în unitate nemijlocită cu particularitatea își cu natura vie a acesteia.

aa) Acest lucru are loc în așa-numita epocă eroică ce apare ca un timp în care virtutea (per) în sensul atribuit ei de greci, constituie temeiul acțiunilor. În această privință trebuie să facem bine distincție între *âpsTY*] și *virtus* în semnificația ei romană. Romanii au 'avut de îndată orașul lor, și instituțiile lor legale, iar personalitatea trebuia să renunțe la sine în fața statului ca scop general ; a fi în ohip abstract numai un roman, a-ți. reprezenta în propria-i subiectivitate energică numai statul roman, numai patria își măreția și puterea ei, în aceasta consta seriozitatea și demnitatea virtuții romane. Dimpotrivă, eroii sînt indivizi care, sprijiniți pe independența caracterului și a libe-

192

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

### CAPITOLUL

#### MODUL—DETERMINAT AL IDEALULUI

193

., 239)

rului lor arbitru, iau asupra lor totalitatea unei acțiuni și o duc la îndeplinire, iar faptul de a înfăptui ceea ce e drept și moral apare deci ca dispoziție sufletească individuală a lor. Dar această nemijlocită unitate a substanțialului și individualității înclinației, impulsurilor, voinței rezidă în virtutea elenă, încît individualitatea își este ei însăși lege, fără a fi supusă unei legi subzistente pentru sine ori unei judecăți sau ,sentințe. Astfel apar, (je exemplu, eroii dleni într-o epocă prelegică sau devin ei înșiși întemeietori de state, încît drept și ordine, legi și moravuri pleacă de la ei și se realizează ca opera lor individuală ce rămîne legată de numele lor. În chipul acesta a fost apreciat deja Herculele de către cei vechi, înfățișîndu-se pentru ei ca ideal de virtute eroică originară. Voința lui liberă, independentă, cu care, plecînd de la particularitatea voinței sale, el rpprimă nedreptatea și luptă contra unor monștri umani și monștri ai naturii, nu este starea generală a timpului său, ci îi aparține lui în mod exclusiv



și propriu. Și, pe lângă toate acestea, el nu este un erou tocmai moral, cum ne arată istoria lui cu cele cincizeci de fete ale lui Testios care au conceput cu el într-o noapte își el nici nu este nobil dacă ne gândim la grajdul lui Augias, ci apare în general ca o imagine a acelei forțe și țării complet independente a ceea ce este drept și echitabil, pentru realizarea căreia el s-a supus unor munci și oboresi fără număr prin liberă alegere și liber arbitru. Fără îndoială, el săvârșește o parte a faptelor sale în serviciul își la porunca lui Eristeu, dar această atîrnare nu este decît o legătură cu totul abstractă, nu este o legătură complet legală și întărită, înoît prin ea să i se fi luat lui Hercule forța individualității care acționează independent, pentru sine. — Aceleiași categorii îi aparțin și eroii homerici. Desigur, au și ei o căpetenie supremă comună, totuși nici legătura lor nu este raport legal stabilit deja mai dinainte, raport care i-ar obliga la supunere, ci ei îl urmează din liberă voință pe Agamemnon, care nu este monarh în sensul de azi al cuvîntului. Fiecare dintre eroi vine astfel cu sfatul său, Ahille, mînios, se desparte de ei acționînd independent și în general fiecare vine, merge și luptă și se odihnește cînd și cum îi face plăcere. Cu o independență asemănătoare, nelegați de nici o ordine stabilită odată pentru totdeauna ca simple părțile ale (X, 2\*0) <sup>ei</sup> se înfățișează eroii din poezia arabă mai veche, iar epopeea *Sah-Nameh* a lui Firdusi ne oferă și ea figuri similare. În Occidentul creștin, relațiile feudale și cavalerismul sînt terenul eroismului liber și al individualității lui independente. Acestuia îi aparțin eroii mesei rotunde, precum și cercul eroilor al cărui centru este Carol cel 'mare. Asemenea lui Agamemnon, Carol este înconjurat de figuri eroice libere și, din această cauză, de o ambianță lipsită de coeziune, întruoît el se vede silit să-și consulte totdeauna vasalii și să privească cum aceștia ascultă tot atît de mult și de propriile lor pasiuni ; și, înfurie-se el izbucnind zgomot-o? ca Iupiter pe Olimp, ei totuși îl părăsesc, lăsîndu-l singur cu întreprinderile lui și pornind, independenți, spre aventurile lor. Modelul perfect al acestor relații îl găsim în Cid. Și Cid este membrul unei alianțe, este dependent de un rege și este obligat să satisfacă îndatoririle sale de vasal, dar acestei legături îi stă în față legea onoarei, ca voce suverană a propriei sale personalități, pentru a cărei strălucire, noblețe și glorie luptă castelanul. Și astfel nici aici regele nu poate acționa, lua hotărîri, purta război, decît cu sfatul și învoirea vasalilor săi. Cînd aceștia nu vor isă lupte, nici nu luptă și nici nu se supun eventual votului unei majorități, ci fiecare este de sine stătător, sco-țîndu-și voința și forța de acțiune din sine însuși. O imagine tot atît de strălucită de independență ne oferă eroii sarazini, care ni se înfățișează ca figuri și mai aspre. — Chiar și Reinecke Fuchs ne înnoiește priveliștea unei stări asemănătoare : leul este, fără îndoială, domn și rege, dar lupul și unsul stau de asemenea la sfat ; Reinecke și ceilalți fac ce vor, iar dînd ajung lucrurile la ceartă vicleana iese din încurcătură cu minciuna sau găsește interese particulare de-ale regelui și reginei de care profită, iar pe suve'aini știe, isteață, să-i înșele prin lingușeli, lucru la care se pricepe.

tip") Cum însă în starea V<sup>ro</sup>iprie epocii eroice subiectul rămîne în nemijlocită legătură cu întreaga lui voință, acțiune și înfăptuire, el și răspunde fără rezerve de eventualele urmări ale acțiunilor sale. Gînd, din contră, acționăm n o i sau apreciem acțiuni pentru a putea imputa unui individ o acțiune, pretindem ca acesta să fi știut și cunoscut felul acțiunii sale și împrejurările în care ea a fost săvârșită.. Cînd conținutul împrejurărilor este de altă natură și obiectivitatea acestora închide deci în ea alte determinații decît cele ce s-au înfățișat conștiinței celui ce a acționat, omul de azi nu mai ia asupra sa cuprinsul total al faptei sale, ci respinge din fapta sa partea care, din neștiință sau necunoaștere a împrejurărilor înseși, s-a realizat altfel decît era în intenție, socotindu-și imputabil numai ceea  
ia - o.

194

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

ce a știut și a săvârșit în funcție de această știință în mod intenționat și premeditat. Caracterul eroic însă nu face această distincție ci răspunde cu toată individualitatea sa pentru întregul cuprins al faptei sale. De exemplu, Edip, călătorind spre oracol, întâlnește un bărbat ipe care în ceartă, îl ucide. Pe timpul cînd a avut loc acest conflict, fapta n-ar fi fost considerată drept crimă. Bărbatul a întrebuințat violență împotriva lui. Dar acel om era tatăl său. Edip se căsătorește cu o regină ; soția e mama sa ; în neștiință, el a contractat o căsătorie incestuoasă. Cu toate acestea, el ia asupra sa 'totalitatea acestui sacrificiu și se pedepsește ipe sine ca ucigaș al tatălui său și ca incestuos, deși n-a ucis pe tatăl său și n-a urcat în patul conjugal al mamei sale cu știință, nici cu intenție premeditată. Ferma independență și integritatea caracterului eroic nu vor ,să lîmpartă vina și nu știu nimic de opoziția ce există între intențiile subiective și fapta obiectivă 'și urmările ei, în timp ce, date fiind complicațiile și ramificațiile acțiunilor de azi, fiecare se referă la toți ceilalți, împingând vina cât mai departe posibil de ia sine. În această privință, felul nostru de a vedea este mai moral, întrucât, în domeniul moral, latura subiectivă a cunoașterii circumstanțelor ,și a binelui, precum și intenția interioară, constituie un moment principal al acțiunii. În epoca eroilor însă, cînd individul este în chip esențial unu, iar ceea ce este obiectiv este și rămîne al său, ca ceva ce provine de la el, subiectul și vrea ca ceea ce a săvîrșit să-l fi săvârșit în întregime și singur, iar cele întîmplate să și le atribuie exclusiv voinței proprii.

Tot atît de puțin se separă individul eroic de totalitatea morală căreia îi aparține ; el are conștiință despre sine numai ca unu care se găsește în unitate substanțială cu această totalitate. Din contră, noi, după concepția noastră de azi, ne separăm, ca persoane cu scquri și raporturi personale, de scopurile unei astfel de totalități ; individul face ceea ce face plecând de la personalitatea sa pentru sine, ca persoană, și din această cauză nu răspunde decît pentru propria sa acțiune, nu și pentru activitatea întregului substanțial căruia el îi aparține. De aceea facem noi distincție de exemplu între persoană și familie.

Epoca 'J eroilor nu cunoaște o astfel de separație. Crima strămoșului se transmite aici asupra nepotului își o întreagă generație suferă i din cauza primului criminal ; crima și vina se transmit mai I departe prin moștenire. Nouă această condamnare ne-ar apărea nedreaptă ca o lovitură absurdă a unei tsorți oarbe. Cum la noi

### CAPITOLUL III. MODUL-DETERMINAT AL IDEALULUI

195

I

faptele strămoșilor nu înnobilează pe fii și pe nepoți, tot astfel nici crimele comise și pedepsele suferite de aceștia nu-i dezonorează pe urmași, și mai puțin sânt ele în stare să păteze caracterul subiectiv al acestora, ba, conform felului nostru de a vedea, de azi, chiar și confiscarea averii familiare este o pedeapsă care lezează principiul libertății subiective mai profunde. Dar, în x., *us*) cuprinsul vechii și plastice totalități, individul nu este izolat în sine, ci este membru al familiei și al neamului său. Din această cauză și caracterul, acțiunile și soarta familiei rămân chestiune personală a fiecărui membru și, departe de a renega faptele și destinul părinților săi, fiecare individ răspunde, din contră, de ele cu plină voință ca de ale sale proprii, ele trăiesc în el și în chipul acesta el este ceea ce i-au fost strămoșii, ceea ce aceștia au suferit sau ceea ce ei au comis. În ochii noștri aceasta trece drept asprime, dar răspunderea numai pentru sine și independența subiectivă câștigată prin aceasta este considerată, pe altă latură a ei, numai independența abstractă a persoanei, în timp ce, din contră, individualitatea eroică este mai ideală, fiindcă ea nu-și ajunge sieși în cuprinsul libertății formale și în înfinitatea din sine, ci rămîne înlănțuită în nemijlocită își permanentă identitate cu tot ce au substanțial raporturile spirituale cărora ea le conferă realitate vie. Substanțialul este în ea individual în chip nemijlocit, iar iprin aceasta individul este în sine însuși substanțial.

W) Aici poate fi îndată găsit temeiul faptului că figurile ideale ale artei sânt transplantate înăuntrul epocii mitice, și în general în timpurile mai vechi ale trecutului, ea în cel mai bun teren al realității lor. Anume, când subiectele sânt luate din prezent, ale cărui forme, așa cum le avem în realitate, au devenit rigide în reprezentare pe toate laturile lor, modificările, de care poetul nu se poate dispensa, obțin înfățișarea a ceva ce este simplu făcut și intenționat ; trecutul, dimpotrivă aparține numai amintirii, iar memoria învelește deja în chip spontan caracterele, întâmplările și acțiunile în haina generalității, prin care nu străbat diferitele particularități exterioare și întâmplătoare. De existența reală a unei acțiuni sau a unui caracter țin multe (x., 2\*4) neînsemnate împrejurări mijlocitoare și condiții multiple, întâmplări și acțiuni de amănunt, în timp ce în tabloul amintirii toate aceste elemente accidentale sânt șterse. Gînd faptele, istoriile și caracterele aparțin unor timpuri vechi, artistul obține prin această liberare de accidentalitatea exteriorului, mână mai

196

### PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

liberă pentru modul «ău de a plăsmui artistic în ce privește particularul și individuali ui. El are, fără îndoială, și amintiri istorice din care trebuie să elaboreze conținutul sub înfățișarea generalului, **dar** imaginea trecutului ipoisedă deja, cum am spus, avantajul unei generalități mai mari, în timp ce multiplele fire ale mijlocirii condițiilor și împrejurărilor, cu întreaga lor ambianță de amănunte, pun în același timp la îndemâna **artistului** mijloace și puncte de reper pentru a nu spălăci individualitatea de care are nevoie opera de artă. Mai precis, o epocă eroică oferă apoi, față de o stare mai târzie și mai evoluată, avantajul că individul în general, caracterul individual, 'încă nu întâlnește în acele timpuri substanțialul, moralitatea, dreptul lîn fața sa ca pe o necesitate legală, și deci poetul are înaintea ochilor săi, în chip nemijlocit, ceea ce pretinde idealul.

Shakespeare, de exemplu, a scos multe subiecte pentru tragediile sale din cronici și nuvele vechi, care povestesc dej) stare ce nu se transformase încă într-o ordine complet stabilită, ci în care natura vie a individului rămîne încă predominantă în hotărîrile și înfăptuirile lui. Din contră, dramele propriu-zis istorice ale lui Shakespeare posedă în ele un element istoric pur exterior ca material principal și din această cauză se situează mai departe de modul ideal de plăsmuire artistică, cu toate că și aici situațiile și acțiunile sînt purtate și potențate de aspra independență și de natura voluntară a caracterelor. Se înțelege, acestea, în neatîrnarea lor, întruchipează mai mult o sprijinire formală (i., 245) pe sine, în timp ce la independența caracterelor eroice trebuie să se facă caz în chip esențial și de conținut, din a cărui realizare ele și-au făcut scop.

Prin acest din urmă punct se infirmă și părerea după care idilicul ar fi cu deosebire potrivit ca teren general al idealului, întruoît în starea idilică n-ar fi prezentă în nici un fel diviziunea 'între ceea ce e pentru sine legal și necesar și individualitatea vie, Dar oricât ar putea fi de simple și de originare situațiile idilice și oricât ar fi ele ținute departe de proza evoluată a existenței spirituale, tocmai această simplitate prezintă însă, pe de altă parte, prea puțin interes în ce privește conținutul propriu-zis al ei pentru a putea fi considerată ca terenul cel mai potrivit al idealului. Acest teren nu cuprinde în el cele mai importante motive ale caracterului eroic — patrie, moralitate, familie etc. — și dezvoltarea acestor motive ; din contră, tot miezul conținutului se reduce, eventual, la faptul că

### CAPITOLUL III. MODUL—DETERMINAT AL IDEALULUI

197

s-a pierdut o oaie sau că s-a îndrăgostit o fată. Astfel, idilicul și servește adesea de refugiu și înseninare a sufletului, la care se adaugă adesea și o anumită dulcegărie și moliciune somnolentă, ca, de exemplu, la Gessner. Stările idilice ale zilelor noastre de azi, iarăși, au defectul că această simplitate, nota familiară și rustică în afecțiunea iubirii sau sentimentul de mulțumire pe care **mî-ll** dă o cafea bună luată în liber etc, prezintă de asemenea interes de mică importanță, în

timp ce se face abstracție în această viață de preot de la țară de orice legătură mai cuprinzătoare cu implicațiile pe care ile comportă scopuri și raporturi mai pline de conținut valoros. De aceea și în această privință trebuie să admirăm geniul lui Goethe, care în *Hermann și Dorotea* se concentrează, fără îndoială, asupra unui astfel de domeniu, alegând din viața prezentului o particularitate extrem de mărginită, dar care, în același timp ca ifundai și atmosferă în care se mișcă acest cerc 'restrâns, tratează despre marile interese ale revoluției și ale propriei sale patrii, făcând legătură între subiectul ca atare mărginit și cele mai vaste și considerabile evenimente ale lumii.

În general însă, răul, războiul, luptele, răzbunarea nu sânt excluse din cuprinsul idealului, ci ele devin \_ adesea conținut și teren al miticei epoci eroice, conținut care se înfățișează în formă cu atât mai dură și mai sălbatică cu cât acele timpuri se găsesc la o distanță mai mare de stări dezvoltate din punct de vedere juridic și moral. În aventurile cavalierești, de exemplu, întreprinse ide cavalerii călători cu scopul de a remedia răul și nedreptatea, eroii anșiși ajung destul de adesea să se comporte cu sălbăcie și lipsă de frână ; tot astfel și eroismul religios al martirilor presupune o stare de barbarie și de cruzime. În linie generală însă, idealul creștin, care-i are sediul în intimitatea și adâncimile interiorului, este mai indiferent față de împrejurările exterioare.

Cum starea universală imai ideală corespunde îndeosebi anumitor epoci, arta își alege cu precădere, pentru figurile pe care vrea să le înfățișeze în respectiva stare, o clasă sau o stare anumită : pe aceea a principilor. Ea face această alegere nu din aristocrație și din dragoste pentru ceea ce e distins, ci din cauza completei libertăți a voinței și a înfăptuirii care se găsește reallizată în noțiunea de „princiar”. Astfel, de exemplu, vedem că în tragedia antică corul este terenul general, lipsit de indi-

198

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

vidualitate, al felului ide a gândi, al reprezentărilor și al modului de a simți, teren pe care trebuie să se desfășoare acțiunea determinată. Pe acest fond se ridică apoi caracterele individuale ale persoanelor care acționează și care aparțin guvernanților poporului, familiilor regale. Când întreprind isă acționeze în cuprinsul relațiilor lor mărginite, pe figurile celor ce aparțin păturilor (XL 247) sociale de jos, observăm din contra, pretutindeni amărăciunea, căci în stările evolute aceștia sânt de fapt dependenți în toate privințele, sânt oprimați, iar pasiunile își interesele lor îi fac să ajungă totdeauna la strâmtoare și necaz, cauzate de necesitatea care le este exterioară, fiindcă în dosul lor se ridică puterea de neînvins a ordinii civile, contra căreia ei nu pot face nimic. Mai mult, ei rămân expuși chiar și liberului arbitru al celor de' sus, când acest arbitru este justificat prin lege. Această limitare, cauzată de raporturi stabile, face să dispară orice neatârnavare. Ds aceea stările și caracterele luate din aceste cercuri sânt naai potrivite pentru comedie își pentru comic în general. Fiindcă în domeniul comicului indivizii au tot dreptul să facă pe grozavii; cum vor și cum pot ; în

ceea ce vor și în ceea ce cred și în ideea pe care și-o fac despre ei înșiși le este îngăduit să-și atribuie o independență care le este nemijlocit nimicită prin ei înșiși și de către dependența lor interioară și exterioară. Dar o astfel de sprijinire pe sine (însuși de împrumut piere nimicită de împrejurările exterioare și de falsa poziție a indivizilor față de acestea. Puterea acestor împrejurări și relații este pentru păturile sociale inferioare eficientă într-un cu totul alt grad decât este ea pentru domnitori și principii. Don Cezar, din contră, poate cu bună dreptate exclama în *Mireasa din Messina* a lui Schiller : „Nu există judecător deasupra mea !”, iar dacă vrea să fie pedepsit, el trebuie să-și pronunțe el însuși sentința s.i să o execute. Fiindcă Don Cezar nu e supus nici unei necesități exterioare a dreptului și a legii, iar în ce privește pedeapsa el este dependent numai de sine însuși. Figurile lui Shakespeare nu aparțin, desigur, toate **Stărilor** princiare își țin în parte de domeniul istoriei și nu de cel al unitului, ele sînt însă situate în epoci de războaie civile, dînd legăturile ordinii și ale legilor se relaxează sau se rup, redobîndind în urma acestui fapt neatîrnare și independență.

x., «48) b) Dacă examinăm, sub toate aspectele indicate pînă acum. prezentul stării generale a lumii noastre de azi și dezvoltatele ei relații juridice, imorale și politice, constatăm că în actuala rea-

### CAPITOLUL III MODUL-DETERMINAT AL IDEALULUI

199

litate este foarte restrînsă sfera plămuirii figurilor ideale. Căci sectoarele în care imai rămîne loc liber pentru hotărâri particulare independente sînt în număr își în cuprins neînsemnat. Io această privință, principalul material îl constituie calitățile proprii unui bun tată de familie și loialitatea, idealuri ale bărbaților onești și ale femeilor cumsecade, întrucît voința și acțiunile lor se limitează la sfere în care omul, ca subiect individual, acționează încă liber, adică este ceea ce este și face ceea ce face după liberul său arbitru. Dar și acestor idealuri le lipsește un conținut mai adînc, rămînînd astfel ceea ce propriu-zis e cel mai important numai latura subiectivă a **ledului** de a simți. Conținutul mai obiectiv este dat de către relațiile stabile deja existente, și astfel interesul esențial trebuie să rămîna modul în care acest conținut se înfățișează în indivizi și în subiectivitatea lor interioară, în moralitatea lor etc. Dimpotrivă, ar fi nepotrivit își pentru timpul nostru să mai vrem să erijăm idealuri de judecători sau de monarhi. Când un funcționar al justiției se comportă își activează așa cum îi cere funcția și datoria, prin aceasta el nu face deoît. să-și îndeplinească obligațiile sale determinate, corespunzătoare ordinii și prescise prin i drept și lege ; ceea ce astfel de funcționari de stat mai adaugă aici din individualitatea lor ca blîndețe a comportării, sagacitate etc. nu este ceea ce constituie lucrul principal și conținutul substanțial, ci este ceea ce este mai indiferent și secundar. Tot astfel monarhii timpului nostru nu mai sînt asemenea eroilor epocii mitice, vîrif în sine concret al întregului, ci sînt centru mai înalt isău mai puțin abstract înăuntrul unor instituții ca atare deja formate complet și menținute ferm prin lege și constituție. Monarhii epocii noastre au abandonat cele mai importante (x<sub>t</sub>

MI acțiuni de guvernământ. Ei nu anai formulează ci înșiși dreptul ; finanțele, ordinea civilă își securitatea publică nu mai țin de competența lor specială ; 'războiul și pacea sânt determinate de relațiile politice externe generale, care nu .mai aparțin conducerii particulare a monarhilor și nu depind de puterea lor particulară ; își chiai dacă, privitor la toate aceste relații, ultima și suprema "hotărâre revine monarhilor, conținutul propriu-zis al deciziilor ține, în general, mai puțin de individualitatea voinței lor, cât de făptui că el este deja fixat pentru sine însuși, încât aotul culminant pe care-l reprezintă dorința subiectivă a monarhului cu pr! ire la treburile publice și generale este numai de natură formulă. în chip asemănător, un general sau un coman-

200

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

### CAPITOLUL III. MODUL-DETERMINAT AL IDEALULUI

201

dant de oști posedă, desigur, în zilele noastre o mare putere. Scopurile și interesele esențiale sânt încredințate lui, iar prudența și curajul lui, caracterul lui hotărât și spiritul lui trebuie să decidă asupra a ceea ce este mai important. Cu toate acestea, însă ceea ce în aceste hotărâri ar putea fi atribuit caracterului său subiectiv ca unei însușiri personale a lui este de puțină însemnătate. Deoarece, pe de o parte, .scopurile îi sânt date și își au originea nu în individualitatea lui, ci în relații ce se află în afara sferei puterii sale : pe de altă parte, el nu-și creează prin el însuși nici mijloacele înfăptuirii acestor scopuri, din contră, ele îi sânt procurate, fiindcă nu depind de el și nu sânt sub ascultarea personalității lui, ci se găsesc față de individualitatea lui militară într-o cu totul altă poziție.

Prin mimare, în starea generală de astăzi a lumii, subiectul poate, fără îndoială, acționa în general prin sine însuși în cutare sau cutare direcție, dar 'totuși fiecare individ-apartine, oricilim s-ar suci și (învârti, unei ordini subzistente a societății \*și el nu se înfățișează ca formă independentă, totală și în același timp individuală și vie a acestei societăți însăși, ci apare numai ca un membru limitat al ei. El și acționează deci numai ca unuJ care e încorporat ân-ea, iar interesul ce prezintă o astfel de figură, ca și conținutul scopurilor și activității lui, sânt infinit de particulare, căci, în definitiv, interesul acesta se reduce la faptul de a vedea ce devine acest individ, dacă-«și atinge norocos scopul, ce piedici și contrarietăți i se ridică în cale, ce fel de complicații întâmplătoare sau necesare împiedică sau produc izbânda etc. Și, cu toate că personalitatea modernă ca suflet și caracter își eiste sieși infinită și ea își apare astfel în acțiunile și suferințele sale, în drept, lege și moralitate etc., totuși existența dreptului ân individ e 'tot atât de limitată pe cât este de limitat individul însuși, nu cum este existența dreptului, moralei și a legalității în general în starea proprie epocii eroilor. Individul nu mai este acum purtătorul și exclusiva realitate a acestor puteri, cum era el în epoca eroilor.

c) Dar interesul și necesitatea pe care le prezintă o astfel de totalitate individuală reală și o astfel de independență vie nu vor dispărea și nu pot să dispară

niciodată, oricât am considera de avantajoasă, de rațională și de esențială dezvoltarea stărilor ce sînt proprii vieții civile și politice evoluată. În înțelesul acesta, putem admira spiritul poetic tineresc al lui Schiller

și Goethe în încercarea de a recâștiga înăuntrul relațiilor date ale vremurilor moderne pierduta independență a figurilor plătuite de ei. Cum duce la îndeplinire Schiller această încercare în primele sale opere ? Numai prin revolta împotriva întregii societății civile. Karl Moor, lezat de ordinea socială existentă și de oamenii care abuzează de puterea acesteia, părăsește sfera legalității și, avînd curajul să înlăture piedicile care îl îngrădesc și să-și creeze pe seama sa în felul acesta o nouă stare eroică, face din sine restaurator al dreptății și răz bunător liber al nedreptății, al insultei și al oprîmării. Totuși, pe de o parte, dată fiind insuficiența mijloacelor necesare, cît de mică și de izolată trebuie să apară această răz bunare particulară, iar pe de altă parte ea nu poate duce decît da crimă, căci nedreptatea pe care vrea o suprima 'ea o conține în ea însăși. În ce îl privește pe Karl Moor, aceasta este o nenorocire, o greș eală, și lucrurile sînt tragice, totuși numai băieții tineri pot să se lase corupți de un astfel de ideal de hoți. Tot astfel se chinuiesc în *Intrigă vi iubire* indivizii în împrejurări apăsătoare, odioase, cu micile particularități și pasiuni, și abia în *Fiesco* și în *Don Carlos* figurile principale sînt înfățișate la un nivel mai înalt, întrucît ele fac idintr-un conținut mai substanțial — ca eliberarea patriei sau libertatea convingerii religioase — conținut propriu, devenind eroi datorită acestor scopuri. Într-un mod și mai înalt se erijează Wallenstein în ifruntea armatei sale ca regulator al relațiilor politice. El cunoaște precis puterea acestor relații de care depinde chiar și propriul său mijloc : armata, și oscilează astfel el însuși timp îndelungat între' voință și datorie. Abia s-a decis, că mijloacele, de care se crede -sigur, îi alunecă din mâini și își vede unealta rupîndu-se în bucăți. Căci, ceea ce leagă în ultima instanță pe colonel și pe generali nu este recunoștința pentru ceea ce el făcuse demn de recunoștință, angajîndu-i și avan-sîndu-i, nici faima lui de căpetenie de oști, ci datoria lor față de puterea și guvernul general recunoscut, față de jurămîntul lor, pe care ei l-au făcut capului statului, adică împăratului monarhiei austriece. Astfel, pînă la urmă Wallenstein rămîne singur și nu este combătut și învins atît de o putere exterioară opusă, cît mai curînd este despuiat de toate acele mijloace care ar fi fost necesare pentru atingerea scopului său ; părăsit de oștire, Wallenstein este ansă pierdut. Un punct de plecare asemănător, dar contrar, își alege Goethe în *Gotz*. Timpul lui Gotz și al lui Franz von Sickingen este interesanta epocă în care

IX,  
202

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

cavalerismul, cu nobila independență a membrilor lui, își găsește pieirea din cauza nașterii unei noi ordini și legități obiective. Faptul de a-și fi ales ca primă temă această atingere și coliziune a poeziei medievale eroice își a vieții moderne



organizate pe bază de legi este dovada «marii comprehensiuni a lui Goethe. Căci Gotz, Sickingen, simt încă eroi oare, în chip independent și sprijinindu-se pe personalitatea, ipe curajul și pe înțelegerea lor dreaptă, vor isă reglementeze stările existente în cercul lor de viață mai apropiat sau mai larg ; dar noua ordine a lucrurilor îl împinge pe Gotz însuși în nedreptate și-l nimicește. Căci numai cavalerismul și relațiile feudale oferă în evul mediu pro-priu-zis teren unei astfel de independențe. — Gînd însă, ordinea legală, ou forma ei prozaică, a evoluat mai complet, devenind foarte puternică, aventuroasa neatîrnare a indivizilor animați de stîrpirit cavaleresc alunecă în afara ordinii existente, iar cînd vrea să se afirme încă pe sine ca ceea ce este exclusiv vallabil și să pedepsească nedreptatea, să ajute pe cei oprimați după normele cavalerismului, ea duce la ridicolul în care ni-l înfățișează Cervantes pe al său Don Quijote. Vorbind despre o astfel de opoziție între concepții deosebite despre lume și despre acțiune înăuntrul acestei ciocniri am atins însă ceea ce mai sus în general numisem mod-de-a-fi-mai-precis-determinat și diferențiat al stării generale a lumii, ceea ce aim numit situație generală.

## **2. SITUAȚIA**

Starea ideală a lumii pe care, spre deosebire de realitatea prozaică, arta este chemată să o reprezinte constituie — conform considerațiilor de pînă acum — numai existența spirituală în general, și deci numai posibilitatea plăsmuirii indivi- 253) duale, nu însăși această plăsmuire. Prin urmare, ceea ce aveam adineori în fața noastră era numai terenul general pe care își pot face apariția indivizii vii ai artei. Acest teren este, fără îndoială, fecundat cu individualitate și se sprijină pe independența ei, dar, o stare universală a lumii, el nu arată încă mișcarea activă a indivizilor în eficacitatea ei vie — întocmai cum templul construit de artă nu este încă reprezentarea individuală a însăși divinității, ci conține numai geranenele în vederea acesteia. Din această cauză, trebuie să considerăm

## **CAPITOLUL III. MODUL-DETERMINAT AL IDEALULUI**

203

mai întîi menționata stare universală ca pe ceva ce este încă nemișcat, ca pe o armonie a forțelor dominante în ea, și deci ca pe o subzistare substanțială uniform valabilă, care însă nu este voie să fie concepută drept o așa-zisă stare a nevinovăției. Fiindcă ea este starea în plenitudinea și puterea moralității în care monstruozitatea rupturii doar numai dormita, căci spre contemplarea noastră această stare își întoarce mai întîi latura unității sale substanțiale și de aceea și individualitatea era dată numai în felul general în care ea, în loc să-și valorifice modill-eindeterminat, se pierde iarăși fără urmă și fără perturbare esențială. Dar un mod-determinat ține în chip esențial de individualitate, iar dacă idealul trebuie să ni se înfățișeze ca figură determinată, este necesar să nu rămîie numai în generalitatea lui, ci să exteriorizeze generalul în formă particulară, dîndu-i acestuia abia astfel existență concretă și mod de apariție. Sub acest aspect, arta nu trebuie numai să descrie starea generală a lumii, ci, plecînd de la această

reprezentare nedeterminată, ea i trebuie să treacă la înfățișarea caracterelor și acțiunilor d e t e r m i n a t e.

De aceea, în ce privește indivizii, starea generală a lumii este, fără îndoială, teren dat pentru ei, dar care se condensează în specialitatea situațiilor și prin această particularitate se desface lîn coliziuni și complicații ce devin pentru indivizi motive de a exterioriza ceea ce sînt ei și de a se înfățișa drept figuri determinate. Din contră, în ce privește starea generală a lumii, această autdînfațișare a indivizilor, apare, desigur, ca transformare a jgenerallității ei într-o particularizare și individualizare vie într-un mad-detenminat, dar tnod-determinat în care se păstrează în același timp puterile generale ca forțe dominante; fiindcă, considerat în ceea ce are el esențial, idealul determinat are drept conținut substanțial aii său veșnicele puteri suverane alle lumii. Dar modul de existență ce poate fi atins în forma simplei conformări la această stare generală nu este demn de un astfel.de conținut. Anume, ceea ce este conform unei stări are, în parte, ca formă a sa obișnuința — obișnuința nu corespunde însă naturii spirituale con.ști entă de sine a intereselor celor mai profunde mai sus amintite —, în parte, are c a r a c t e r u i i accidental și liberul a r b i t r u al individualității prin independența căreia trebuie să vedem că iau viață aceste interese : dar aocidentalitatea lipsită de esență și liberul arbitru sînt iarăși tot atît de puțin adecvate

(X,

204

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

universalității substanțiale care constituie conceptul a ceea ce este în sine adevărat. Din această cauză, trebuie să căutăm, pe de o parte, un fenomen artistic mai .precis, pe de altă parte unul mai demn pentru conținutul concret all idealului.

Această ouă plăsmuire nu o pot primi puterile universale în existența lor concretă decît prin faptul că de apar în deosebirea lor esențială și în mișcarea lor esențială în gene-l ral, și mai iprecis prin aceea că ele se înfățișează în opoziție una față de cealaltă. Acum, în particularitatea în care trece în chipul acesta universalul trebuie să notăm două momente : în primul rînd, substanța ca sferă a puterilor generale prin a căror particularizare ea este desfăcută în părțile ei independente ; în al doilea rînd, indivizii care se înfățișează ca îndeplinire activă a acestor puteri și care furnizează fonmă individuală pentru acestea.

'•!

Dar deosebirea și opoziția în care ajunge prin aceasta istarea generală a lumii — inițial fiind în sine în armonie cu indivizii di. 255) ei — *sînt* considerate, în raport cu această stare generală, ca degajare a conținutului **esențial** pe care ea îl poartă în sine, în timp ce, invers, generalul substanțial care rezidă în ea devine «particularitate și individualitate în așa fel în-cît'-acest generali își conferă s i e ș i existență concretă, dîndu-și aparența aocidentalității, adică sciziune și învrăjbire, dar această aparență o șterge apoi iarăși tocmai prin faptul că el se

lasă pe isine să apară în ea.—

Însă separarea acestor puteri și autorealizarea lor în indivizi nu poate apoi avea loc decât în condiții și situații determinate, în care întregul fenomen îmbracă existență concretă, sau care constituie elementul stimulent al acestei realizări. Luate pentru ele însele, astfel de împrejurări nu prezintă interes și ele câștigă semnificație numai în raport cu omul prin a cărui conștiință de sine trebuie să fie făcut conținutul acestor puteri spirituale să apară. Împrejurările exterioare trebuie să fie în chip esențial concepute în acest raport, fiindcă ele oîștigă importanță numai prin ceea ce sînt ele pentru spirit, adică câștigă importanță prin modul în care ele sînt folosite de indivizi, ocaziorînd iprin aceasta realizarea nevoilor spirituale inferioare, a scopurilor, a felurilor de a simți își în general a esenței determinate a fenomenelor individuale. Întrucît constituie această ocazionare mai apropiată, împrejurările și stările determinate formează situația, oare este presupoziția

### CAPITOLUL III. MODUL—DETERMINAT AL IDEALULUI

205

mai specială pentru autoexteriorizarea propriu-zisă și manifestarea a tot ce în starea generală a lumii rezidă încă mai întîi ascuns și nedezvoltat, cauză pentru care considerării acțiunii propriu-zise trebuie să facem să-i premeargă stabilirea conceptului de „situație”.

Situația în general este, pe de o parte, starea generală particularizată în mod - d etenminat, iar, pe de altă parte ca acest mod-determinat, ea este totodată ceea ce stimulează manifestarea determinată a conținutului care prin  $\chi_L$ . 256 mijllocirea reprezentării artistice trebuie să se reîntoarcă în existență. Îndeosebi din acest ultim punct de vedere situația oferă un cîmp întins pentru considerare, întrucît a fost de totdeauna latura cea imai importantă a artei de a găsi situații interesante, adică de acelea care fac să apară interesele profunde și importante și adevăratul conținut al spiritului. Pentru diversele arte, cerințele sînt în această privință diferite. Sculptura, de exemplu, se dovedește a fi, în ce privește varietatea interioară a situațiilor, limitată ; pictura și muzica sînt deja mai cuprinzătoare și mai libere ; cea mai inepuzabilă este însă poezia.

Cum însă aici nu ne aflăm încă în domeniul artelor particulare, iîn locul acesta nu trebuie să scoatem iîn evidență decât cele mai generale puncte de vedere, pe care le putem grada în chipul următor :

În primul rînd, situația, înainte de a se fi dezvoltat ca atare spre a deveni mod-determinat, obține încă forma generalității și, prin aceasta, pe aceea a modului-n e d e t e r m i n a t, încât în felul acesta avem mai întîi în fața noastră oarecum numai situația lipsei de situație; deoarece forma modului-nedeterminat este ea însăși numai o formă față de o altă formă, față de aceea a modului-determi-nat, dovedindu-se deci a fi ea însăși o unilateralitate și un mod-determinat.

Dar, în al doilea rînd, din această generalitate iese situația spre particularizare și devine mod-determinat pro-priu-zis, dar mod-determinat s i m p l u, care nu dă încă motiv la nici o opoziție și la soluția necesară ei.

în sfârșit, în al treilea rând, diviziunea și modul-ei-determinat constituie esența situației, oare prin aceasta devine conflict ce duce la reacții, și în această privință for-

203

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

(x., 257)

. 258)

mează atât punctul de plecare, cât și trecerea la acțiunea propriu-zisă.

Fiindcă situația în general este treapta mijlocie între starea generală a lumii în sine nemișcată și acțiunea concretă în sine deschisă acțiunii și reacțiunii, cauză pentru oare ea și trebuie să reprezinte în sine atât caracterul uneia, cât și alii celeilalte extreme și să ne conducă de la una la cealaltă.

### a) LIPSA DE SITUAȚIE

Forma pentru starea generală a lumii, așa cum trebuie să-o facă să apară, idealul artei, este tot atât de individuală ca și în sine esențiala independentă. Dar independența luată ca atare și stabilită pentru sine nu oferă mai întâi nimic decât o sprijinire certă pe sine însăși, în liniște încremenită. Deci figura determinată nu iese încă din sine spre a se raporta la altceva, ci rămâne în sfera interioară și exterioară închisă a unității cu sine. De acest fapt ține lipsa de situație pe care o arată, de exemplu, vechi tablouri religioase de la începuturile artei, tablouri al căror caracter, de profundă și liniștită seriozitate, de noblete neasemănat de calmă, chiar rigidă, însă grandioasă, a fost reprodus și mai târziu, păstrându-se același tip. Sculptura egipteană și cea mai veche sculptură greacă, de exemplu, ne dau intuiția unei astfel de lipse de situație. În arta plastică creștină apoi, bustul lui Dumnezeu-tatăl, sau acela al lui Hristos sînt reprezentate cu aceeași înfățișare nobilă. Cum de altfel în general forma substanțialitate a divinului concepută ca divinitate determinată, particulară, sau ca personalitate în sine absolută se potrivește cu un astfel de mod de reprezentare, cu toate că și unele portrete medievale poartă (în ele aceeași lipsă de situație determinată în care s-ar fi putut exprima caracterul individului și nu vor să exprime decât natura fermă a totalității caracterului determinat.

### b) SITUAȚIA DETERMINATĂ ÎN SIMPLITATEA EI

Dar, cum situația rezidă în general în modul-ei-determinat, a doua treaptă o constituie ieșirea din această liniște și imobilitate fericită sau din exclusivă rigoare și putere

## CAPITOLUL 111.- MODUL-DETERMINAT AL IDEALULUI

207

a independenței în sine. Formele lipsite de situație — și prin aceasta imobile înăuntru și în afară — trebuie să se pună în mișcare și să renunțe la pură lor simplitate. Iar proxima înaintare spre manifestare mai specială într-o exteriorizare mai particulară este, desigur, situația determinată își totuși încă nediferențiată în sine esențial și încă neîncărcată de conflicte.

Această primă exteriorizare individualizată rămîne deci una care nu mai are urmare, întrucît ea nu se aşază în nici o opoziţie faţă de altceva, şi astfel nu poate provoca reacţiune, ci în simplitatea ei este prin sine însăşi deja terminată şi împlinită. De felul acesta sînt situaţiile care în ansamblul lor trebuie considerate ca joc, întrucît în ele se întîmplă ceva sau se face ceva ce nu este, propriu-izis, luat în serios. Fiindcă seriozitatea acţiunii se produce, în general, numai pe calea opoziţiilor şi a contradicţiilor care împing la suprimarea sau învingerea uneia dintre părţi. Pentru aceea, nici aceste situaţii nu sînt acţiuni ca atare şi nici nu sînt prilejuri stimulative de acţiuni, ci ele sînt în parte stări determinate, dar cu totul simple în sine, în parte ele sînt acţionare lipsită în sine însăşi de scop esenţial şi serios, scop care s-ar naşte din conflicte, sau care ar putea duce la conflicte.

a) Ceea ce constituie treapta cea mai apropiată în această privinţă este trecerea de la repausul lipsei de situaţie la mişcare şi exteriorizare, fie mişcare pur mecanică, fie iprima mişcare şi satisfacere a unei oarecare nevoi interioare. De exemplu, în timp ce egiptenii reprezintă în formele lor sculpturale pe zei cu picioarele lipite, cu capul nemişcat şi cu braţele ferme (ix, 25») lipite de corp, grecii, din contra, îndepărtează braţele şi picioarele de corp şi dau corpului poziţie de mers şi, în general, o poziţie în sine mobilă şi variată. Repaus, şedere, calmă privire înainte, iată unde stări simple în care îşi concep grecii pe zeii lor, stări care aşază, fără îndoială, independenţa figură de zeu într-un mod-determinat, dar într-un mod-determinat care nu se angajează în diverse alte relaţii şi opoziţii, ci rămîne închis în sine, avîndu-şi valoarea în sine însuşi. Situaţii de felul, acesta, cel mai simplu fel, aparţin îndeosebi sculpturii, iar cei vechi au fost înainte de toate nepuizabili în inventarea unor astfel de stări simple. Şi în acest fapt îşi revelează ei marea lor înţelegere. Fiindcă tocmai neînsemnătatea situaţiei determinate scoate în relief cu atît mai mult înălţimea şi independenţa idealurilor lor şi, prin simplitatea şi neînsemnătatea felului de acţiune

## 08

### PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

şi de a nu acţiona, devin mai accesibile intuiţiei liniştea adîncă şi inalterabilitatea zeilor eterni. Situaţia trimite atunci numai în general la caracterul particular al unui zeu sau erou, fără a-l pune în raport cu alţi zei, sau chiar în contact duşmănos şi în conflict.

3) Situaţia devine deja mod şi mai determinat cînd indică un oarecare scop particular înfăptuit în sine complet, o acţiune ce se găseşte în raport cu exteriorul şi exprimă conţinutul în sine independent în cuprinsul unui astfel de mod-determinat. Şi acestea sînt exteriorizări prin care nu sînt tulburate ca'lmii şi senina fericire a figurilor, ci care apar ele însele numai ca urmare îşi mod-determinat ale acestei seninătăţi. Şi în astfel de • invenţii grecii erau foarte ingenioşi şi bogaţi. Aici, de simplitatea sau de ingenuitatea situaţiilor ţine faptul ca de să nu conţină o acţiune care să apară numai ca începutul unei fapte, încît ar

trebui să se nască aici și alte complicații și opoziții, ci 260) întregul mod-determinat al situației să se înfățișeze ca închefer în această acțiune. Astfel, de exemplu, situația lui Apolo de Belvedere este concepută în chipul că Apolo, sigur de victorie, după ce a ucis cu săgeata pitonul, pășește, în măreția lui, mînios înainte. Această situație nu mai posedă deja grandioasa simplitate a sculpturii elene mai vechi, care făcea cunoscută liniștea și natura copilăroasă a zeilor prin exteriorizări mai neînsemnate. De exemplu, Venus ieșind din baie, conștientă de puterea sa, privind calm înaintea sa ; fauni și satiri în situații jucăușe, care ca situații nu trebuie să urmărească și nu urmăresc nimic altceva ; de exemplu, satirul care ține în brațe pe micul Bachus și privește la copil surîzînd cu nemărginită blîndețe și grație ; Amor, în cele mai 'variate activități nevinovate similare ; toate acestea sînt exemple pentru acest fel de situație. Dacă, dimpotrivă, acțiunea devine mai concretă, o astfel de situație mai complicată cel puțin pentru reprezentarea în sculptură a zeilor 'leni ca puteri de sine stătătoare, este mai nepotrivită scopului, fiindcă în acest caz generalitatea pură a zeului individual nu poate străbate atît de bine prin particularitățile îngrămădite în acțiunea sa determinată. De exemplu, *Mercur* al lui Pigalle, — darul lui Ludovic al XV-lea — așezat la Sans-Souci, tocmai își fixează la călcîie aripioarele ; aceasta este o operație deosebit de simplă. Din contră, *Mercur* al lui Thorwaldsen are pentru o sculptură o situație aproape prea complicată, și anume, în timp ce-și pune fluierul deoparte, Mercur îl pîndește pe Mar-

CAPITOLUL III. MODUL—DETERMINAT AL IDEALULUI

209

sias, privindu-l cu viclenie și așteptînd să-l poată ucide, în timp ce cu perfidie pune mîna pe pumnalul ascuns. Invers, pentru a menționa încă o operă de artă, mai nouă, *Legătura de sandale* al lui Rudolf Schadow e ocupată, fără îndoială, cu o operație la fel de simplă ca aceea a lui Mercur ; aici însă simplitatea nu mai păstrează interesul legat de ea atunci cînd un zeu se înfățișează într-o astfel de poziție ingenuă. În faptul că o fată își leagă sau își împletește sandalele nu se înfățișează decît doar tocmai această acțiune de legare sau împletire, acțiune \*.. mi lipsită de semnificație și de importanță în sine.

y) în al treilea nîd, se întîmplă ca situația determinată să poată fi din acest motiv tratată ca un prilej pur exterior, mai determinat sau mai nedeterminat, care nu face deoît să dea ocazie pentru alte exteriorizări ce sînt în legătură mai strînsă ori mai puțin strînsă cu el. Numeroase poezii lirice, de exemplu, conțin o astfel de situație ocazională. O dispoziție sufletească particulară, un sentiment, este o situație care poate fi cunoscută și sesizată poetic, și care, și în legătură cu împrejurări exterioare, serbări, victorii etc, incită la cutare sau cutare exprimare plastică, mai cuprinzătoare sau mai limitată, a unor sentimente și reprezentări. În sensul cel mai înalt al cuvîntului, astfel de poezii ocazionale sînt, de exemplu, odele lui Pindar. Și Goethe a luat ca subiect numeroase situații lirice de acest fel, într-un sens mai larg chiar și *Werther* ar putea fi numit poezie de ocazie, deoarece în *Werther* Goethe și-a transfigurat în operă de artă propria sa sfișiere

interioară și **propriul** chin al inimii, frământările propriului său suflet, așa cum în general poetul liric își dă drumul inimii, exprimând ceea ce-l afectează pe el însuși ca subiect. Prin aceasta, ceea ce inițial ține ferm numai de interior se liberează, devenind obiect exterior, de care omul s-a desfăcut, întocmai cum ușurează lacrimile în care durerea se epuizează plângând. Cum spune el însuși, Goethe, plămuint pe *Werther*, s-a liberat pe sine de supărarea și anxietatea pe care le descrie. Dar situația tratată aici nu aparține încă acestei trepte, dat fiind faptul că această treaptă cuprinde »n ea cele mai adânci opoziții, făcându-se să se dezvolte.

Într-o astfel de situație lirică însă se poate revela, fără îndoială, pe de o parte o stare obiectivă oarecare, o activitate în lumea exterioară, iar pe de altă parte, de ase-

210

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

262) menea, sufletul ca atare se poate retrage în sine, în dispoziția sa interioară, luînd ca punct de plecare intimitatea stărilor și a sentimentelor sale.

### c) CONFLICTUL

Cum am menționat deja în trecere, toate situațiile examinate pînă acum nu sînt nici înseși acțiuni, nici nu servesc în general motive pentru acțiuni propriu-zise. Modul-l-or-determinat rămîne, mai mult sau mai puțin, stare pur ocazională sau o acțiune pentru sine neînsemnată, în care se exprimă un conținut substanțial, în așa fel că modul-ei-determinat se înfățișează numai ca un jec nevinovat ce nu poate fi luat cu adevărat în serios. Seriozitatea și importanța situației particularizate poate începe numai acolo unde modul-determinat se înfățișează ca diferență esențială și unde, în opoziție față de altceva, el fundamentează un conflict.

În această privință, conflictul își are temeiul într-o ofensă care nu poate rămîne ofensă, ci trebuie înlăturată ; ea este o modificare a stării care fără ea ar fi armonioasă, stare ce trebuie să fie schimbată din nou. Totuși, «nici coliziunea nu este încă acțiune, ci conține doar începuturile și presuposițiile unei acțiuni, păstrîndu-și astfel, ca simplă ocazionare, caracterul de situație ; cu toate că și opoziția la oare duce coliziunea poate fi rezultatul unei acțiuni precedente, în sensul în -care, de exemplu, trilogiile celor vechi sînt continuări într-o din sfârșitul uneia dintre operele dramatice se naște coliziunea pentru o a doua operă dramatică, care, iarăși, își cere dezlegarea într-o a treia operă. — Întrucît însă ciocnirea are nevoie în generali de o dezlegare care urmează luptei contrariilor, situația plină de conflicte constituie îndeosebi obiectul artei dramatice, căreia îi este hărăzit să reprezinte frumosul în forma lui cea mai completă și mai adîncă, în timp ce sculptura, de exemplu, nu este în stare să dea formă completă unei acțiuni prin care să fie puse în lumină marile puteri spirituale, cu conflictele și concilierile lor ; nici chiar pictura, cu tot cîmpul ei de mișcare mai larg, nu poate înfățișa niciodată deoît un moment al acțiunii.

Dar aceste situații serioase atrag după ele o deosebită dificultate, inclusă deja în

conceptul lor. Ele se bazează pe ofense și generează raporturi care nu pot continua să dureze, ci necesită

### CAPITOLUL III. MODUL DETERMINAT AL IDEALULUI

211

**f**

(I., 263)

un remediu care să le transforme. Însă frumusețea idealului rezidă tocmai în netulburatul lui acord, în calmul și în perfecțiunea existente în el însuși. Conflictul distruge această armonie și aduce în ideal, unit în sine, disonanță și opoziție. Prin reprezentarea unei astfel de ofense deci însuși idealul este lezat, iar sarcina artei nu poate consta aici decât ca, pe de o parte, ea totuși să nu lase să piară în acest diferend libera frumusețe, iar pe de altă parte, arta să înfățișeze diviziunea și lupta legată de ea numai cu scopul de a scoate din ele ca rezultat armonia prin rezolvarea conflictelor, și numai în felul acesta să-și pună în lumină completa ei esențialitate. Dar pînă unde poate fi împinsă disonanța? În privința aceasta nu pot fi stabilite determinări generale, fiindcă fiecare artă particulară ascultă, sub acest raport, de propriul său caracter. Reprezentarea internă, de exemplu, poate suporta, în domeniul sfîșierii interioare, cu mult mai mult decât intuiția nemijlocită. Din această cauză, poezia are dreptul să înainteze în interior aproape pînă la chinul extrem al disperării, iar în exterior pînă la urîtenie ca atare. În artele plastice însă, în pictură, și în măsură și mai mare în sculptură, figura exterioară este fixată și rămîne așa fără să mai fie suprimată, cum sînt tonurile muzicii, fugitive și dispărînd îndată. Aici, în artele plastice, ar fi greșit să fie reținut uratul pentru sine oînd nu află rezolvare. De aceea artelor plastice nu le este îngăduit tot «ce i se poate permite foarte bine poeziei dramatice, căci aceasta face să apară ceva numai pentru o clipă ilăsîndu4 apoi să dispară.

În ce privește felurile mai precise de conflicte, la acest loc nu trebuie, iarăși, indicate deoîlt cele mai generale puncte de vedere. Sub acest raport, trebuie să luăm în considerare trei laturi principale.

În primul rînd, conflicte care provin din stări n a t u -rale pur fizice, întruioît aceste stări sînt ele însele ceva negativ, rău și prin aceasta perturbator.

În al doilea rînd, conflictele spirituale, care depind de baze naturale; acestea, deși pozitive în ele însele, totuși i noi ud în ele pentru spirit posibilitatea de diferende ' Și opoziții.

În al treilea rînd, conflicte cenși au temeiul în

li \*e / ? n l(\* e spirituale și sînt îndreptățite, singurele, să

IR se înfățișeze ca adevăratele opoziții interesante, întrucît ele se »A nasc din propria faptă a omului.

212

### PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

a) În ce privește conflictele primului fel sus-menționat, acestea nu pot fi considerate decât ca simple prilejuri, întruoît aki numai natura exterioară cu



bolile și alte rele și slăbiciuni i ale ei produce împrejurări care tulbură armonia vieții și atrag după sine diferende. În sine și pentru sine, astfel de conflicte nu prezintă nici un interes și sînt tratate în artă numai din cauza discordiilor ce se pot dezvolta ca urmare a unei nenorociri naturale. Astfel, de exemplu, în *Alceste* al lui Euripide, care a dat subiectul și pentru *Alceste* al lui Gluck presupuziția este boala lui Admet. Boala ca atare nu ar fi subiect pentru artă autentică și ea devine și la Euripide numai prin diviziile pentru care din această nenorocire decurge un alt conflict. Oracolul ves-

(X., 265) teste că Admet va trebui să moară dacă nu se jertfește altul pentru el infernului. Alceste se supune acestei jertfe și se hotărăște să moară pentru a abate moartea de la rege, soțul ei și tatăl copiilor ei. Și în *Filoctet* al lui Eschil **conflictul** este cauzat de o nenorocire fizică. În drumul lor spre Troia grecii îl abandonează pe insula Lemnos pe Filoctet suferind de o rană la picior, cauzată de mușcătura unui șarpe la Chrysa. Aici, nenorocirea fizică este de asemenea numai punct de plecare foarte exterior și prilej al unui conflict ulterior. Căci, conform prezicerii oracolelor, Troia trebuie să cadă numai dacă săgețile lui Hercule se

găsesc în manile asediatorilor. Filoctet refuză să le dea, fiindcă timp de nouă ani el s-a văzut constrîns să suporte în chinuri nedreptatea abandonării. Acum, acest refuz, ca și nedreptatea părăsirii care l-a provocat, ar fi putut fi produs și în multiple alte feluri, iar interesul propriu-zis nu rezidă în boală și în mizeria ei fizică, ci în opoziția ce se naște din hotărîrea lui Filoctet de a nu ceda săgețile. — în chip asemănător stau lucrurile și în ce privește ciurma din tabăra grecilor, molimă care, urmare a unor ofense anterioare, este prezentată, în afară de aceasta, ca pedeapsă, pentru sine deja, cum de altfel în general poeziei epice i se potrivește mai bine deoît celei dramatice să-și producă tulburările și piedicile printr-o nenorocire naturală, furtună, naufragiu, secetă etc. În general însă, arta nu reprezintă o astfel de nenorocire ca simplă întîmplare, ci ca o piedică și un dezastru a cărui necesitate îmbracă anumite forme, în loc de alta. P) Dar întruoît puterea exterioară a naturii nu este ca atare ceea ce este esențial în interesele și opozițiile spiritualului, ea se înfățișează numai unde e legată de relații spirituale ca teren pe

di. 28») care conflictul propriu-zis ajunge la ruptură și discordie. Aici

### CAPITOLUL III. MODUL—DETERMINAT AL IDEALULUI

213

aparțin toate conflictele a căror bază o constituie nașterea naturală. În genere, putem distinge mai precis aici trei cazuri. aa) în primul rând, un drept care ține de natură, ca, de exemplu, înrudirea, dreptul de moștenire etc., tocmai fiindcă stă în legătură cu ceea ce e natural, admite îndată o mulțime de determinații naturale, în timp ce dreptul, lucrul, este numai unul. Cel mai semnificativ exemplu în această privință este dreptul succesiunii la tron. Ca motiv de conflicte care aparțin aici, **acest** drept nu trebuie să fie încă reglementat și stabilit pentru sine, fiindcă altfel conflictul devine îndată de altă natură. Anume,

oînd succesiunea nu este încă fixată prin legi pozitive și prin prescripțiile lor valabile, nu poate fi considerat ca o nedreptate în sine și pentru sine faptul că fratele mai fcinăr ar trebui să domnească tot atât de bine ca și cel mai bătrân sau vreo altă rudă a casei regale. Cum însă domnia este ceva calitativ și nu poate fi divizată cantitativ, ca banii și averea (după natura lor divizibile complet just), cu ocazia unei astfel de moșteniri se ivesc îndată disensiunea și cearta. Gînid, de exemplu, Edip lasă în urma lui tronul fără domnitor, fiii, perechea tebană, își stau față în ifată cu aceleași drepturi își pretenții ; frații, e adevărat, cad de acord să domnească anual alternativ, dar Eteocle rupe acordul, iar Polynice pornește contra Tebei pentru a-și apăra dreptul. Dușmănia dintre frați este în general un conflict care se extinde de-a lungul tuturor timpurilor artei, și care începe deja cu Cain, ucigaș al lui Abel. Și în *Şah-Nameh*, prima carte persană cu eroi, punctul de plecare al variatelor lupte îl constituie o cearcă pentru succesiune la tron. Feridu împărți pământul între cei doi frați ai săi ; Seim primi Rum și Chaver ; lui Thur îi reveni Turan și Dshin, iar Iredsh unma să domnească asupra pământului Iranului, dar fiecare ridică pretenții asupra țării celuilalt, iar disensiunile și războaiele ce nasc de aici nu mai au sfîrșit. Și în evul mediu creștin istoriile discordiilor familiare și dinastice sînt fără număr. 'Dar astfel de neînțelegeri se înfățișează ele însele ca accidentale, fiindcă în sine și pentru sine nu este necesar ca frații să oadă în dușmănie, oi trebuie să intervină și împrejurări particulare și cauze mai înalte — ca, de exemplu, nașterea în sine dușmană a fiilor lui Edip, sau și caz ca cel din *Mireasa din Messina*, unde se încearcă punerea discordiei fraților pe seaimia unui destin mai înalt. în *Macbeth* al lui Shakespeare găsim la bază un conflict asemănător. Dunican este rege, Macbeth este cea mai apropiată și mai în virată rudă a sa, și de aceea el

214

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

este moștenitorul propriu-zis al tronului chiar înaintea fiilor lui Duncan. Și astfel și primul motiv al orimei lui Macbeth este nedreptatea pe care i-a făcut-o regele numind pe propriul său fiu ca moștenitor al tronului. Această justificare a lui Macbeth, care reiese din cronici, Shakespeare a omis-o cu totul, fiindcă scopul lui era numai să scoată în evidență ceea ce avea oribil în ea pasiunea lui Macbeth pentru a aduce un compliment regelui laicob, care trebuia să aibă interesul să-l vadă reprezentat pe Maebeth drept criminal. Din această cauză, în tratarea lui Shakespeare răimîne nemotivat de ce Macbeth nu omoară și pe fiii lui Duooan, ci îi lasă să fugă, și că nici unul dintre cei mari nu se gînidește la aceștia. Dar întregul conflict despre care este vorba în Maobefch depășește deja treapta situației care trebuia să fie indicată aici.

PP) î n ia 1 doilea r î n id, înăuntrul acestui cerc cazul invers constă în faptul că unor deosebiri de naștere, care lîn 'sine conțin o 'nedreptate, li se atribuie totuși, prin obiectd s a u l e ig e, puterea unei limite de neînvins, încît aceste deosebiri se înfățișează oarecum ca o nedreptate devenită natură, x<sub>lt</sub> 268) servind astfel motive de conflicte. Sclavia, iobăgia, distincții de castă, situația evreilor în

numeroase state își într-un anume sens chiar și opoziția dintre origina nobilă și iclea burgheză trebuie socotite aici. Conflictul rezidă laici în faptul că, pe de o parte, omul posedă drepturi, dorințe, are scopuri și pretenții ce-i **sânt** proprii ca om potrivit conceptului său de om, contra cărora însă se opune una dintre acui-imenționatele deosebiri de naștere oa o forță a naturii, 'împiedicînd sau aducînd cu ea primejdie. Despre acest ifel ide conflict trebuie isă spunem următoarele : Deosebirile de idlasă, cele (dintre guvernanți și guvernați etc. sînit, fără «îndoială, esențiale își raționale, căci ele fffiși au temeiul în (structura necesară a ansamblului vieții statului și se manifestă prin felul determinat al ocupației, orientarea și felul de a simți își lîn întreaga cultură spirituală, pe toate laturile ei. Dar altceva este cînd aceste deosebiri urmează isă fie determinate cu privire la indivizi pe baza nașterii, incit omul este aruncat irevocabil de la început într-o iclasă oarecare isau într-o castă, nu datorită sieși, ci datorită hazardului maturii. Apoi, aceste deosebiri se dovedesc a fi numai naturale și ele sînt totuși investite cu suprema putere determinantă ; felul cum a luat naștere această putere și această rigiditate nu mai este luat

### CAPITOLUL III. MODUL-DETERMINAT AL IDEALULUI

215

I

în seamă. Căci națiunea poate a fost una original, iar deosebirea naturală dintre liberi își iobagi, de exemplu, a putut să se formeze abia mai târziu, sau distincția castelor, a stărilor, a privilegiilor provine din deosebiri originare naționale și rasiale, cum s-a putut susține despre distincțiile de castă ale **inzilor**. Acest lucru are valoare își pentru moi aici ; punctul principal rezidă numai în faptul ică astfel de relații de viață care reglementează întreaga existență a omului trebuie să-și tragă originea din natură își din naștere. Conform conceptului acestui lucru, deosebirea ide stare ['socială] trebuie, fără îndoială, considerată ca justificată, dar în acdlași timp nu este îngăduit să i se răpească iniei individului dreptul de a se încadra prin proprie libertate în cutare sau cutare istare [socială]. In această privință, singurele motive care trebuie isă decidă sînit aptitudinea, talentul, destoinicia își cultura. Cînd (însă dreptul alegerii este deja mai dinainte anulat prin naștere își omul este astfel făcut dependent de natură și ide accidentalitatea ei, înăuntrul acestei lipse de libertate se poate produce un conflict între poziția pe care i-o asignează subiectului nașterea și cultura spirituală a acestuia și pretențiile justificate ale ei. Acesita este un conflict trist, nenorocit, întrucât dl se bazează în sine și pentru isine pe o nedreptate pe care adevărata artă liberă cnu trdbuie să-l respecte. Conform relațiilor noastre isociale actuale, deosebirile de stare [socială], cu excepția unui cerc irestrîns, nu isînt legate de naștere. Dinastia domnitoare și calitatea de pair isînt singurele care aparțin acestei excepții, din considerente superioare întemeiate pe însuși conceptul statului. Altfel, nașterea nu creează deosebiri esențiale cu privire la starea [socială] în care ar putea sau ar vrea să intre un individ. Din această cauză, ide exigența 'acestei libertăți noi și legăm cealaltă exigență, anume : subiectul să se dovedească a fi în privința

'Culturii, cunoștințelor, dexterităților și felului de a vedea la înălțimea stării [isociale] în care intră. Dacă, totuși, nașterea, se înfățișează ca o piedică de neînvins față de pretențiile pe care, fără această îngrădire, omul le-ar putea satisface prin forța sa spirituală și prin activitatea sa, acest ifaipt este considerat de noi nu numai ca o nenorocire, ci în chip esențial ca o nedreptate ce i se face ; un zid de despărțire pur natural și ca atare neechitabil, deasupra căruia omul a fost înălțat de spiritul, talentul, **simțirea** și cultura sa interioară și exterioară, îl separă de ceea ce el ar fi capabil să atingă, iar ceea ce e numai natural transformat în stare de drept în chip

216

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

(X., 270) arbitrar își arogă rolul de a ridica bariere de netrecut libertății în sine îndreptățite a spiritului.

Examinând acum mai în deaproape un astfel de conflict, distingem următoarele laturi esențiale :

în primul rând, individul trebuie să fi depășit deja cu însușirile sale spirituale bariera naturală a cărei putere trebuie să cedeze dorințelor ;și «copurilor lui, căci astfel pretenția lui este iarăși pură nebunie. De exemplu, oînd un valet, care nu posedă decât cultura își aptitudinile unui valet, se îndrăgostește de o prințesă sau de o doamnă nobilă, sau aceasta se îndrăgostește de el, o astfel de dragoste nu este decât absurdă și fără noimă, chiar și atunci când reprezentarea acestei pasiuni este însoțită de cele mai adânci și mai calde sentimente ale inimii.

Deoarece aici nu deosebirea de naștere este ceea ce constituie elementul care separă, ci întreaga sferă a unor interese mai înalte, a unei culturi mai largi, a scopurilor vieții și a modului de a simți este aceea care desparte pe o femeie de rang înalt în ce privește 'starea socială, averea și cultura ei socială, de un valet. Gînd dragostea constituie unicul punct de unire și nu cuprinde în ea și restul sferei a tot ceea ce trebuie să privească viața unui om în baza culturii lui spirituale și a raporturilor stării -sale sociale, o astfel de dragoste rămîne goală, abstractă, și nu ține decât de latura senzualității. Pentru a fi deplină și Întreagă, ea ar trebui să aibă legătură cu totalitatea conștiinței, cu întreaga noblețe a felului de a simți și a intereselor spirituale.

Al doilea caz care aparține aici constă în faptul că spiritualitatea liberă în sine, cu scopurile ei îndreptățite, este subordonată nașterii ca obstacol ce se opune legal. Și acest conflict are ceva neestetic în el, ceva ce contrazice conceptului idealului, orioît ar fi conflictul de agreat și orioît de ușor i-ar putea veni cuiva în minte să se servească de el. Gînd deosebirile de naștere au devenit o nedreptate stabilită ferm prin (legi pozitive și prin (X., 270) efectul lor, ca, de exemplu, nașterea ea paria isau ca evreu etc, este o concepție cu totul justă ca omul care, liber în interiorul său se revoltă contra unei astfel de piedici, să o considere ca pe una ce poate fi înlăturată, iar pe sine liberat de ea. De aceea combaterea uroor astfel de legi se înfățișează ca absolut îndreptățită, intrudînd însă astfel de obstacole devin de netrecut din cauza forței stărilor existente și cînd ele se

consolidează, deve-

## CAPITOLUL 111. MODUL-DETERMINAT AL IDEALULUI

217

nind necesitate de neînvins, de aici nu se poate naște decît o situație a nenorocirii și a ceea ce în sine însuși este fals. Căci omul rațional trebuie să se supună necesității, întrucît el nu are mijloacele să-și supună sieși forța acestora ; adică el nu trebuie să ilucreză împotriva necesității, ci să lase liniștit inevitabilul să treacă peste el ; omul trebuie să renunțe l'a interesul și trebuința care se nimicesc izibindu-se de o astfel de piedică și să suporte astfel inevitabilul cu curajul călim al pasivității și al răbdării. Unde lupta na ajută la nimic, cumînțenia constă în a te feri din calea luptei, pentru a putea să te refugiezi cel puțin în independența f o r m a l ă a libertății subiective. Atunci forța nedreptății nu mai are putere asupra ta ; în timp ce îndată ce te opui acestei puteri îți simți întreaga ta atîrnare. Dar nici această abstracție a unei neatîrnări pur formale și nici acea luptă fără rezultat nu sînt cu adevărat frumoase.

în chip asemănător se îndepărtează de idealul autentic un al treilea caz, care are nemijlocită legătură cu cazul al doilea. Acest al treilea caz constă în faptul că indivizi cărora nașterea le-a atribuit pe bază de prescripții religioase, de legi pozitive ale statului, de stări sociale un privilegiu, fără îndoială valabil, vor să-și afirme și să-și valideze acest privilegiu. Și anume, în acest caz, există, desigur, neatîrnarea, conform realității exterioare pozitive, dar această independență, ca subzistare a ceea ce este în sine însuși nejustificat și irațional, este o independență falsă și pur formală și ea, iar conceptul idea-îului a dispărut. Fără îndoială, is-ar putea crede că idealul este păstrat, întrucît subiectivitatea **merge** doar mimă în **mină** cu ceea ce este general și legal, rămîniînd în consistentă unitate cu acesta. Dar în acest caz, pe de o parte, generalul nu-și are puterea sa în a c e s t individ, așa cum pretinde idealul eroicului, ci numai în autoritatea publică a legilor pozitive și a mînuirii lor ; pe de altă parte, individul afirmă numai o nedreptate, lipsin-du-i din această cauză acea substanțialitate care, cum am văzut, rezidă ,și în conceptul idealului. Cauza subiectului ideali trebuie să fie **în** ea însăși adevărată și îndreptățită. Acestui al treilea caz îi aparțin, de exemplu, dominația legală asupra sclavilor, asupra iobagilor, dreptul de a răpi libertatea străinilor sau dreptul de a aduce sacrificii zeilor etc. — Un astfel de drept poate, evident, fi dus la îndeplinire de către indivizi fără prevenție, în credința că-și apără sfînta lor dreptate, cum uzează, de exemplu, în India de privilegiile lor **castele** superioare, ori

218

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

## CAPITOLUL III. MODUL-DETERMINAT AL IDEALULUI

219

cum Tihoas a ordonat să fie sacrificat Oreste, sau cum dispun în Rusia (moșierii de iobagii lor ; cei ce stau în vîrf doresc să transforme din interes astfel de

drepturi în drepturi formulate de legi. Dar atunci dreptul lor nu este decât un drept injust al barbariei, iar ei (înșiși ni se înfățișează, pentru moi cel puțin, ca barbari icare hotărăsc și înfăptuiesc ceea ce 'este nedrept în sine și pentru sine. Legalitatea pe care se sprijină subiectul trebuie, desigur, respectată și justificată ținând seama de spiritul timpului își de nivalul pe care l-a atins cultura, dar această legalitate este pentru noi cu totul pozitivă și 'lipsită de valabilitate și de putere. Gînd individul privilegiat face însă uz de dreptul său chiar numai în scopurile sale personale, pornind dintr-o pasiune particulară și condus de intenții sugerate de amorul propriu, avem în fața noastră, pe lîngă barbarie, își un caracter rău. , 273) Prin astfel de conflicte is-a intenționat adesea isă fie trezită

compătimirea tși chiar frica ; aceasta, conform legii lui Aristotel, care stabilește da isoop al tragediei frica și compătimirea, dar noi nu avem mici frică ide puterea unor drepturi ieșiite din barbarie și din nenorocirea timpurilor, nici respect față de ele, iar compătimirea pe care o putem simți se transformă imediat în repulsie și revoltă.

De aiceea singurul deznodămînt adevărat al unui astfel de conflict nici nu poate consta decât în ifaptul că astfel de false drepturi nu afinat duse la îndeplinire, cum, de exemplu, nici Ifi-genia, nici Oreste nu isînt sacrificați în Aulis și Tauris. w) în sfîrșit, un ultim aspect al conflictelor ce-si au -teme-iull în ceea ce ține de natură este pasiunea subiectivă, oînd ea se sprijină pe bazele naturale ale temperamentului și caracterului. Aici putem cita ca exemplu ânaim'te de toate gelozia lui Othello. Dorința de dominare, ongoliul și, într-o măsură oarecare, și dragostea aparțin acestei clase.

Dar aceste pasiuni produc conflicte, (în esență, numai întru-cît ele devin motiv oa indivizii, stăpîniți își răpiți de puterea exclusivă a unui astfel de sentiment, să se întoarcă împotriva a ceea ce este cu adevărat moral si în sine își pentru sine îndreptățit în viața omenească, ajungînd astfel într-un conflict mai adînc.

Aceasta ne conduce ila considerarea unui a ii treilea fel principal de conflicte, ce-si iau, propriu-zis, temeiul în puteri spirituale își în diferendul lor, întrucît această opoziție este provocată prin fapta însăși a omului.

Y) Am notat .mai sus deja cu privire la conflictele pur naturale că aioestea mu formează decât punct de plecare pentru alte opoziții ulterioare. Același este însă mai mult sau mai puțin cazul și la conflictele chiar adineaori examinate ale celui de-al doilea fel. Toate acestea nu se opresc, în opere care prezintă um interes mai adînc, la conflictul indicat pînă acum, ci înfățișează astfel de tulburări își opoziții numai ,ca prilej prealabil din care <sup>x</sup>i- <sup>27</sup> decurg disensiunea și lupta una împotriva iailteia a puterilor în sine si pentru sine spirituale ale vieții. Dar ceea ce e spirituali nu poate ifi pus an mișcare decât prin spirit, și astfel și conflictele spirituale trebuie să devină reale numai prin fapta omului, pentru a se putea înfățișa în forma lor veritabilă.

Prin urmare, avem acum, pe de o parte, o dificultate, o piedică, o ofensă, produse printr-o faptă reală a omului ; pe de altă parte, o lezare a unor interese și

puteri îndreptăţite în sine şi pentru sine. Numai luate împreună ambele determinări întemeiază adîncimea acestui ultim fel de conflicte. Principalele cazuri ce se pot întîlni în această sferă pot fi deosebite în felul următor :

aoi) întrucît abia acum începem să părăsim sectorul conflictelor care se bazează pe ceea ce ţine de matură, primul caz al acestui p.ou fel de conflicte este încă în (legătură cu cazurile precedente. Dar întrucît fapta omenească este aceea pe care urmează să se întemeieze conflictul, naturalul înfăptuit de om — înfăptuit nu în (măsura (în care acesta este spirit — poate consta numai în faptul că omul a comis din neştiinţă, neintenţionat, ceva care mai tîrziu i se dovedeşte a fi o lezare a unor puteri morale ce trebuie absolut respectate. Conştiinţa pe care dl o cîştigă imai tîrziu despre fapta sa îl împinge apoi, datorită acestei lezări de care mai înainte nu era conştient, în conflict şi contradicţie, în cazul icînd consideră fapta ca provenind de la el. Opoziţia între conştiinţă şi intenţia avută c î m d s-a comis fapta şi conştiinţa ce i-a urmat despre ceea ce era fapta în sine, constituie aici baza conflictului. Putem socoti ca exemple pe Edip şi Ajax. Fapta lui Edip, în intenţia şi după ştiinţa lui, constă (în faptul că el ucide în luptă un bărbat care îi este străin, dar ceea ce el m-a ştiut, fapta reală, este în sine (x,, 21 şi pentru sine uciderea propriului său tată. Invers, Ajax omoară în nebunia lui turmele grecilor, considerîndu-de drept căpeteniile grecilor. Gînd, apoi, trezit la conştiinţă, vede cele întîmplate,

220

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

ruşinea de fapta sa este aceea care pune stăpînire pe el şi-l aduce în conflict. Ceea ce în chipul acesta a lezat omul neintenţionat trebuie să fie însă ceva ice el consideră, în mod esenţial şi conform raţiunii sale, ca sfînt şi demn de veneraţie. Din contra, oînd această considerare şi venerare este o simplă părere subiectivă şi o superstiţie, un astfel de conflict nu mai poate avea, cel puţin pentru noi, nici un interes mai profund.

j33) Cum însă în categoria despre care este vorba acum conflictul trebuie să fie o ilezare spirituală a unor puteri spirituale printr-o faptă a omului, conflictul mai adecvat constă, în al doilea rînd, într-o lezare conştientă, provenită din această conştiinţă şi din intenţia ei. Punctul de plecare poate fi iarăşi şi aici o pasiune, un act violent, o prostie etc. Războiul troian, de exemplu, are ca punct de plecare răpirea Elenei ; în continuare apoi, Agamemnon sacrifică pe Ifige-nia şi o răneşte .astfel pe mama ei, ucigrâidu-i pe cel mai iubit dintre copii ; Clitemnestra îşi omoară din această cauză soţul ;\* Oreste, fiindcă ea l-a omorât pe tatăl său şi pe *rege*, se răzbună ucigîndu-şi mama. Tot astfel în Hamlet; tatăl este ucis în chip perfid, iar mama lui Hamlet ultragiază sufletul celui ucis printr-o grăbită căsătorie cu ucigaşul.

Şi la aceste conflicte punctul principal rămîne faptul că se duce luptă contra a ceva ce este în sine şi pentru sine moral, adevărat, sfînt, ceva pe care omul prin această luptă îl ridică împotriva sa. Ond nu acesta este cazul, un astfel de

conflict, întrucât avem o conștiință despre ceea ce este cu adevărat moral și sfânt, rămîne pentru noi fără valoare și esențialitate, ca, de exemplu, în cunoscutul episod al *Mahabaratei*, cazul lui Nalas<sup>2w</sup> și al prințesei Damayanti. Regele Nalais a luat în căsătorie pe lata de principe Damayanti, care avea privilegiul să aleagă liber pe unul dintre pețitorii ei. Ceilalți pretendenți plutesc în aer în formă de spirite. Nalas singur stă pe pământ, iar Damayanti a avut bunul gust să aleagă omul. Atunci spiritele se supără și-l pîndesc pe regele Nalas. Dar mulți ani de-a rândul nu pot igăsi nimic contra lui, căci 'dl mu se face vinovat de nici o greșeală. În sfârșit, ele totuși cîștigă putere asupra lui, deoarece regele comite o mare crimă urinînd și pășind pe pămîntul umezit de urină. După închipuirea inzilor, acest fapt este o vină mare, care nu poate rămîne nepedepsită. De acum spiritele îl au în puterea lor : unul dintre ele îi insuflă dorința de joc altul răscoală pe fratele lui Nalas (împotriva lui, și pierzîndu-iși ia

### CAPITOLUL III. MODUL—DETERMINAT AL IDEALULUI

221

sfârșit tronul, Nalas se vede nevoit să peregrinsze, sărăcit, împreună cu Damayanti. La urmă trebuie să suporte și despărțirea de ea, pînă oîrad, după multiple peripeții, este din nou ridicat la înălțimea fericirii de mai înainte. Adevăratul conflict, în jurul căruia se învârteste totul, este numai în ochii vechilor inzi o ofensă esențială a ceea ce este sfânt, după concepția noastră însă el nu este deoît o absurditate.

Yy) în al treilea rînd însă, nu este nevoie ca ofensa să fie directă, adică mu e necesar oa fapta ca atare, luată deja pentru sine, să fie o ifaipță generatoare de conflict, ci ea devine astfel numai datorită raporturilor și împrejurărilor în care ea este înfăptuită și care i se opun și o contrazic. Julieta și Romeo, de exemplu, se iubesc ; în iubire, luată în sine și pentru sine, nu rezidă nici o lezare ; dar ei știu că familiile lor trăiesc în dușmănie și se urăsc, că părinții nu vor admite niciodată căsătoria, și astfel, dat fiind în prealabil acest teren plin de învrăjbire, conflictul este inevitabil. —

Ajungă aceste considerații cu totul generale referitoare la situația determinată față de situația generală a lumii. Dacă am vrea să tratăm această problemă pe toate laturile și cu toate nuanțele ei, acest singur capitol ar da ocazie la cele mai ample dezbateri. Deoarece iscodirea diferitelor situații cuprinde în sine o cantitate inepuizabilă de posibilități, ceea ce depinde iarăși, totdeauna de arta **respectiva**, de genul și specia ei. De exemplu, poveștii îi îngăduim multe ce nu le permitem unui alt gen de concepție și reprezentări. În generail însă, găsirea situației este un punct important, care de altfel dă în mod obișnuit multă bătaie de cap își artiștilor. Îndeosebi îi auzim astăzi pe aceștia plîngîndu-se de dificultatea de a găsi subiectele juste din care să scoată situații și circumstanțe. La prima vedere, poate părea, fără îndoială, că este mai demn pentru poet să fie original și să-și inventeze el însuși situațiile, dar acest fel de independență nu este latura esențială. Fiindcă situația pentru sine nu constituie ceea ce e spiritual, nu constituie creația artistică propriu-zisă, ci se referă numai la materialul



exterior în care și cu care trebuie să fie dezvoltat și reprezentat un caracter, o constituție sufletească. Numai oînd este vorba de elaborarea acestui început exterior, ea acțiunii și caracter, se manifestă activitatea autentic artistică. Putem deci să nu-i arătăm nici un fel de igratitudine poetului pentru faptul că a născocit el însuși

222

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

### CAPITOLUL 111. MODUL-DETERMINAT AL IDEALULUI

223

această latură în sine nepoetică, și trebuie să-i dăm voie să scoată, iarăși și iarăși, subiecte din ceea ce avem deja : din istorie, legendă, mit, din cronici, ba chiar și din materiale și situații deja elaborate artistic : ca în pictură, unde latura exterioară a situației a fost luată din legendele sfinților și destul de adesea (U, 278) repetată în mod asemănător. Creația propriu-zisă artistică la astfel de reprezentări rezidă mult mai adânc decât un găsirea unor situații determinate. — Tot astfel stau lucrurile și în ceea ce privește bogăția stărilor și a complicațiilor înșirate mai înainte. În această privință, destul de adesea a fost lăudată arta mai nouă pentru faptul că, în comparație cu cea antică, ea ar da dovadă de o mai rodnică imaginație. Și într-adevăr găsim chiar în operele de artă ale evului mediu și ale epocii moderne cea mai mare variație și alternare de 'situații și evenimente, de întâmplări și destine. Dar această bogăție exterioară nu este totul. În ciuda ei, avem puține drame și poeme «pice excelente. Căci lucrul prin care ciupal nu este mersul exterior și varierea întâmplărilor, ca și cum acestea, ca întâmplări și evenimente, ar epuiza conținutul operei de artă, ci este plăsmuirea imorală și spirituală, sînt marile mișcări ale sufletului și caracterului care se înfățișează și se revelează prin mijlocirea procesului acestei plăsmuiri sau creații. Dacă considerăm acum punctul începînd de la care trebuie să purcedem mai departe, circumstanțele determinate exterioare și interioare, stările și relațiile față de situație devin, pe de o parte, ceea ce sînt numai datorită sufletului, pasiunii, care le cuprinde și se păstrează în ele ; pe de altă parte, am văzut că situația, în modul-ei-determinat, se diferențiază în opoziții, obstacole, complicații și l e z ă r i, încât sufletul, afectat de circumstanțe, se simte îndemnat să acționeze în chip necesar contra ceea ce tulbură și împiedică, opunîndu-se scopurilor și pasiunilor sale. Numai în sensul acesta începe adevărata acțiune, cînd adică s-a manifestat opoziția pe care o conținea în sine situația. Dar întrucît acțiunea producătoare de conflict lezează o parte ce-i stă în față, în acest diferend ea provoacă contra ei puterea opusă atacată, și de astfel de acțiune este nemijlocit legată reacția. Abia cu aceasta

ti, 279) a intrat idealul în plin mod-determinat și în mișcare. Fiindcă acum stau față în față, c o m b ă t î n d u - s e unul pe altul, două interese smulse din armonia lor și pretinzînd cu necesitate, în contradicția lor reciprocă, o dezlegare.

' ;...-

Numai că această mișcare, luată ca întreg, nu mai aparține capitolului situației și

conflictelor ei, ci duce la considerarea a ceea ce am numit mai sus acțiune propriu-zisă.

### 3. ACȚIUNEA

Conform gradației urmate de noi până acum, acțiunea onstituie al treilea element, alături de starea gene-a l ă a lumii și de situația determinată. — în raportarea ei exterioară la capitolul precedent am văzut deja că acțiunea presupune circumstanțe care duc la conflicte, la acțiune și reacțiune. Dar unde trebuie să înceapă acțiunea în legătură cu aceste presupoziii nu se poate stabili precis. Fiindcă iteea ce, pe ide o parte, se înfățișează ca început poate, pe de altă pante, să se dovedească a fi, la rînidul său, rezultat al unor complicații anterioare, care ar constitui prin urmare adevăratul început. Dar acestea sînt iarăși ele însele numai rezultat al unor conflicte precedente etc. în familia lui Agamemnon, de exemplu, Ifigenia în Taurida ispășește vina și nenorocirea familiei ei. Aici, începutul ar fi salvarea Ifigeniei de către Diana, care o aduce la Taurida ; această circumstanță nu este însă decît urmarea altor evenimente, anume a sacrificiului din Aulida, care la rîndul lui este condiționat de lezarea lui Menelaos, căruia Paris i-o răpește pe Elena, și așa mai departe și mai departe, pînă la faimosul ou al Ledei. Tot astfel, subiectul tratat în *Ifigenia în Taurida* conține ca presupozitie uciderea lui Agamemnon și întreaga serie de crime în familia lui Tantal. în mod similar se petrec lucrurile în ciclul de legende teban. Dacă ar trebui să fie reprezentată acțiunea împreună cu întreaga această serie a presupozitiilor ei, numai arta poetică ar putea, eventual, face față acestei sarcini. Dar deja, conform prover bului, o astfel de realizare a devenit ceva plictisitor și este considerată ca aparținînd prozei, față de extinderea căreia a fost stabilită pentru poezie drept lege cerința de a introduce ascultătorul îndată *in medias res*. Acum, faptul că nu este în interesul artei de a începe acțiunea determinată cu ceea ce este în chip exterior prim început își are temeiul mai adînc în faptul ca un astfel de început nu este început decît cu privire la desfășurarea exterioară a lucrurilor, iar legătura acțiunii cu acest început nu privește decît unitatea empirică a fenomenului, dar

224

#### PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

poate fi indiferentă conținutului propriu-zis a)l acțiunii însăși. Unitatea egal de exterioară rămîne prezentă și atunci oînd unul și același individ trebuie să dea firiil ce leagă între ele diferitele înlîmplări. Totalitatea circumstanțelor de viață, fapte, destine constituie, fără îndoială, elemente ce dau fizionomie individului, dar adevărata lui natură, adevăratul miez al caracterului și capacității lui se manifestă de altfel într-o unică mare situație și acțiune, în a căror desfășurare el ne revelează ceea ce este el, în timp ce înainte de aceasta el nu era **cunoscut** deoît doar după nume și exterior.

Prin urmare, începutul acțiunii nu trebuie căutat în susmenționatul început empiric, ci aici trebuie cuprinse numai circumstanțele care, utilizate de sufletul individului și de nevoile lui, produc toomai conflictul determinat, a cărui luptă și

dezlegare constituie acțiunea particulară. De exemplu, în *Iliada*, Homer începe îndată cu chestiunea despre care e vorba la t.el, cu mînia **lui** Ahile, și nu povestește mai înainte evenimentele «agi» precedente sau istoria vieții lui Ahile, ci ne prezintă imediat conflictul specific, și anume în așa fel, însoțind fundalul descrierii pe care o face prezintă un interes deosebit.

Reprezentarea acțiunii ca o mișcare în sine totală de acțiune, , reacțiune își rezolvare ;a conflictului ei aparține cu deosebire poeziei, fiindcă celorlalte arte nu le este dat să rețină deoît un moment în desfășurarea acțiunii și a realizării ei. Desigur, pe de o parte, ele par, datorită bogăției mijloacelor lor, că ar depăși în această privință poezia, întrucât ele au la dispoziția lor numai întreaga figură exterioară, ci și expresia prin gesturi, precum și raportarea lor la figurile înconjurătoare și oglindirea în alte obiecte grupate eventual (împrejur. Dar toate acestea sînt mijloace de exprimare care nu egalează vorbirea în ce privește claritatea. Acțiunea este cea mai limpede revelare a individului, a sentimentelor, precum și a scopurilor lui. Ceea ce este omul în străfundurile lui se realizează numai prin acțiunea lui, iar acțiunea, din cauza originii ei spirituale, oîș'tigă, și în ce privește expresia spirituală, numai în vorbire claritatea și precizia cea mai mare.

Cînd vorbim în general despre acțiune, avem reprezentarea că ea ar fi de o varietate incalculabilă. Totuși, pentru artă, cercul acțiunilor potrivite plăsmuirilor ei rămîne în general restrîns, deoarece ea nu are de parcurs decît sfera acțiunii determinate în chip necesar de către idee.

### CAPITOLUL III. MODUL-DETERMINAT AL IDEALULUI

225

în această privință, trebuie să scoatem în Ilumina trei puncte principale ale acțiunii, întrucât arta trebuie să întreprindă reprezentarea ei, puncte ce derivă din următoarele : situația și conflictul ei sînt ceea ce, propriu-zis, provoacă mișcarea ei ; dar mișcarea însăși, diferendul idealului în activitatea lui, nu se manifestă deoît prin reacțiune. Acum, această mișcare conține :

în primul rînd, puterile generale, care formează conținutul își scopul esențial ipemtru care se acționează.

în al doilea rînd, activarea acestor puteri prin mijlocirea indivizilor care acționează.

în al t re Mea rînd, aceste două laturi trebuie să se unească în ceea ce vrem să numim aici în general caracter.

#### a) PUTERILE GENERALE ALE ACȚIUNII

a) Oricît ne-am găsi, la considerarea acțiunii, pe treapta moidului-determinat și a diferendului idealului, totuși în frumosul veritabil, ifiecare latură a opoziției în care se dezvoltă conflictele trebuie să mai poarte în ea își pecetea idealului, și de aceea nu este îngăduit să-i lipsească raționalitatea și îndreptățirea. Interese de natură ideală trebuie să fie acelea care se combat, însoțind puterea se ridică împotriva puterii. Aceste interese sînt nevoile esențiale ale sufletului omenesc, scopurile în ele însele necesare ale acțiunii, scopuri iîn sine îndreptățite și

raționale, și tocmai prin aceasta puteri universale își veșnice ale existenței spirituale ; ele nu sînt însuși divinul absolut, ci fiii unicei idei absolute, și din acest motiv, isînit dominante și valabile ; sînt copii ai unicului adevăr universal, deși sînt numai momente particulare determinate ale acestuia. Prin modul-lor-determinat, ele pot ajunge, fără (îndoială, în opoziție una cu alta, dar, cu tot diferendul lor, ele trebuie să posede în ele însele esențialitate pentru a se înfățișa ca ideal determinat. Acestea sînt marile motive ale artei, eternele raporturi religioase și morale : familie, patrie, stat, biserică, glorie, prietenie, stare socială, demnitate ; în lumea (romanticului, îndeosebi onoarea și iubirea etc. în privința gradului lor de valabilitate, aceste puteri sînt deosebite, toate sînt însă în ele însele raționale. În același timp, ele sînt puterile sufletului omenesc, puteri pe care omul, fiindcă e om, trebuie să le recunoască, să le lase isă-l dirijeze și acționeze.

226

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

### . 284)

Dar ele mu trebuie să se înfățișeze ca simple drepturi ale unei legiferări pozitive, deoarece forma unei legiferări pozitive repugnă deja în parte, cum am văzut, conceptului și formei idealului, iar în parte, conținutul drepturilor pozitive poate constitui ceea ce în sine și pentru sine e nedrept, orioît de mult ar fi îmbrăcat el formă de lege. Sus-amintite raporturi nu sînt însă numai ceea ce esite stabil în mod exterior, ci sînt puteri substanțiale în sine și pentru sine, care, tocmai pentru că conțin în ele veritabilul conținut al divinului și al omenescului, rămîn elementul propulsor al acțiunilor care în cele din urmă se realizează totdeauna. Din această categorie fac, de exemplu, parte interesele și scopurile care se combat în *Antigona* lui Sofocle. Creon, regele, în calitate de căpetenie a orașului, a dat porunca severă ca fiului lui Edip, pornit ca dușman al patriei contra Tebei, să nu i se facă onorurile înmormântării. În acest ordin este cuprinsă o îndreptățire esențială, anume grija pentru binele întregului oraș. Dar *Antigona* este însuflețită de o putere la fel de morală, de sînta iubire de frate, pe care nu-l poate lăsa neînmormântat, pradă păsărilor. Să nu-ți îndeplinească îndatorirea **înmormântării** ar fi împotriva pietății familiare, motiv pentru care *Antigona* calcă porunca lui Creon.

p) Acum, fără îndoială, conflictele pot fi introduse în felurile cele mai diferite, dar necesitatea reacțiunii nu trebuie să fie cauzată prin ceva bizar ori respingător, ci prin ceva ce este în sine însuși rațional și îndreptățit. Astfel, de exemplu, în cunoscutul poem german al lui Hartmann von der Aue *Sârmanul Hein-rich*, conflictul este respingător. Eroul este lovit de o boală incurabilă și, căutînd ajutor, se adresează călugărilor din Sa-lenno. Aceștia pretind că de bunăvoie trebuie să se sacrifice pentru el un om, deoarece nu i s-ar putea prepara leacul vindecător decît dintr-o inimă de om. O biată fată carenă iubește pe cavalier isă hotărăște de bunăvoie să moară și pleacă cu el în Italia. Acest lucru e cu totul barbar, iar calma iubire și devotamentul mișcător al fetei nu pot, din

acest motiv, să producă efectul lor deplin. Întîlnim, desigur, și la cei vechi nedreptatea sacrificiului uman ca conflict ; astfel, în istoria Ifigeniei, de exemplu, care inițial trebuie să fie jertfită și apoi trebuie să sacrifice ea însăși pe fratele său. Pe de o parte însă acest conflict are aici legătură cu alte raporturi, în sine îndreptățite, pe de altă parte, cum notam mai sus, raționalul rezidă în faptul

### CAPITOLUL III. MODUL-DETERMINAT AL IDEALULUI

227

că atît Migenia, oît și Oreste, sînt salvați, puterea acelui conflict nedrept fiind îmfîrîntă. Evident, acesta e cazul și în sus-amintitul poem al Jui Hartmann von der Aue, întrucît Henric, nevoind el însuși să a accepte în cele din urmă jertfa, este liberat de boala sa cu ajutor dumnezeiesc, astfel și fata este răsplătită pentru credincioasa ei iubire.

Sus-amintitelor puteri afirmative iii se alătură îndată altele apuse, adică puterile negativului, ale răului în general. Totuși, ceea ce este numai negativul nu e îngăduit să-și găsească locul în reprezentarea ideală a unei acțiuni ca temei esențial al reacțiunii necesare. Realitatea negativului poate, fără îndoială, corespunde negativului și esenței și naturii lui, dar oînd conceptul interior și scopul sînt deja în ele însele nule, urîtenia, deja interioară, comportă și mai puțin frumusețe autentică în realizarea ei exterioară. Sofistica pasiunii poate, desigur, încerca, prin abilitatea, tăria și energia 'caracterului, să introducă laturi pozitive în ceea ce este negativ, dar noi nu păstrăm itotuși decît intuiția unui mormînt spoit. Fiindcă ceea ce e numai negativ este în general fad și tern, lăsîndu-ne din această cauză sau vid în suflet, sau repulsie, fie că este motiv propulsor al unei (X., 285) acțiuni, fie că este întrebuințat numai ca mijloc spre a provoca reacțiune. Oribilul, nenorocirea, brutalitatea violenței și duritatea forței care depășește mai pot fi suportate de reprezentare cînd sînt ridicate și purtate de grandoarea plină de conținut a caracterului și a scopului urmărit, dar răul ca atare, invidia, lașitatea și josnicia sînt și rămîn numai respingătoare. De aceea diavolul pentru sine este o figură proastă, inutilizabilă din punct de vedere estetic, căci el nu este nimic altceva decît minciuna în sine însăși, și .din această cauză persoană extrem de prozaică. Tot astfel sînt puteri, desigur, și furiile urii și atît de multe alegorii de mai tîrziu de aceeași speță, dar puteri lipsite de independență afirmativă și de consistență, și nepotrivite pentru reprezentarea ideală, cu toate că și în această privință trebuie stabilită o mare deosebire între ceea ce este permis și ceea ce este interzis pentru diferitele arte și felul în care ele își înfățișează, nemijlocit sau nu, obiectul înaintea intuiției. Dar răul în sine este în general sărac și lipsit de conținut, fiindcă din el nu iese nimic altceva decît tot numai negativ, distrugere și nenorocire, în timp ce arta autentică trebuie să ne ofere priveliștea unei armonii n sine. De disprețuit este îndeosebi josnicia, căci ea provine din invidie și ură contra a ceea ce este nobil și

228

### PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

nu se sfiește să convertească ceea ce este în sine îndreptățit în mijloc al propriei pasiuni rele sau rușinoase. Din această cauză, marii poeți și artiști ai antichității, nu ne oferă spectacolul răutății și al depravării ; din contră, Shakespeare în *Regele Lear*, de exemplu, ne înfățișează răul în întreaga lui oroare. Bătrânul Lear liși împarte țara fiicelor sale și, în nesocotința lui, se încrede în vorbele lor fățarnice și lingușitoare, neprețuind pe tăcuta își prețioasă Cordelia. Acest (fapt este deja ca atare lipsit de judecată, iar nerușinata ticăloșie își nrecunoștința a fiicelor

(X., 286) <sup>ma</sup><sub>j</sub> <sup>ma</sup><sub>j</sub> <sup>șj</sup> a bărbaților lor îl duc lla nebunie în sensul propriu al cuvîntului. În aM fel, adesea, eroii tragediei franceze fac pe grozavii, arogmdu-și cele mai mari și imai nobile motive ale acțiunilor lor își fac imare caz de onoarea își demnitatea lor, ei nimicesc însă iarăși tot atît de adesea imaginea acestor motive prin ceea ce ei sînt și înfăptuiesc icu 'adevărat. Dar cu deosebire în ultimul timp a devenit o modă starea de sfâșiere și de inconsistență interioară, care parcurge toate disonanțele respingătoare, praduoînd un umor al oribilului își o formă grotescă a ironiei în care s-a complăcut, de exemplu, Theodor Hdfifmann.

y) Prin urmare, conținutul veritabil al acțiunii ideale trebuie să-l dea numai iputerile în ele însele afirmative și substanțiale. Dar aceste puteri animatoare, dînd ajung să fie reprezentate, nu trebuie să se înfățișeze în generalitatea lor ca atare, cu toate că înăuntrul realității acțiunii ele constituie momentele esențiale ale ideii, ci trebuie să fie plăsmuite ca indivizi independenți. Oînd nu se înfăptuiește acest lucru ele rămîn idei .generalle sau reprezentări abstracte care nu aparțin domeniului artei. Pe .oît de puțin este îngăduit ca ele să-și tragă originea din simplul capriciu al imaginației, tot atît de mult e necesar ca ele să se concretizeze în formă determinată și încheiată, prezentîndu-se astfel ca individualitate în ele însele. Totuși, nu este îngăduit nici ca acest mod-determinat -să se disperseze pînă la particularitatea existenței exterioare, nici să se contracteze în interioritate subiectivă, fiindcă altfel individualitatea puterilor generale ar trebui angajată în toate complicațiile existenței mărginite. Prin urmare, pe această latură, modul-deter-minat-de-a-fi al individualității lor nu trebuie să fie înfăptuit în toată plenitudinea lui.

Ca cel mai autentic exemplu pentru o astfel de apariție și dominație a puterilor generale în forma lor independentă pot fi

(XL 287) aduși zeii greci. Oricum is-ar înfățișa ei, zeii eleni isînt totdeauna

### CAPITOLUL III. MODUL-DETERMINAT AL IDEALULUI

229

senini își fericiți. Ca zei individuali, unii din ei ajung, desigur, să fie implicați fin lluptă, dar, ichiar își în conflict fiind, ei nu-l iau pînă la urmă atît de în serios lîncît să se concentreze asupra unui scop determinat cu toată energia își consecvența caracterului și a pasiunii :și să-și afle pieirea în llupte pentru realizarea acestui scop. Ei nu fac decît doar să se amestece ici își colo, în cazuri concrete, fac dintr-un interes determinat propriul lor .interes, abandonează însă

tot atât de ușor acest interes, reîntorcându-se **fericiți** înapoi pe înaltul Olimp. Astfel, îi vedem pe zeii lui Homer în luptă, războimdu-se între ei ; acest fapt rezidă în madul-lor-deteraninat, ei rămân însă totuși ființe și moduri-determinate universale. De exemplu, bătlia se dezlănțuie cu furie : eroii apar unul după altul, unul dte unul ; acum indivizii se pierd lîn (învălmășeala și larma igenerală, ei nu mai sînt moduri special determinate care s-ar putea distinge unul de celălalt, o îmbulzeală generală si un .spirit «general sînt în fierbere și în luptă, iar acum puterile universale, zeii înșiși, sînt aceia care intră în luptă. Dar din «astfel de complicații și conflicte zeii se retrag iarăși în llumea independenței și a liniștii lor. Cădi individualitatea formei lor îi implică, desigur, *n* lucruri accidentale, totuși, universalul divin fiind la ei preponderent, ceea ce este individual în ființa lor rămîne mai mult figură exterioară deoît să străbată pînă la nivelul veritabilei subiectivității interioare. Modul-determinat este o formă care doar se lipește, mai mult sau mai puțin, de natura divină. Dar tocmai independența și calmul lor lipsit de griji (le conferă acea individualitate plastică oare nu-și iface nici o grijă și nici un .gând în privința determinării. Din acest motiv, nici în activitatea lor care se desfășoară în realitatea concretă nu există la zeii homerici consecvență fenmă, deși ei totdeauna isînt angajați în acțiuni variate și schimbătoare, căci lor numai materia și interesul unor întîmplări ome-nești temporare le poate da ocazie să facă ceva. De asemenea, la zeii eleni mai găsim și alte particularități proprii, care nu pot fi totdeauna derivate din conceptul generai al oricărui zeu determinat ; Mercur, de exemplu, este omoratorul lui Argus, Apolo, omorîtorul șarpelui Piton, Iupiter are nenumărate amoruri și o agață pe Iunona de o nicovală etc. Aceste istorii și atâtea altele nu sînt deaît simple accesorii agățate în mod simbolic și alegoric de ceea ce ține de elementul natură în firea zeilor, accesorii a căror origine mai precisă va trebui s-o arătăm ceva mai tîrziu.

230

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

### CAPITOLUL III. MODUL-DETERMINAT AL IDEALULUI

231

Desigur, își lîn arta modernă ise lîntîlnește concepția unor puteri determinate își totodată generale lîn sine. Dar acestea sînt în cea mai mare parte numai sterpe și reci alegorii ale urii, de exemplu, ale invidiei, .geloziei, în general ale virtuților și viciilor, ale credinței, speranței, dragostei, fidelității etc. în toate acestea noi nu credem, căci, în ce ne privește, singură subiectivitatea concretă este aceea pentru care simțim un interes mai profund în reprezentările artei, îndît nu dorim să vedem înfățișate înaintea noastră pentru ele însele amintitele abstracții, ci numai ca momente își laturi afle caracterelor omenești, ale modului lor particular de a fi și ale totalității Hor. In chip asemănător, își îngerii nu au în sine generalitate și independență, cum au Marte, Venius, Apolo etc, sau cum au Okeanos și Helios, ci ei există, desigur, pentru reprezentare, dar ca servitori particulari ai unicei și substanțialei ființe divine, care nu se fărâmițează în

individualități atît de independente cum sînt cele pe care ni le prezintă cercul zeilor greoi. De aceea noi nu avem imaginea intuitivă a mai multor puteri obiective subzistente în sine, care ar putea fi reprezentate pentru ele însele ca indivizi divini, ci găsim conținutul esențial al acestor puteri fie în formă obiectivă în unicul Dumnezeu, fie realizat în mod particular și subiectiv ca acțiunii și caractere omenești. Dar tocmai în mai sus-amin-- 28») tita autonomizare și individualizare lîși are originea reprezentarea ideală a zeilor.

#### b) INDIVIZII CARE ACȚIONEAZĂ

Gînid este vorba de idealurile de zei, considerate de noi tocmai adineaori, nu-i este greu artei isă-iși păstreze idealitatea care i se cere. Dar îndată ioe este vorba să se treacă la acțiunea concretă, se ivește o dificultate particulară pentru reprezentare. Fără (îndoială, zeii și puterile universale în general sînt adică ceea ce pune în mișcare acțiunea, dar în realitate inu trebuie să li se atribuie acțiune individuală propriu-zisă, ci acțiunea îi revine omului. În felul acesta, obținem două laturi separate ; pe o latură se găsesc amintitele puteri universale în substanțialitatea lor ce se bazează pe ea însăși și care, din acest motiv, este o substanțialitate mai abstractă ; de cealaltă parte se află indivizii umani, cărora le aparține hotărârea și ultima decizie în acțiune, precum își înfăptuirea reală.

Conform adevărului, eter-

nele puteri dominante sînt imanente eului esențial al omului, ele constituie latura substanțială a caracterului său, dar întruGît sînt concepute în însăși divinitatea lor ca indivizi, și prin aceasta ca unele care se exclud, ele intră de îndată într-un raport exterior față de subiect. Acest fapt atrage idupă isine aici o dificultate esențială ; **căci** în acest raport dintre zei își oameni rezidă nemijlocit o contradicție. Pe de o parte, conținutul zeilor este proprietate, pasiune individuală, hotărâre și voință a omului, pe de altă parte însă zeii sînt concepuți și scoși în evidență ca puteri existente în sine își pentru sine, puterile nu numai neatîrnătoare de subiectul individual, ci puteri care-l mlînă își-l determină pe acesta, astfel îndît aceleași determinații sînt reprezentate odată în formă de individualitate divină de sine stătătoare, iar altă dată ca ceea ce-i este imai propriu inimii omenești. Din această cauză, apare periclitată atît libera neatîrnare a zeilor, cit și libertatea indivizilor care acționează. Mai ales cînd li se conferă zeilor putere care comandă, suferă independența umană pe care noi am stabilit-o însă ca fiind cerința absolut esențială pentru idealul artei. Avem aici același raport a cărui problemă se pune și în reprezentările religioase creștine. Astfel, de exemplu, se spune că spiritul lui Dumnezeu duce la Dumnezeu. Atunci însă interiorul uman poate apărea ca teren pur pasiv asupra căruia acționează spiritul lui Dumnezeu, iar libertatea voinței omenești este nimicită, întrucît hotărârea divină a acestei acțiuni rămîne pentru om oarecum un fel de fatalitate în care el nu este prezent cu propriul său eu esențial.

a) Dacă acest raport este 'astfel conceput înoît omul care acționează stă în fața lui Dumnezeu în chip exterior, ca în fața a ceea ce este substanțial, relația dintre om și Dumnezeu rămîne cu totul prozaică, fiindcă Dumnezeu poruncește, iar



omul nu are dedît să asculte. De exterioritatea reciprocă a zeilor și a oamenilor n-au fost îin stare să se țină departe nici chiar poeții mari. De exemplu, la Sofoole, după ce a făcut să nu reușească înșelăciunea lui Odiseu, Filoctet persistă în hotărîrea sa de a nu merge cu el în tabăra grecilor, pînă cînd, în isfîrșit, intervine Hercule, ca *deus ex machina*, și-i poruncește să cedeze dorinții lui Neoptolem. Conținutul acestei apariții este, desigur, motivat suficient și ea este și așteptată, dar întorsătura rămlîne totdeauna străină și exterioară și, în cele mai nobile tragedii ale sale, oofocle ou face uz de acest fel de reprezentare prin care, dacă

232

## PARTEA I. [DEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

s»i)

si»)

## CAPITOLUL III. MODUL-DETERMINAT AL IDEALULUI

233

se face un pas în plus, zeii devin simple mașini, iar indivizii simple instrumente ale unui liber arbitru care le este străin.

în chip asemănător întfflnim, mai ales în genul epic, intervenții de ale zeilor care apar exterioare libertății omenești. De exemplu, Henmes îi conduce pe Priam la Ahile, Apolo îl lovește pe Patrocle între umeri și-i pune capăt zilelor. Tot astfel, ade-<sup>sea</sup> țesături mitologice isînt astfel întrebuințate, încât ele iau la indivizi înfățișarea unei existențe exterioare. De exemplu Ahile este cufundat de mama sa în Styx, devenind astfel până la călcîie invulnerabil și inviinicibil. Dacă ne reprezentăm acest fapt în imod rațional, dispăre toată vitejia și esența de erou a lui. Ahile devine, dintr-o trăsătură spirituală a caracterului, o calitate pur fizică. Epicului însă i se poate îngădui un astfel de mod de reprezentare mult mai curând decît genului dramatic, deoarece în poezia epică latura interiorității intenției trece pe al doilea plan cînid este vorba de înfăptuirea scopurilor, lăsînd în general exteriorității un spațiu de mișcare mai larg. De aceea acea reflexie a intelectului care conferă poetului sarcina absurdă ca eroii săi să nu fie eroi trebuie să se prezinte cu cea mai mare precauție, căci și în astfel de trăsături se poa'te păstra, cum vom vedea îndată, raportul poetic între zei și oameni. Dimpotrivă, prozaicul se manifestă îndată ce puterile prezentate ca independente sînt în sine lipsite de substanță și nu aparțin decît arbitrarului fantastic și bizareriei unei false originalități.

f) Raportul cu adevărat ideal constă în identitatea zeilor și oamenilor, identitate care trebuie să fie perceptibilă și atunci cînd puterile universale vin opuse, ca independente și libere, persoanelor care acționează și pasiunilor acestora. Anume, conținutul itrebuie să se dovedească de îndată a fi propriul interior ai indivizilor, încât, pe de o parte, puterile dominante apar individualitate pentru sine, pe de altă parte însă acest ce exterior omului se înfățișează ca ceva ce-i este imanent spiritului și caracterului lui. De aceea rămîne în sarcina artistului să servească de mijlocitor între cele două laturi deosebite și să le unească cu o fină

legătură, făcînd începuturile vizibile în interiorul omenesc, scoţînd însă în evidenţă şi universalul şi esenţialul care acţionează aki şi prezentîndu-i intuiţiei individualizat pentru sine. Sufletul omului trebuie să îse reveleze pe sine în zei, oare sînt formele generale şi independente a ceea ce acţionează şi stăpâneşte în interiorul său. Numai atunci sînt zei'

totodată zei ai propriei sade inimi. De exemplu, cînd auzim pe cei vechi «spunînd că Venus sau Amor a depus stăpînire pe inimă, fără îndoială că Venus şi Amor sînt mai întîi puteri exterioare omului, dar iubirea este tot atît de mult şi o înclinare şi o pasiune care aparţine sufletului uman ca atare, constituind propriul interior al acestuia. În acelaşi sens se vorbeşte adesea despre Eumenide. Mai întîi, ne reprezentăm fecioarele răzbună-

«toare ca pe nişte furii care urmăresc în chip exterior pe criminal, dar această urmărire este în acelaşi timp furia interioară care străbate prin sufletul criminalului, iar Sofocle face uz de acest cuvînt şi în sens de ceea ce este interior şi propriu omului, ca de exemplu în *Edip la Colona* (v. 1434) unde Eriniile înseamnă însuşi Edip îşi blestemul tatălui, puterea sufletului său rănit asupra fiilor săi. Este, prin urmare, şi just şi nejust să fie în general declaraţi zeii ca puteri fie numai exterioare omului, fie ca puteri ce-i sînt numai imanente, căci ei sînt şi una şi alta. Din această cauză, la Homer, acţiunile zeilor şi ale oamenilor se amestecă mereu unele cu altele ; zeii par să înfăptuiască ceea ce e străin omului, şi îndeplinesc totuşi numai ceea ce constituie propriu-zis substanţa sentimentelor şi a interiorului său. În *Iliada* de exemplu, cînd Ahile, în ceartă cu Agamemnon, vrea să ridice sabia contra acestuia, apare Atena la spatele lui şi, vizibilă numai lui, îl apucă ide părul lui galben ca aurul. Hera, egal de îngrijorată pentru Ahile şi Agamemnon, vrea să ridice Atena, iar intervenţia ei apare cu totul independentă de dispoziţia sufletească a lui Ahile. Pe de altă parte însă, «ne putem uşor închipui că Atena care apare subit, judecata cuminte care frînează -mîna eroului, este de natură interioară şi că totul este un eveniment care se desfăşoară în sufletul lui Ahile. Homer însuşi ne indică acest fapt cu cîteva versuri mai înainte (*Iliada*, I, v. 190), cînd ne descrie cum deliberează Ahile în sufletul său:

„73 6ye (pdcaayavov ou spuaaajzsvot Tiaaa [J.7]pou, Toi.? [xsv âvaffTYjaet.Ev, 6 8"ATpEtSy]v svapîi;oi, Y)s oXov Ttauaeisv, py]Tuasi. TE •9-jt.6v"<sup>1</sup>

Această întrerupere interioară a mîniei, această înfrînare, care e o putere străină faţă de mînie — iniţial Ahile se înfăţi-

<sup>1</sup> „Sau de la coapsă din teacă să-şi smulgă el spada tăioasă Şi să înlătore îndată mulţimea, să-njunghie pe-Aitride, Ori supărarea să-şi curme şi capăt să puie pornirii". (Traducerea lud G. Murnu.)

234

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

şează plin cu totul numai de mînie —, poetul epic are pe deplin drept s-o reprezinte ca pe o întîmplare exterioară. La fel o vedem pe Minerva în *Odissea* ca însoţitoare a lui Telemac. Această însoţire este deja mai greu de conceput, ca

fiind în același timp interioară, petrecându-se în isuffletul lui Telemac, cu toate că nici aici nu lipsește legătura dintre exterior și interior. Ceea ce constituie în general seninătatea zeilor homerici și ironia cuprinsă în adorarea lor este faptul că independența și seriozitatea lor dispar în măsura în care ei se înfățișează ca puteri proprii însuși sufletului omenesc și lasă prin aceasta ca omul să fie în ei da sine însuși.

Dar nu aste nevoie să căutăm atât de departe un exemplu perfect al transformării unei astfel de mașinării zeești pur exterioare în ceva subiectiv, în libertate își frumusețe morală. În *Ifigenia în Taurida* Goethe a dat creația cea mai demnă de admirat își cea umai frumoasă cu puțință în aceaistă privință. La Euripide, Oreste cu Ifigenia fură chipul Dianei. Acesta nu e ali-ceva deoît un furt. Apare Toas își dă poruncă isă fie urmăriți și să li se ia chipul zeiței, pînă ce, la sfîrșit, se ivește în mod cu totul prozaic Atena, poruncindu-i lui Toas să se oprească, fiindcă ea și-așa l-a recomandat deja pe Oreste lui Poseidon, x<sub>t</sub>. 294) care, de dragul ei, îl-a dus departe în largul mării. Toas ascultă îndată, răspunzînd la admonestarea zeiței (v. 1442 și 43) : „Puternică Atena, cine, auzind cuvintele zeilor, nu se supune este un nesocotit... Nu se cuvine isă luptăm contra puterii zeilor”.

În acest raport nu vedem altceva decît o poruncă exterioară și rigidă a Atenei își o simplă ascultare tot atât de lipsită de conținut a lui Toas. Din contra, la Goethe Ifigenia devine zeița și crede în adevărul din ea însăși, din sufletul omenesc. În acest sens se îndreaptă ea către Toas, zicînd : „Oare numai bărbatul are 'drept isă săvîrșească fapte mărețe ! Imposibilul numai el îl strînge oare la puternicu-piept de erou ?”

Ceea ce la Euripide realizează porunca Atenei, adică convertirea lui Toas, Ifigenia lui Goethe caută să obțină, și de fapt își obține, trezind în el sentimente adînci și reprezentări profunde : „O îndrăzneță încercare îmi frămîntă pieptul. Nu voi scăpa de o învinuire mare și nici de un mare rău dacă nu izbutesc ; inumai în grija ta o las ! Dacă ești cu adevărat așa cum ți-a mens vestea bună, dovedește-o cu ajutorul tău și preamărește prin mine adevărul !”. — Iar cînd Toas ripostează : „Crezi tu

### CAPITOLUL III. MODUL-DETERMINAT AL IDEALULUI

235

că scitul aspru și barbar aude glasul adevărului și al omeniei pe care atreu-elenul nu l-a auzit ?”, ea îi răspunde, pătrunsă de cea mai vie și curată credință : „Îl aude, fiecare, născut sub oricare cer și prin a cărui inimă curge limpede și nestingherit izvorul vieții”. Atunci, jcu încredere în înalta lui demnitate, Ifigenia face apel la mărinimia și la blîndețea lui, îi mișcă inima și-l învinge, **stordtodu-i cu** mijloace umane și frumoase învoirea să se reîntoarcă la ai săi. Căci numai de aceasta e nevoie. De chipul zeiței Ifigenia nu are nevoie, și poate pleca fără să recurgă la vicleșug și înșelătorie, în timp ce Goethe tălmăcește nemărginit de frumos, uman și conciliator, cuvîntul zeesc cu dublu înțeles : „Jacă aduci în Grecia sora-ți care stă fără voia sa în sanctuarul de pe malul Tauridei, blestemul

ise dezleagă", în sensul că pura și sfânta Ifigenia, sora, este ichipul zeesc și ocrotitoarea casei. „Frumas și măreț ni se înfățișează sfatul zeiței" zice Oreste către Toas și Migenia. „**întocmai** ca pe-un chip islăfinit ide care strâns e legată prin tainic cuvânt divin soarta de neclintit a cetății, te-a luat și te-a dus, tu, ocrotitoare a icasei, păstrându-te în loc liniștit și sfânt spre binele fratelui tău și al celor ai tăi ; oînd orice mântuire pe acest întins pământ părea pierdută, tu ne redai totul". Pjrin puritatea își frumusețea morală a naturii intime a sufletului său, Ifigenia a arătat și mai înainte față de Oreste acest fel de a fi, împăciuitoare și aducătoare de vindecare. Fără îndoială, recunoașterea ei *Al* înfurie pe dl, care nu mai nutrește nici o credință în pacea sufletului său isfîșiat, dar dragostea curată a sorei sale îl vindecă de tot chinul cauzat de ifuriile interioare : „în brațele tale m-a strâns pentru ultima oară răul cu toate ghearele sale, și [groaznic mă zgudui până în măduva oaselor ; apoi dispăru ca un șarpe în gaură. Din nou gust eu acum, mulțumită ție, vasta lumină a zilei".

În privința aceasta, ca în toate celelalte privințe, frumusețea adîncă a acestui ipoeem nu poate fi îndeajuns admirată.

Cu subiectele creștine însă stăm mai rău decît cu cele antice, în legendele sfinte, și în general în domeniul reprezentării creștine, avem, fără îndoială, prezentă în credința generală apariția Im Hristas, a Măriei, a altor sfinți etc, dar imaginația și-a creat alături, în sfere înrudite, tot felul de ființe fantastice, ca vrăjitoare, strigoi, spirite își multe altele similare, în conceperea cărora — cînd ele se înfățișează ca puteri străine omului, iar

236

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

acesta se apleacă fără rezistență interioară sub puterea farmecelor, minciunilor și înșelătoriilor — întreaga plămuire poate fi dată pradă tuturor aberațiilor și oricărui arbitrar al întîmplării. În privința aceasta, artistul trebuie să caute mai ales ca libertatea și independența hotărârii omului să rămână păstrate.

Shakespeare a dat sub acest raport cele mai excelente modele, în *Mucbeth*, de exemplu, vrăjitoarele apar ca puteri exterioare care hotărăsc în prealabil soarta lui Macbeth. Totuși, ceea ce anunță ele, este cea mai secretă și mai proprie dorință a lui, care i se prezintă și i se revelează în chipul acesta numai aparent exterior. Și mai frumoasă și mai profundă încă este apariția spiritului în *Hamlet*, tratată numai ca o formă obiectivă a bănuielii interioare a lui Hamlet. Îl vedem pe Hamlet apărînd muncit de sumbrul sentiment că trebuie să se fi întîmplat ceva îngrozitor ; atunci îi apare spiritul tatălui său, dezvelindu-i întreaga crimă. După această descoperire provocatoare, ne așteptăm ca Hamlet să pedepsească de îndată și cu asprime fapta și-l considerăm cu totul îndreptățit să se răzbune. Dar Hamlet șovăie și iar x., 297) șovăie. Această pasivitate i s-a reproșat lui Shakespeare, spunîndu-se că în parte piesa nu vrea să miște din loc. Dar Hamlet este o natură slabă din punct de vedere ipraciic, e un suflet frumos, retras în sine însuși, care nu se poate decide decît cu greu să iasă din această armonie interioară ; e melancolic, subtil, ipohondru și-adînc, și din acest motiv

nu este înclinat să acționeze prompt. De altfel, și Goethe a rămas pe lingă părerea că Shakespeare ar fi voit să înfățișeze în *Hamlet*: o faptă mare pentru un isufilet care nu era pe măsura faptei. Și Goethe găsește că piesa a fost plăsmuită cu acest înțeles. „Aici a fost sădit un stejar — spune Goethe — într-un vas costisitor care n-ar fi trebuit să primească în cuprinsul lui decît flori delicate ; rădăcinile se întind, iar vasul e nimicit". Dar Shakespeare mai aduce, în legătură cu apariția spiritului, încă o trăsătură mult mai admcă: Hamlet șovăie, fiindcă dl nu crede oirbește spiritului. „Spiritul pe care l-am văzut poate fi un diavol, iar diavolul are putere mare să ia o formă plăcută ; într-adevăr, și poate față de slăbiciunea și melancolia mea (căci e foarte puternic cu spirite ca mine). înșală-mă pentru a mă putea condamna ' Voi avea temeiuri mai sigure decît acesta : piesa va fi cursa în care voi prinde conștiința regelui".

Aici vedem că apariția ca atare nu dispune pur și simplu de Hamlet, ci acesta se îndoiește, căutînd să ajungă la certitu-

### CAPITOLUL III. MODUL-DETERMINAT AL IDEALULUI

237

dine cu ajutorul unor dispoziții luate de el însuși înainte de a acționa.

y) Puterile universale, în sfârșit, puteri ce nu se înfățișează numai pentru sine ca puteri de sine stătătoare, ci sînt vii de asemenea și în sufletul uman, imii'Cîndu-l în ceea ce are el mai intim, le putem numi, după cei vechi, cu cuvîntull : 7tâ6o; Acest cuvînt se lasă cu greu tradus, căci cu „pasiune" se asociază totdeauna noțiunea secundară de neînsemnat, vulgar, în timp ce noi pretindem că omul mu trebuie să fie subjugat de pasiuni. Din acest motiv, noi atribuim aici cuvîntului patos un sens mai înalt și mai general, lipsit de această nuanță secundară de ceva reprobabil, particular etc. Astfel, de exemplu, iubirea sfîntă de soră a Antigonei este un patos, în menționatul înțeles grec al cuvîntului. Luat în acest sens, patosul este o putere în sine justificată a sufletului, un conținut esențial al raționalității și al liberei voințe. Oreste, de exemplu, nu-și omoară mama pornind dintr-un impuls interior al sufletului pe care l-am numii pasiune, ci patosul care-l mîna la faptă este bine cumpănit și absolut precugetait. în privința aceasta, nici nu putem spune .că zeii posedă patos. Ei nu sînt decît conținutul general a ceea ce în individualitatea omenească lîmpdngce la decizii și acțiuni. Dar zeii ca atare își păstrează calmull și lipsa lor de pasiuni, iar dacă se ajunge și între ei la ceartă și discordie ei nu le iau în serios, sau cearta lor are mai curînd o semnificație general-simbolică decît ar fi ea un război general al zeilor. Deci patosul trebuie să-tl limităm la acțiunile omenești și să înțelegem prin el conținutul esențial și rațional prezent în eul substanțial al omului și care îi umple își-i pătrunde întreg sufletul.

oca) Numai că patosul constituie centrul ipropriu-zis, domeniul autentic al artei. Reprezentarea lui este ceea ce e în primul .rînd eficient atît lîn opera de artă, tăt și lîn cel ce o contemplă, i Fiindcă patosul atinge o coardă care răsună în sufletul oricărui I om ; oricine cunoaște conținutul valoros și rațional care rezidă într-un

patos adevărat, și-l recunoaște. Patosul ne mișcă fiindcă el este în sine și pentru sine ceea ce e puternic în existența umană. Sub acest aspect, exteriorul, mediul naturii înconjurătoare și punerea ei 'în scenă nu pot apărea decât ca accesorii subordonate spre a sprijini efectul (patosului. De aceea natura trebuie în chip esențial folosită simbolic, lăsînd să se reflecte din ea patosul care constituie adevăratul obiect al reprezentării artistice. Pictura peisagistică, de exemplu, este, ca atare, deja un gen mai

[X\*

238

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

puțin important decât pictura cu subiecte istorice : dar, și acolo unde se înfățișează de sine stătătoare, ea trebuie să trezească un sentiment igeneral își să posede forma unui patos. — S-a spus în privința aceasta că arta trebuie în .general să emoționeze. Dar, dacă acest principiu are valoare, se pune în chip esențial întrebarea : prin ce mijloace e îngăduit să fie produsă emoția în artă ? Emoția în general este senzație de mișcare împreună cu ceva sau cineva, iar oamenii, mai ales în ziua de azi, pot fi ușor mișcați. Cine varsă lacrimii, seamănă lacrimi, care cresc ușor. Dar în artă nu trebuie să producă emoție, să miște decît patosul în el însuși veritabil.

tP) De aceea nu e îngăduit ca patosul să fie, nici în genul comic, nici în cel tragic, o simplă prostie își o marotă subiectivă. Timon, de exemplu, la Shakespeare, este un mizantrop cu totul superficial ; prietenii l-au secătuit în petreceri, i-au nîmcat averea, iar când el însuși are nevoie de bani, îl părăsesc. Acum devine el un dușman pătimăș aii oamenilor. Lucru de înțeles și natural, dar nu e patos în sine îndreptățit. în *Mizantropul*, lucrare de tinerețe a lui Schiller, o ură similară este în și mai mare măsură o toană modernă. Fiindcă aici dușmanul oamenilor este în plus un bărbat foarte nobil, care gîndește, are o mare putere de discernămint, e generos ou țărani săi, pe care i-a eliberat de iobăgie, și e plin de iubire față de fiica sa, pe cât de frumoasă, pe atît de amabilă. în fel asemănător se chinuiește Quinctius Heimeran von Flamming din romanul lui August Lafontaine cu mania sa privitoare la rasele omenești etc. Mai ales, icaa mai nouă poezie s-a cocoțat însă într-o regiune a fantasticului și a minciunii, urmărind isă producă efect prin bizareria ei, dar nefiind în stare să trezească ecou în nici o inimă <sup>800)</sup> sănătoasă, fiindcă în astfel de rafinament al reflexiei asupra a ceea ce este adevăr în om se volatilizează orice conținut autentic. Dar și invers tot ce se sprijină pe o doctrină, pe convingerea că aceasta conține adevărull, întrucât o astfel de cunoaștere constituie tema principală, nu oferă patos autentic pentru reprezentarea artistică. Din categoria aceasta fac parte cunoștințele și adevărurile ș t i n ț i f i c e, deoarece de știință ține un mod de formație specific, un efort 'multiplu și o multilaterală familiarizare cu o știință determinată, cunoașterea valorii acesteia. Dar interesul pentru acest fel de studii nu e o forță universală. care ar mișca sufletul omenesc, ci este totdeauna limitată la un anumit număr de indivizi. Greutăți similare prezintă tratarea

doctrinelor pur religioase, anume când ele trebuie dezvoltate conform conținutului lor cel mai adânc. Conținutul general al religiei, credința în Dumnezeu etc, constituie fără îndoială un interes al oricărui suflet mai adânc, dar când este vorba de această credință nu incumbă artei să explice dogmele religioase și să lămurească în chip special adevărul lor, și de aceea arta trebuie să se rețină de a se angaja în astfel de explicații. Inima omenească o credem capabilă de orice patos, de toate motivele puterilor imorale care prezintă interes pentru acțiune. Religia privește mai mult felul de a simți, mai mult cerul inimii, în general consolarea și înălțarea individului în sine însuși, decât acțiunea propriu-zisă. Căci ceea ce este divin în religie ea acțiune e moralitatea și puterile particulare ale moralității. Față de cerul pur al religiei, aceste puteri însă se raportează la ceea ce e lumesc și propriu-zis omenească. În esențialitatea sa, acest omenească era la cei vechi conținut al zeilor, care, din această cauză, și în ce privește acțiunea puteau fi complet încorporați în reprezentarea acestora. )

OT(~~

De aceea, dacă ne întrebăm care e cuprinsul patosului ce ( $X_{jt}$  3oi aparține aici, numărul unor astfel de momente substanțiale ale voinței este neînsemnat, iar cuprinsul lor e mic. Îndeosebi opera vrea și trebuie să se limiteze la un cerc restrâns al lor, iar noi ascultăm mereu tânguiri și bucuriile, nefericirea și fericirea iubirii, gloriei, onoarei, eroismului, prieteniei, dragostei de mamă, iubirii copiilor, a soților etc. j

Yy) Dar un astfel de patos cere în chip esențial să fie reprezentat și descris. Și anume trebuie să fie un suflet bogat în sine însuși, care introduce în patosul său bogăția interiorului său și nu rămâne numai concentrat și intensiv, ci se exteriorizează în mod extensiv, devenind figură complet dezvoltată. Această concentrare interioară și exteriorizare determină mari deosebiri; diferitele individualități etnice isănt și în această privință esențial deosebite. Popoarele care au o reflexie cultivată sânt mai elocvente în exprimarea pasiunilor lor. Cei vechi, de exemplu, erau obișnuiți să analizeze în adâncime patosul care animă indivizii, fără a aluneca prin aceasta în reflexii reci ori în vorbărie. În privința aceasta, și francezii sânt patetici, iar elocvența lor în exprimarea pasiunilor nu e totdeauna numai simplă vorbărie, așa cum ne închipuim adesea noi germanii în sufletul nostru concentrat, întrucât exprimarea multilaterală a sentimentului nouă ne apare ca o nedreptate ce i se face acestuia.

240

#### PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

În privința aceasta a existat în Germania un timp când în poezie, mai ales spiritele tinere, sătule de iapa retorismului francez, au cerut naturalețe și au împins lucrurile atât de departe, încât expresia se compunea îndeosebi din interjecții. Dar icu simple ah ! și oh ! sau ou blestemele imîniei, cu tunete și trăsnete nu poate fi rezolvată chestiunea. Forța unor simple interjecții e o forță

rea și iconstituie modul de exprimare al unui suflet încă 802) primitiv. Spiritul individual în care se înfățișează patosul trebuie să fie un spirit plin de conținut, în stare să se desfășoare și să se exprime.

În această privință, și Goethe și Schiller prezintă un contrast uimitor. Goethe este imai puțin patetic decât Schiller și posedă un mod de ireprezentare lartiistică mai mult intensiv ; mai ales în lirică, Goethe rămâne mai reținut în sine ; cântecele lui lasă să se vadă ceea ce urmăresc, așa cum îi sade bine iubirii, fără să explice totul. Dimpotrivă, lui Schiller îi place să-și desfășoare pe larg patosul, cu o mare limpezime și avânt al exp\*ri-mării. În *Wandsbecker Boten* (vol. I, p. 153), Gladius a pus în chip similar față în față pe Voltaire cu Shakespeare : unul este ceea ce celălalt pare să fie : „Jvlaître Arouet spune: plîng, și Shakespeare plînge”. Dar în artă avem de-a face tocmai cu ceea ce se spune și cu ceea ce pare .și nu cu existența reală, naturală. Dacă Shakespeare ar plînge numai în timp ce Voltaire ar părea că plînge, Shakespeare ar fi un prost poet.

Prin urmare, pentru a fi în sine o lucrare-etc așa cum pretinde arta ideală, patosul trebuie să fie plăsmuit ca patos al unui spirit bogat și integral. Aceasta ne duce la a treia latură a acțiunii, la considerarea mai de aproape a caracterului.

### c) CARACTERUL

Am plecat de la puterile substanțiale universale ale acțiunii. Pentru a acționa și a se realiza, ele au nevoie de individualitatea omenească, în care ele apar ca patos propulsor. Dar generalul acestor puteri trebuie să se închege în indivizi particulari ca totalitate și individualitate. Această totalitate este omul în spiritualitatea lui concretă și în subiectivitatea acesteia, este individualitatea umană integrală ca și

### CAPITOLUL III. MODUL-DETERMINAT AL IDEALULUI

241

caracter. Zeii devin patos uman, iar patosul în activitate con- x<sub>t</sub>. 3oj) cretă este caracterul omenesc.

Astfel caracterul constituie adevăratul punct central al reprezentării artistice ideale, întrucât laturile examinate până acum 'dl le unește ca momente ale propriei sale totalități. Fiindcă ideea, plăsmuită ca ideal, adevărată plăsmuită pentru reprezentarea sensibilă și pentru intuiție, și acționînd și realizîndu-se în activitatea ei, este, în modul ei determinat, individualitate subiectivă care se raportează pe sine la sine. Individualitatea cu adevărat liberă însă, așa cum o pretinde idealul, trebuie să se înfățișeze nu numai ca generalitate, ci în egală măsură și ca particularitate concretă, și ca mijlocire creatoare de unitate deplină, și ca întrepătrundere a acestor două laturi, care există pentru ele însele ca unitate. Aceasta constituie totalitatea caracterului, al cărui ideal constă în robustețea generoasă a subiectivității care se concentrează în sine.

În această privință unmează să privim caracterul pe trei dintre laturile lui :

În primul rând, ca individualitate totală, ca bogăție a caracterului.

În al doilea rând, această totalitate trebuie să se înfățișeze ca



particularitate, iar caracterul (trebuie să apară din această cauză ca determinat. În al treilea rând, ca unul ce e unic în sine, se contopește cu acest imod-determinat ca cu sine însuși în așa ființă pentru sine subiectivă și în felul acesta el trebuie să se realizeze și drept caracter în sine. —

Vrem să lămurim acum aceste abstracte determinări de gândire și să le facem mai accesibile reprezentării.

a) întrucât se desfășoară în cuprinsul unei individualități complete, patosul nu mai apare în acest imod-determinat al lui ca unul ce ar constitui întregul și unicul interes al reprezentării artistice, ci el devine însuși numai o latură a caracterului care acționează, deși o latură principală. Fiindcă omul nu poartă în sine doar numai un unic zeu, ca patos al său, ci sufletul omului. <sup>30\*</sup> lui este mare și vast. Unui om veritabil îi aparțin mulți zei și el închide în anima sa toate acele puteri care îsînt dispersate în cerul zeilor ; întregul Olimp e adunat în pieptul său. În înțelesul acesta a spus un antic : „Din pasiunile tale ți-ai făurit zei, omule !”, și, de fapt, grecii, cu oînt au devenit mai culti, cu

242

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

atît mai mulți zei au avut, iar zeii lor mai vechi erau mai șterși, nu erau zei cu individualitate precis conturată.

De aceea caracterul trebuie să se și manifeste cu această bogăție a lui. Interesul pe care-l arătăm unui caracter provine tocmai din faptul că se manifestă o astfel de totalitate în cuprinsul lui, iar în această abundență el rămîne totuși el însuși, rămîne un subiect încheșat în sine. Gînd caracterul nu e plăsmuit în forma aceasta rotunjită își ioa subiectivitate încheșată în sine, ci e dat pradă în chip abstract unei unice pasiuni, el se înfățișează ca fiind în afară de sine sau nebun, slab și lipsit de vigoare. Fiindcă slăbiciunea și neputința indivizilor constau tocmai în faptul că conținutul sus-amintitelor puteri veșnice nu se manifestă în ci ca ceea ce e impropriu eului lor, ca predicate inerente lor, ca subiecte ale acestor predicate.

La Homer, fiecare erou reprezintă un întreg cuprins viu de însușiri și trăsături de caracter. Ahile este eroul cel mai juvenil, dar puterii sale tinerești nu-i lipsesc celelalte calități autentice umane, iar Homer ne revelează această varietate în cele mai diferite situații. Ahile o iubește pe mama sa, pe Tetis, plînge după Briseis cînd aceasta i-a fost răpită, iar onoarea sa lezată îl împinge să se certe cu Agamemnon, ceartă care constituie punctul de plecare al tuturor celorlalte **întîmplări** din *Iliada*. Apoi Ahile este cel mai credincios prieten al lui Patrocle și al lui Antiloh ; -el e totodată cel mai înfocat tînăr, iute de picior, sîsi viteaz, dar plin de respect față de cei bătrîni. Credinciosul Fenix, servitorul încercat, zace la picioarele lui, iar la înmormîntarea lui Patrocle Ahile arată bătrînului Nestor cea mai înaltă considerație și cinstire. Dar Ahile se înfățișează și ca un personaj iritabil, pornit, răzbunător și foarte crud față de dușman, cînd, legînd de carul său pe Heotor ucis, tîrăște cadavrul făcînd de trei ori ocolul zidurilor Troiei. Și totuși Ahile se lasă înduplecat ; cînd bătrînul Priam vine în cort la el,

iîși aduce aminte de propriul său tată și-i întinde regelui care plînge mâna care i-a ucis fiul. Despre Ahile se ăpoate spune : iată un om ! Multilateralitatea nobilei naturi omenăști îiși desfășoară întreaga ei bogăție în acest unic individ. Și tot așa stau lucrurile și cu celelalte caractere homerice ; Odiseu, Diomede, Ajax, Agamemnon, Hec-tor, Andromaca, fiecare dintre aceste personaje este un întreg, o lume pentru sine, fiecare este un om complet, viu și nicidecum numai abstracția alegorică a unei oarecare trăsături de caracter izolate. Dimpotrivă, ce individualități șterse, incolore, deși puter-

### CAPITOLUL III. MODUL-DETERMINAT AL IDEALULUI

243

nice, sînt ososul Sigfried, Hagen din Troy și însuși Volker, oîn-tărețul. Numai o astfel de multilateralitate împrumută interes viu caracterului. În același timp, această abundență de trăsături trebuie să se înfățișeze închegată într-un singur subiect, nu în formă dezlînată, ca zăpăceală și ca iritabilitate multiformă, ca, de exemplu, **copiii** care pun mîna pe itoate, găsindu-și ocupație de o clipă, dar sînt lipsiți de caracter ; caracterul, dimpotrivă, trebuie să pătrundă în cele mai diferite mișcări ale sufletului omenesc, să-și pună pecetea pe ele, să se lase copleșit de ele și în același timp să nu se piardă în ele, ci, din contra, să conserve, în această totalitate a intereselor, scopurilor, însușirilor, trăsăturilor de -caracter, subiectivitatea menținută concentrată în sine.

Pentru reprezentarea unor astfel de caractere totale se x,, 3MS potrivește înainte de toate poezia epică, mai puțin cea dramatică și cea lirică.

p") Dar arta încă nu se poate opri la această totalitate ca atare. Deoarece noi avem de-a iface cu idealul în modul-său-determinat, ceea ce atrage după sine cerința particularității și a individualității caracterului. îndeosebi acțiunea, în conflictul își reacțiunea ei, pretinde limitare și un mod-determinat al figurii. De aceea sînt eroii dramatici în cea mai mare parte mai simpli în sine ideoît cei epici. Modul-determinat mai ferm se produce prin patosul particular, care devine trăsătură esențială și proeminentă de caracter, ducând la decizii, scopuri și acțiuni determinate. Dar cînd limitarea este împinsă -atît de departe încât un individ e golit pînă a deveni simplă formă în sine abstractă a unui anumit patos, ca iubire, onoare etc, atunci se pierde orice viață și subiectivitate, iar reprezentarea artistică devine adesea, ca la francezi, -seacă și săracă sub ,acest aspect. De aceea în modul-particular al caracterului ftrebuie să apară una dintre trăsăturile principale ca dominantă, dar înăuntrul modului-lui-determinat-de-a-fi să ră-m-îună păstrată viața în plenitudinea ei își abundența particularităților, încît să i se lase individului spațiu spre a se mișca în multe direcții, a se angaja în multiple situații și a desfășura, în variate forme de exteriorizare, bogăția unui interior cultivat în sine. Cu itot patosul lor simplu, ca atare, un astfel de caracter viu posedă figurile tragice ale lui Sofocle. în ce privește pdasti-

244

### PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

citarea lor bine încheiată, ele pot fi 'Compareate cu creațiile sculpturii,

căci, lîn ciuda caracterului ei determinat, și sculptura poate exprima multilateralitatea caracterului. În opoziție cu pasiunea dezlănțuită care se aruncă cu toată forța ei numai asupra unui singur ipunct, ea reprezintă, desigur, în calmul (X., 307) și muțenia ei, neutralitatea puternică care include în ea liniștit toate forțele, dar această unitate netulburată nu se oprește totuși la un -mod determinat în chip abstract, ci Ilasă «e prasimtă în același timp, în frumusețea ei, docul de naștere a -toate, ca pe o nemijlocită posibilitate de a se angaja în cdele mai diferite rajpor-turi. În figurile autentice ale sculpturii vedem o profunzime calmă aVînd în ea puțința de a realiza din isine toate forțele, încă și mai mult decât sculpturii trebuie să i se .pretindă **picturii**, muzicii și poeziei să realizeze diversitatea interioară a caracterului, își iaceasta a și fost înfăptuită totdeauna de artiștii autentici. Romeo, de exemplu, în piesa lui Shakespeare, are ca patos al său principal iubirea. Cu toate acestea, 'îl vedam în cele -mai variate relații față de părinții isăi, față de prieteni, de pajii săi, în certuri referitoare il-a onoare își în duel cu Tybailt, li vedem manifestând stimă își încredere călugărului, **și-d** vedam pînă și la marginea gropii, conversând cu farmacistul! de la care își cumpără otrava -mortală ; îl vedem totdeauna demn își nobili, stă-pîndt de sentimente adînci. Tot -astfel Juil'ieta se găsește într-o totalitate de raporturi. Față de tatăl, de mama sa, față de doică, de contele Paris, față ide -călugăr își de itoți aceștia, ea este tot atît de profund cufundată în sine -ca își în toate aceste situații, iar întregul ei caracter este pătruns și ipurtat numai de un unic sentiment, de pasiunea -unei **iubiri** tot atît de adînci și de vaste ca nemărginita mare, încît Julieta poate spune cu bună -dreptate : „Cu -cît dau mai mult, cu atît am -mai imult ; acestea două sînt infinite". Prin urmare, deși avem un singur patos reprezentat, el trebuie să se desfășoare bogat în sine însuși. Acesta este cazul își în poezia lirică, unde însă patosul nu se poate dezvolta ca acțiune în raporturi -concrete. Adică și aici -el trebuie să se înfățișeze ca stare interioară a unui suflet plin și cultivat, capabil să se manifeste în orice fel de condiții își de isituații. O is., 303) elocvență vie, o imaginație cu aderență față de toate și care, reînviind trecutul, îl transformă în prezent, o imaginație în stare să utilizeze întregul mediu extern ca expresie simbolică a interiorului și caic nu se teme de idei profunde și obiective, iar în exprimarea acestora manifestă un spirit larg, -cuprinzător, lim-

### CAPITOLUL III. MODUL-DETERM1NAT AL IDEALULUI

245

pede, demn și nobil, — o astfel de bogăție a caracterului, caracter care dă expresie lumii -sale interioare, este la locul lui și în lirică. Considerată din perspectiva intelectului, o astfel de multilateralitate înăuntrul unui mod-determinat dominant poate apărea, se înțelege, ca lipsită de consecvență. De exemplu, Ahii!-e, cu nobilul său caracter de erou, a căru (tinerească forță și frumusețe constituie trăsătura sa principală, arată o inimă duioasă față de tată și de prieteni. Cum e posibil, ne-am întreba ca el, din oribilă răzbunare, să tîrască pe Hector în jurul zidurilor Troiei ? De o inconsecvență similară sînt igolanii lui

Shakespeare, aproape totdeauna plini ide spirit -și manifestând un umor genial. Referitor la ei, putem întreba : cum ajung indivizi atât de spirituali să se comporte în chip atât de grosolan ? Intellectul vrea adică să scoată în -lumină numai o unică latură a caracterului și să facă din ea normă exclusivă a omului întreg. Ceea ce se opune dominării unei astfel de unilateralități îi pare intelectului pură inconsecvență. Dar, pentru natura rațională a ceea ce e în sine integral și prin aceasta viu, inconsecvența aceasta este tocmai ceea ce e consecvent și just. Fiindcă ține de firea omului nu numai să poarte în sine contradicția multiplului, ci s-o și suporte, rămânând astfel egal cu sine și credincios sieși.

y) Dar pentru aceasta caracterul trebuie să-și contopească particularitatea cu subiectivitatea. El trebuie să fie o figură determinată și în acest mod-indeterminat al său să aibă forța și fermitatea unui unic patos ce-și rămâne sieși credincios. Când omul nu e în -chipul acesta una cu isine, diferitele laturi ale multiplicității lui se disociază una de alta în -mod necugetat și lipsit -de sens. A fi în uniune cu sine constituie în artă tocmai ceea ce individualitatea are infinit și divin în sine. Sub acest aspect, fermitatea și puterea ide hotărâre constituie o determina-ție importantă pentru reprezentarea ideală a caracterului. Cum am menționat mai sus în trecere, aceasta se produce prin faptul că puterile universale se întrepătrund cu particularitatea individului și în această unire devin subiectivitate și individualitate deplin unită în sine, raportându-se pe sine la sine.

în legătură, cu această cerință trebuie să ne ridicăm însă împotriva imul tor fenomene apărute -mai ales în arta modernă.

în *Cid* de Corneille, de exemplu, conflictul dintre iubire și onoare constituie o parte strălucită. Fără îndoială, un astfel de patos divizat în el însuși -poate duce la conflicte ; oînd însă el este -situat ca discordie interioară în u-nul și a-celaș caracter,

246

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

(X,

faptul oferă, desigur, ocazie de strălucită retorică și de rmono-loage pline ide efect, totuși ruptura unuia și aceluiași suflet aruncat înapoi și încolo din abstracția onoarei în aceea a iubirii și invers se împotrivesc puterii de .fermă hotărâre și unității caracterului.

Tot astfel contrazice puterii de hotărâre individuale faptul când un personaj principal în .care se agită și acționează forța unui patos se lasă determinat și convins de o figură subordonată și care în astfel de cazuri poate chiar să arunce vina-u pe alții. Așa se lasă, de exemplu, da Racine convinsă Fedra de către Oenona. Un caracter autentic acționează din proprie inițiativă și nu îngăduie unui străin să i se substituie și să ia decizii în locul său. Când însă a acționat prin el însuși, el își vrea să ia asupra lui vina faptei sale și să răspundă pentru ea. —

Un alt mod ide lipsă de ținută a caracterului is-a (transformat, mai ales în producțiile germane moderne, în slăbiciunea interioară a sentimentalității, care a domnit timp destul de îndelungat în Germania. Ca cel mai apropiat exemplu, faimos în această an» privință, trebuie 'să-l cităm pe *Werther*, caracter cu totul maladiu și fără putere de a se ridica deasupra capriciului dragostei sale. Ceea ce-l face interesant este căldura și frumusețea sentimentului, înfrățirea cu natura împreună cu cultura și blândețea sufletului. Această slăbiciune, mai tiraiu, producându-se o adâncire tot mai potențată în subiectivitatea lipsită de conținut a propriei (personalități, a îmbrăcat și alte variate forme. De exemplu, etalarea așa-numitului suflet frumos în *Woldemar* al lui Jacobi ține de acest gen. În acest roman se dă în spectacol, întrecând orice măsură, splendoarea sufletului, iluzia autoînșelătoare a propriei virtuți și perfecțiuni. E aici o sublimitate și divinitate a sufletului care se găsește sub toate aspectele în fals raport cu realitatea, precum și o slăbiciune, incapabilă să suporte și isă prelucreze conținutul autentic al lumii existente, care, ascunsă în fața ei înșeși de presupusa ei distincție, respinge de la sine totul ca nedemn. Căci un astfel de „suflet frumos” nu e deschis nici pentru interesele cu adevărat morale și scopurile serioase ale vieții, ci se izolează pe sine în pânza țesută de el însuși, mișcându-se și trăind numai în cuprinsul iscodirilor sale religioase și morale cele mai subiective. La acest entuziasm interior în fața propriei și enormei desăvârșiri, de care el face caz mare în fața lui însuși, se adaugă apoi îndată o susceptibilitate fără margini cu privire la cealaltă lume, care, bineînțeles, e

CAPITOLUL III. MODUL-DETERMINAT AL IDEALULUI

247

obligată, în orice moment să ghicească existența acestei frumuseți solitare, s-o înțeleagă și s-o cinstească ! Aici au dispărut dintr-o dată întreaga umanitate, orice prietenie și orice iubire. Pedanteria și necuviința de a nu putea suporta lucruri mici și stângăcii peste care un caracter mare și ferm trece neofensat depășesc orice închipuire, căci tocmai ceea ce obiectiv e cu totul neînsemnat aduce pe un astfel de suflet la supremă disperare. Aici tristețea, grija, supărarea, proasta dispoziție, mortificarea, (<sup>811</sup> melancolia își anxietatea nu mai au gîlîșit, iar din toate acestea ia naștere o chinuire prin reflexie cu sine și cu alții, o stare de convulsie își chiar o duritate și cruzime a sufletului în care se revelează complet întreaga mizerie și slăbiciune a acestei intimități a sufletului frumos. — Cu un astfel de straniu mod-de-a-fi al sufletului nu poți avea suflet. Fiindcă ține de natura unui adevărat caracter ca el să vrea ceva ce e real și să aibă în sine curajul și forța să-l înfăptuiască. Interesul pentru subiectivități care rămân totdeauna numai în ele însele este un interes sterp, oriicît de mult ar fi acestea de părerea că ele sînt naturi superioare, mai pure, oare ar produce în ele divinul și l-ar lăsa să fie văzut în „neglige” în timp ce divinul rezidă, dimpotrivă, în cele mai intime și mai secrete cute ale inimii. —

Această lipsă de fermitate interioară substanțială a caracterului s-a concretizat în alt chip și în sensul că adineauri amintitele stranii și superioare splendori ale

(sufletului au fost iposta-ziate într-un mod absurd, concepute ca puteri independente. Aici aparțin magicul, magneticul, demonicul, nobila vrăjitorie a iclarviziunii, boala somnamibulismului etc. Individul viu este pus, în ce privește aceste întunecate puteri, în relație cu ceva ce este un „dincolo” straniu a'tlît în el însuși, dît și față de interiorul individului, „dincolo” de care acesta e determinat și condus. În aceste puteri necunoscute s-ar ascunde un adevăr indescifrabil al oribilului, adevăr ce n-ar putea fi prins și înțeles. Dar din domeniul artei puterile obscure trebuie expulzate, căci în artă nu există nimic obscur, ci totul este limpede și transparent, iar prin acele supraviziuni nu vorbește dedît boala spiritului, poezia fiind transformată în nebulozitate, vanitate și vid. Exemple în privința aceasta ne furnizează Hofifmann și Heinrich von Kleist în al său *Principe de Homburg*. Adevăratul caracter ideal nu are în (\*\*•<sup>Sli</sup> el nimic transcendent și nimic de strigoi, ci are interese reale drept conținut și patos al său, interese în care el se găsește la sine însuși. Îndeosebi clarviziunea a devenit trivială și comună

248

#### PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

în poezia mai nouă. În *Wilhelm Teii* ial lui Schiller, din contra, cînd ibătnînul Attinghausen prezice în momentul morții soanta patriei sale, o asitfel de profeție este la locul ei. A înlocui însă sănătatea caracterului cu boala spiritului pentru a produce conflicte și a trezi interese este totdeauna un procedeu nefericit ; din acest motiv, și nebunia trebuie folosită mumai cu mare precauție.

În categoria acestor false poziții, contrare unității și fermității caracterului, putem clasa și principiul ironiei moderne. Această falsă teorie a amăgit pe poeți să introducă în caractere o diversitate incompatibilă cu nici o unitate, **incit** orice caracter se nimicește ca și caracter. Chiar oînd un individ ise înfățișează mai întîi într-un mod-deteriminat, acest mod trebuie să se convertească tocmai în contrariul său, dar caracterul să nu reprezinte astfel decît nimicnicia a ceea ce e determinat și pe a sa înseși. Acestea au fost considerate de către ironie ca adevărata culme a artei, 'întrucât, după aderenții acestui curent, spectacolul nu trebuie să fie mișcat de un interes în sine afirmativ, ci să ia la cunoștință că ironia este 'mai presus de orice. — în sensul aoesta s-a căutat doar să fie interpretate și caracterele lui Shakespeare. Lady Macbeth, de exemplu, ar fi o soție iubitoare, un suflet delicat, cu toate că ea nu numai că lasă loc în sufletul ei gîndului omorului, ci-l își înfăptuiește. Dar Shakespeare se distinge tocmai prin ceea ce au hotărît și ferm în ele caracterele lui, chiar și în ce privește grandoarea pur fonmallă și fermitatea în rău. Fără îndoială, Hamlet este în sine nehotărât, însă nu se îndoiește de ceea ce trebuie să facă, ci cum să-l facă. sui Totuși, acum ei fac și din caracterele lui Shakespeare apariții fantomatice, crezînd că nulitatea și jumătățile de măsură oscilarea și tranziția, că tocmai acest takneș-balimeș trebuie să intereseze ca atare. Dar idealul constă în faptul că ideea este reală, și de această realitate ține omul ca subiect și astfel ca individualitate fermă în sine.

Fie de ajuns în acest loc ceea ce am spus imai sus 'referitor la individualitatea cu caracter ferm în artă. Lucrul principat! e un patos în sine determinat, esențial într-un suflet bogat și plin, a cărui ilume interioară, individuală, patosul o pătrunde în așa fel, încât este înfățișată artistic această pătrundere și nu numai patosul ca atare. De asemenea patosul nu itrebuie însă să se distrugă pe sine însuși în sufletul omului pentru a se revela astfel drept ceva în sine însuși neesențial și nul. —

### CAPITOLUL III. MODUL-DETERMINAT AL IDEALULUI MODUL-DETERMINAT EXTERIOR AL IDEALULUI

Referitor la modul-determinat al idealului, am examinat în primul rînd în general de ce și în ce fel idealul trebuie să îmbrace forma particularizării, în a ii doilea rînd, am găsit că idealul trebuie să fie în sine plin de mișcare și că din această cauză el creează un diferend în sine însuși, diferend a cărui totalitate s-a înfățișat ca acțiune. Dar prin mijlocirea acțiunii idealul se introduce în lumea exterioară, și, de aceea, în al treilea rînd, se pune întrebarea cum trebuie tratată artistic această din urmă latură a realității concrete ? Fiindcă idealul este ideea identificată cu realitatea sa. Pînă acum am urmărit această realitate numai pînă la individualitatea omenească și caracterul ei. Omul posedă însă și o existență exterioară concretă, din care pornind el se concentrează, desigur, în sine ca subiect, dar în această uniune subiectivă cu sine rămîne raportat și la exterioritate. Existenței reale a omului îi aparține o llume înconjurătoare, întocmai ca statuii zeului templul. Acesta este temeiul pentru care trebuie <sup>(X:314)</sup> să menționăm acum și multiplele fire care leagă idealul de exterioritate și o străbat.

Cu aceasta intrăm într-un câmp aproape ide necuprins cu vederea, 'cîmp al relațiilor și angajării în ceea ce este exterior și relativ. Deoarece, în primul rînd, năvălește aci îndată natura exterioară : loc, timp, idlimă, și deja în această privință se înfățișează la tot pasul un nou tablou totdeauna determinat. Omul apoi se folosește de natura exterioară în vederea nevoilor și scopurilor sale ; și se ia în considerare felul acestei utilizări : îndemnarea în inventar și confecționarea obiectelor casnice și amenajarea locuinței, confecționarea armelor, scaunelor, carelor, fdul pregătirii mâncărurilor, tot vastul domeniu al confortului și luxului, etc. în afară de aceasta, omul trăiește și într-o realitate concretă de raporturi spirituale, care de asemenea își dau o existență exterioară, încît aparțin astfel lumii reale care înconjoară existența omenească și diferitele moduri de comandament și ascultare, felul de familie, de înrudire, de proprietate, de viață ia țară, la oraș, de cult religios, de război, felul de stări sociale și politice, de comunitate, în general toată diversitatea moravurilor și obiceiurilor în toate situațiile și acțiunile.

250

### PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

Sub toate aceste raporturi, ceea ce e de natură ideală intervine nemijlocit în cotidianul realității își, prin aceasta, în proza obișnuită a vieții. De aceea, dacă

reținem nebuloasa reprezentare a timpului imai nou despre ceea ce este de natură ideală, ar putea să pară că arta trebuie să-și taie orice legătură cu această lume a relativului, întrucât latura exteriorității ar fi ceva complet indiferent, ceva ce față de spirit și interioritatea lui ar fi

(X., 3io) ceea ce e trivial și nedemn. în sensul acesta, arta este privită ca putere spirituală care ne-ar înălța deasupra întregii sfere a nevoilor, lipsurilor și dependenței își ne-ar libera de inteligența și de „ispiritul” pe care omul obișnuiește să le risipească în acest domeniu. Deoarece aici cele mai înalte lucruri sînt în general pur convenționale, constituind oricum prin dependența lor de timp, loc își obișnuință, un cîmjp al simplei întâmplări, pe care arta trebuie să refuze cu dispreț a le încorpore în ea. Dar această aparență a idealității nu este, în parte, deoît o distinsă abstracție a subiectivității moderne, căreia îi lipsește curajul să se angajeze în exterioritate, în parte ea este un fel de violență pe care și-o face subiectul pentru a se situa prin sine însuși deasupra și în afara acestei sfere, când nu a fost deja în sine și pentru sine înălțat deasupra își în afara ei prin naștere, stare socială și situație. Ca mijloc pentru această situație nici nu rămîne atunci deaît retragerea în lumea interioară a sentimentelor din care individul nu iese, considerîndu-se pe sine în această irealitate ca posesor al unei înalte științe, privind cu ochi galeși numai spre cer și creaînd că pentru aceasta îi este îngăduit să disprețuiască orice ființă pămîntească. Dar idealul autentic nu se oprește la ceea ce este nedeterminat și e numai interior, ci în integralitatea lui el trebuie isă se exteriorizeze și ca formă intuitivă determinată a exteriorului pe toate laturile acestuia. Fiindcă omul, acest centru desăvîșit al idealului, trăiește ; în chip esențial, acum își aici, el e prezent, e nemărginire individuală, iar opoziția unei naturi exterioare ține de viață în generali și deci e legătură cu ea își activitate în ea. întrucât însă această activitate nu trebuie concepută de către artă numai ca atare, ci în 'forma determinată a apariției ei, ea trebuie să se realizeze concret într-un astfel de material.

Dar, cum omul e lîn sine lînsuși o totalitate subiectivă și prin x., sie; aceasta el se separă, distingîndu-se de ceea ce-i este exterior, tot astfel și lumea externă e un întreg în sine consecvent coerent și rotunjit. Cu toată această despărțire a lor, cele două lumi siînt

### CAPITOLUL III. MODUL-DETERMINAT AL IDEALULUI

251

în relație esențială una cu alta și abia prin această legătură a lor constituie ele realitatea concretă, a cărei reprezentare artistică ne dă conținutul idealului. Cu aceasta ia naștere întrebarea sus-menționată : anume în ce formă poate arta reprezenta în chip ideal exteriorul iîn 'cuprinsul unei astfel de totalități ?

Și în această privință trebuie să distingem iarăși trei aspecte ale operei de artă : în primul rînd adică, este exterioritatea cu totul abstractă ca atare, spațialitatea, figura, timpul, culoarea, care pentru sine are nevoie de formă artistică.

în al doilea rînd, exteriorul se înfățișează în realitatea lui concretă, așa cum am arătat tocmai, și pretinde să fie pus în opera de iartă în acord cu subiectivitatea



interiorului uman așezat într-o astfel de ambianță.

În al treilea rând, opera de artă este pentru desfătarea intuiției unui public care pretinde ca în obiectul de artă să se regăsească pe sine, cu adevărata sa credință, simțire și fel de a vedea și să se poată pune de acord cu obiectele reprezentate.

## 1. EXTERIORITATEA ABSTRACTĂ CA ATARE

Întrudît este atras din pură lui esențialitate în existența exterioară, idealul obține îndată un dublu fel de realitate. Pe de o parte, opera de artă conferă conținutului idealului în general forma concretă a realității, reprezentîndu-l ca stare determinată, situație particulară, caracter, eveniment, acțiune, și anume în forma existenței totodată exterioare; pe de altă parte, arta transpune acest fenomen, în sine deja total, într-un material sensibil determinat, loreînd astfel o lume nouă, o lume a artei, vizibilă și ochiului și perceptibilă și cu urechea. Artă se întoarce spre ambele aceste părți, pînă către marginile ultime ale exteriorității, în care unitatea în sine totală a idealului nu mai e capabilă să se răsfrîngă conform spiritualității concrete a ei. În această privință, artă are și o dublă față exterioară care rămîne o exterioritate ca atare, și astfel, în ce privește plămuirea ei, nu poate primi decît o unitate exterioară. Reapare aici același raport pe care am avut deja ocazia să-l examinăm cînd a fost vorba de frumosul în natură și isînt aceleași determinații

•"

318)

252

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

care se dovedesc încă o dată valabile, și anume, în acest loc, din partea artei. Anume modul de plămuire a exteriorului este, pe de o parte, regularitatea, simetria și legitatea, pe de altă parte unitatea ca simplitate și puritate a materialului sensibil la care recurge artă ca la elementul exterior al existenței concrete a formațiilor sale.

a) Mai întîi, cit privește regularitatea și simetria, acestea, ca simplă unitate lipsită de viață a intelectului, nu pot epuiza nicidecum natura operei de artă nici chiar pe latura exterioară a acesteia, ci ele își au locul numai la ceea ce e neviu, în sine însuși, la timp, la figurația spațiului etc. În acest element, ele se înfățișează apoi ca semne ale sobrietății și stăpînirii chiar și în ceea ce este mai exterior. Din această cauză le vedem adesea afirmîndu-se în operele de artă. Simetria, menținută cu caracterul ei abstract, distruge viața. De aceea opera de artă ideală trebuie să se ridice deasupra simetricului simplu chiar și în ceea ce este exterior. Totuși, în această eliberare, de exemplu, în melodiile muzicii, regularitatea nu este **complet** înlăturată. Ea este numai coborîtă la nivelul unei simple baze. Invers, această temperare își reglementare a ceea ce e nereglementat și diipsit de măsură este, la rîndul ei, unica determinație de bază pe care o comportă anumite arte, dat fiind materialul cu care ele lucrează. Atunci singură regularitatea constituie ceea ce e de natură ideală în artă. Ea își găsește

principala ei aplicare sub acest aspect în arhitectură, fiindcă opera de artă arhitectonică are scopul să dea formă artistică mediului în sine însuși neorganic al spiritului. Din această cauză, în arhitectură domină linia dreaptă, unghiul drept, forma circulară, egalitatea coloanelor, ferestrelor, arcurilor, pilaștrilor, boltiturilor etc. Căci opera de artă arhitecturală nu e simplu scop pentru sine însăși, ci este exterioritate, pentru altceva, căruia ea îi servește de decor, de local etc. Un edificiu își așteaptă forma sculpturală a zeului sau întrunirea oamenilor care își stabilesc în el locuința. Unei astfel de opere de artă nu-i este deci îngăduit să atragă asupra sa atenția în chip esențial pentru sine însăși. Sub acest aspect, regulatul și simetricul este prin excelență potrivit ca lege hotărâtoare a formei exterioare, întrucât intelectul sesizează ușor o formă absolut regulată și nu e nevoit de loc să se ocupe timp îndelungat cu ea. Natural, aici nu este vorba de relația simbolică pe care formele arhitectonice în afară de aceasta le presupun raportate la conținutul spiritual ale cărui împrejurimi sau

### CAPITOLUL III. MODUL-DETERMINAT AL IDEALULUI

253

local exterior ele sînt. Același lucru are valoare și pentru un anumit fel de artă a grădinaritului, care poate fi considerată ca o aplicare modificatoare a unor forme arhitectonice la natura reală. În ce privește atât grădinile, cît și edificiile, omul este principalul. Acum, există, fără îndoială, și o altă artă a grădinaritului care își face lege a sa din diversitate și din neregularitatea ei ; este însă de preferat regularitatea. Fiindcă de prea întortocheate poteci și boschete, cu variația lor continuă de curbe șerpuitoare, de punți peste ape stătătoare și încropite, de surprize cu capele gotice, cu temple, case chinezești, schituri și <sup>x</sup>i-<sup>319</sup>) urne, cu grămezi de lemne, coline și statui, te saturează mult, oricît ar fi ele de pretențioase ; iar cînd le privești a doua oară, simți o dată desigur. Altfel stau lucrurile cu regiunile adevărate și cu frumusețea lor, care n-au fost făcute spre a fi obiecte de plăcere și se pot înfățișa pentru ele însele ca obiect de contemplație și de desfătare. Regularitatea în grădini, din contra, nu trebuie să surprindă, ci ea lasă omul să apară, așa cum se cuvine, ca persoană principală în imediata exterior al naturii. — Regularitatea și simetria își găsesc locul lor și în pictură în orînduirea întregului, în gruparea figurilor, în poziție, în mișcare, în căderea faldurilor etc. Dar întrucît în pictură viața spirituală poate pătrunde fenomenul exterior într-un fel mult mai adînc! decît în arhitectură, în ea, adică în pictură, nu rămîne pentru unitatea abstractă a simetricului decît o neînsemnată latitudine, iar noi nu găsim egalitatea rigidă decît cu deosebire la începuturile acestei arte, în timp ce mai tîrziu tipul fundamental al dau liniile imai libere, care se apropie de forma organicului. — Dimpotrivă, în muzică și în poezie, regularitatea și simetria devin încă o dată determinanți importanți. Artele acestea posedă în durata tonurilor o latură a purei exteriorități ca atare, înapă de vreun alt mod de plămînire mai concretă. Ceea ce este juxta pus în spațiu poate fi prins comod cu privirea ; în timp însă un moment a dispărut deja cînd e prezent celălalt, și în această dispariție și revenire se succedă la nesfârșit momentele

timpului. Acestei nedeterminări trebuie să-i dea formă regularitatea tactului, care produce un mod de a fi determinat își repetiție proporționată, dominînd prin aceasta înaintarea lipsită de măsură. Rezidă în tactul muzicii o putere \*•<sup>320</sup> magică de sub influența căreia ne putem atît de puțin sustrage, îneît adesea, fără să ne dăm seama, ascultând muzică batem tactul. Revenirea aceleiași secvențe de timp nu e ceva ce aparține

254

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

obiectiv tonurilor și duratei lor. Tonului ca atare și timpul le este indiferent faptul de a fi divizate și repetate în moduli acestora regulat. Tactul apare deci ca ceva ce iese făcut numai de către subiect, încât avem și cu ocazia audienței certitudinea nemijlocită că în această reglementare a timpului avem numai ceva subiectiv, și anume baza egalității pure cu sine pe care subiectul o are în el însuși ca egalitate și unitate cu sine și ca revenire a lor în orice diversitate și în cea mai împetritată multiplicitate. Pe calea aceasta răsună tactul pînă în străfundul sufletului, mișcîndu-ne în această subiectivitate proprie, în primul rînd abstract identică cu sine. Ceea ce ne vorbește în tonuri pe această latură mu este nici conținutul **spiritual**, nici sufletul concret al sentimentului ; tot atît de puțin e tonul ca ton care ne mișcă în ioe avem mai lăuntric, ci această unitate abstractă, introdusă de subiect în timp, este aceea care se adresează unității similare a subiectului. Același lucru e valabil și ou privire la măsura versului și la rima în poezie. Și aici regularitatea și simetria constituie regula ordonatoare și-i sînt absolut necesare acestei, laturi exterioare a poeziei. Prin acestea, elementul sensibil este făcut să iasă îodată din sfera sa sensibilă și deja în ele însele acestea indică că aici este vorba de altceva decît de exprimări de-ale .conștiinței obișnuite, care tratează durata tonurilor cu indiferență și arbitrar.

Aceeași regularitate, deși nu atît de ferm determinată, intervine însă și imai departe și pătrunde în conținutul cu adevărat S2i) v;Uj cu toate că în chip exterior. De exemplu, într-o epopee sau într-o dramă, care își au părțile lor determinate : cînturi, respective acte etc, este important să li se dea acestor părți o întindere aproximativ egală și tot așa diferitelor grupuri în tablouri. În aceste cazuri nu-i voie să iasă în evidență nici prezența unei constrîngerii aî privește conținutul esențial și nici dominația vizibilă a simplei regularități.

Regularitatea își simetria, ca unitate abstractă își inoddeter-minat a ceea ce e în sine însuși exterior în spațiu și timp, reglementează cu deosebire numai cantitativul, detenminația de mărime. Ceea ce. nu mai aparține acestei exteriorități ca propriului său element respinge din acest motiv dominația raporturilor pur cantitative și e determinat prin raporturi mai adînci și de unitatea acestora. Prin urmare, cu cît arta se eliberează în măsură mai mare de exterioritate ca atare, cu atît mai puțin lasă ea ca

## CAPITOLUL III. MODUL-DETERMINAT AL IDEALULUI

255

modul său de plăsmuire să fie guvernat de regularitate, atribuind acesteia

numai un domeniu restrâns și subordonat.

Asemenea simetriei, trebuie să menționăm acum în acest loc încă o dată armonia. Ea nu se mai raportează doar la cantitativul pur, ci la deosebiri esențial calitative, care nu persistă ca simple opuse una față de alta, ci trebuie aduse în consonanță. În muzică, de exemplu, raportul tonicii față de mediantă își dominantă nu e pur cantitativ, ci sînt tonuri esențial deosebite, care fuzionează în același timp într-o unitate fără să lase să fie stricat caracterul lor determinat de contrast ascuțit și contradicție. Disonanțele, din contra, au nevoie de rezolvare. Tot astfel istau lucrurile cu armonia culorilor, cu privire la care arta de asemenea cere ca ele să nu se înfățișeze nici ca o amestecătură pestriță și arbitrară și nici ca simple con-<sup>xi</sup>.<sup>s22</sup> haste conciliate, ci să fie aranjate ca armonie a unei impresii totale și desăvârșit unitare. Mai de aproape, apoi armonia este constituită dintr-o totalitate ide diferențe, care, conform naturii lucrului, aparțin unei sfere determinate, ca, de exemplu, culoarea, care are un cuprins determinat de culori așa-zise culori cardinale, culori ce derivă din conceptul fundamental al culorii în general și nu sînt amestecuri accidentale. O astfel de totalitate în consonanța ei constituie armonicul. Într-un tablou, de exemplu, trebuie să fie prezente atât totalitatea culorilor fundamentale : galben, albastru, verde și roșu, cît și armonia lor ; vechii pictori au și fost atenți, fără să-și dea seama, la această integralitate, ascultînd de legea ei. Întrucît însă armonia începe să se libereze de simpla exterioritate a modului-determinat, ea și este prin aceasta aptă să recepteze în ea și să exprime un conținut spiritual mai amplu. Astfel, vechii pictori colorau hainele personajelor principale cu culori fundamentale pure, iar figurile secundare cu **culori** amestecate. Măria, de exemplu, poartă cele mai adesea o manta albastră, lîntruoît calmul liniștitor al albas-trului corespunde liniștii interioare își blîndeții ; mai rar poartă Măria haină roșie, băătoare la ochi.

b) A doua latură a exteriorității privește, cum am văzut, materialul **sensibil** ca atare, material de care arta se servește pentru plăsmuirile ei. Aici unitatea constă în simplul mod-determinat și în egalitatea materialului în sine, căruia nu-i este îngăduit să se abată de la aceasta, devenind diversitate nedeterminată și simplu amestec, devenind în general impur. Și această determinație se referă numai la spațial : la puritatea

256

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

### CAPITOLUL IIP. MODUL-DETERMÎNAT AL IDEALULUI

257

contururilor, de exemplu, la precizia liniilor drepte, a cercurilor etc, de asemenea la determinația precisă al timpului, precum și la păstrarea exactă a tactului, și apoi la puritatea tonurilor determinate și a culorilor. Nu e îngăduit, de exemplu, ca

oc., 323) în pictură culorile să fie impure sau sure, ci ele trebuie să fie clare, precise și simple în sine. Simplitatea lor pură constituie, sub acest raport sensibil, frumusețea culorii, și culorile cele mai simple sînt în această privință

cele mai pline de efect ; de exemplu, galben pur care nu trece în verde, roșu care nu bate în albastru sau în i galben etc. Fără îndoială, cu astfel de culori simple este greu să obții în același timp armonia lor, dar aceste culori în sine simple constituie baza care nu e voie să fie estompată cu totul, și, iou toate ică unele amestecuri nu pot fi evitate, totuși culorile nu trebuie să apară ca un haos tulbure, ci să se înfățișeze limpezi și simple, altfel din claritatea luminoasă a culorii devine simplă murdărie. Aceeași exigență trebuie formulată și în ce privește sunetul tonurilor. De exemplu, la o coardă de metal sau de intestin vibrarea acestui **material** e ceea ce produce sunetul, si anume vibrarea unei corzi cu tensiune și lungime precise. Qînd cedează această tensiune sau nu este prinsă la lungimea justă, tonul nu mai este acest simplu mod-deterani-nat-de-a-fi în sine, care sună fails întrucât trece spre alte tonuri. Același lucru se întîmplă când în loc de vibrația pură se mai aude pe liîngă ea și un hîrîit mecanic, ca un zgomot ce se amestecă iîn sunetul tonului ca atare. Tot astfel tonul vocii omenști trebuie să se producă pur si liber diin piept și gît, fără ca organul să zumzăie alătura, sau, cum e cazul la tonurile mai joase, fără să se facă auzită vreo piedică neînvinsă. Această limpezime și puritate, liberă de amestecul oricărui adaos străin în precizia ei fermă și lipsită de oscilare, constituie, sub raportul acesta pur sensibil, frumusețea tonului, frumusețe care îl deosebește de orice zgomot, scîrîit etc. Același lucru se poate spune și despre vorbire, și mai ales despre vocale. O limbă iîn care *a, e, i, o* și *u* x., 324) sînt precise și pure este sonoră și muzicală ; astfel e limba italiană. Diftongii, dimpotrivă, au totdeauna un ton amestecat. în scris, sunetele limbii sînt reduse la semne puține și totdeauna egale, înfățișîndu-se în modul-llor-determinat simplu ; în vorbire însă, acest mod-determinat al lor se estompează foarte adesea, încît îndeosebi limbajul popular, ca cel sud-genman, șvab, elvețian, are sunete care, dat fiind caracterul lor amestecat, nu pot fi nicidecum scrise. Acest fapt însă nu trebuie considerat eventual ca un defect al limbii scrise, ci el nu se diatorește decît naturii greoaie a poporului.

Atît pentru moment despre această latură exterioară a operei de artă, latură care, fiind simplă exterioritate, nici ,nu e capabilă decît de o unitate exterioară și abstractă.

Dar, conform determinării ce urmează, individualitatea spirituală concretă a idealului este aceea care se introduce în exterioritate spre a -se reprezenta în aceasta p e s i n e, (înoît exteriorul trebuie să fie pătruns de această interio-ritate și totalitate pe oare el are .chemarea să le exprime, fapt pentru care se dovedesc a fi insuficiente simpla regularitate, simetrie și armonie sau simplul mod-idetenminat all materialului sensibil. Aceasta ne duce la a doua ilatură a moidului-determinat exterior all idealului.

## **2. ACORDUL IDEALULUI CONCRET CU REALITATEA SA EXTERIOARA**

Legea generală pe care o putem considera vallabilă în această privință constă în

faptul că omul trebuie să se simtă acasă în mediul pe care-l constituie lumea, că individualitatea trebuie să apară în natură și în toate împrejurările exterioare acclimatizată și prin aceasta liberă, încât ambele laturi : totalitatea subiectivă, interioară, a caracterului și a stărilor și acțiunilor lui și aceea, obiectivă, a existenței exterioare, nu se disociază una de alta ca indifferente și disparate, ci înfățișează un acord și o apartenență reciprocă. Fiindcă obiectivitatea exterioară, întrucât e realitatea ideală, trebuie să renunțe la asprimea și independența ei pur obiective, pentru a se înfățișa ca una ce e în identitate cu idealul a cărui existență exterioară ea o constituie.

În această privință urmează să stabilim pentru un astfel de acord trei puncte de vedere deosebite.

În primul rând, unitatea celor două laturi poate ramâne un singur și să apară numai ca o secretă legătură internă prin care omul e legat de mediul său exterior.

În al doilea rând însă, spiritualii te a concretă și individualitatea ei oferind punctul de plecare și conținutul esențial al idealului, acordul cu existența exterioară trebuie să provină și de la activitatea omenească și să se reveleze ca fiind produs de către aceasta.

325)

- c, 123

258

## **PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC**

În sfârșit, în al treilea rând, această lume produsă de spiritul omenesc este iarăși ea însăși o totalitate care în existența ei pentru sine formează o obiectivitate și cu care indivizii activi pe acest teren trebuie să fie în concordanță esențială.

a) Cu privire la primul punct, putem pleca de la faptul că mediul înconjurător al idealului, întrucât înu se înfățișează încă instituit printr-o activitate omenească, rămâne încă ceea ce în general este exterior omului, rămâne natura exterioară. De aceea în primuri rând trebuie să vorbim despre reprezentarea acesteia în opera de artă ideală.

Aici putem, de asemenea, să punem în lumină trei laturi :

a) Mai întâi, îndată ce e înfățișată conform configurației ei exterioare, natura exterioară este o realitate constituită în toate direcțiile într-un fel determinat. Când este vorba ca această realitate să fie tratată ținându-se seama de dreptul pe care ea îl are fapt de a pretinde să fie reprezentată, ea va fi reprodusă absolut fidel. Am văzut însă mai înainte care sînt (X, 36) deosebirile dintre natura nemijlocită și artă, deosebiri ce trebuie și aici respectate. În general însă stă tocmai în caracterul marilor măiestri de a fi fideli, adevărați și cu totul preciși și în privința mediului natural exterior. Fiindcă natura nu este numai pămînt și cer în general, iar omul nu plutește în aer, ci simte și acționează într-un loc determinat de râuri, fluvii, mare, coline, munți, șesuri, păduri, prăpăstii etc. Hotmer, de exemplu, cu toate că nu face descrieri modeme ale naturii, este totuși

atînit de exact în date și indicații, dînd cu privire la xîurile Scamandru și Simois, la coaste, la golfuri o imagine intuitivă a cît de justă, îradînd descrierea lui a fost și azi găsită corespunzătoare din punct de vedere geografic cu acel ținut. Dimpotrivă, bocetele sînt și în această privință — la fel ca în aceea a caracterelor — sărace, lipsite de conținut și cu totul nebuloase. Nici măiestri dintăreți, cînd pun în versuri vechi istorii biblice, acestea avînd, de exemplu, Ierusalimul ca loc unde ele se petrec, nu indică detdît doar numele acestui oraș. în *Curtea eroilor*, lucrurile se întîmplă în chip asemănător : Otrndt călărește în brădet, luptă cu balaurul, Ifără să ni se indice vreun mediu uman, o localitate determinată etc, înioît în această privință intuiției nu i se oferă nimic. Nici\_ chiar în epopeea Nibelungilor nu stau lucrurile altfel : se amintește, desigur, de Woranis, de Rin, de Dunăre, dar și aici poemul se oprește la nedeterminat, la vag. însă tocmai Hiod'Ul-complet-determinat este ceea ce constituie individualita-

### CAPITOLUL III. MODUL-DETERMINAT AL IDEALULUI

259

tea și realitatea, care altfel rămîne numai ceva abstract, ceea ce contrazice conceptul ei de realitate exterioară.

p) De precizia și de fidelitatea ce se cer aici este nemijlocit legată o anumită extindere asupra amănuntelor, extindere cu ajutorul căreia obținem o icoană intuitivă și pe latura aceasta exterioară. Se înțelege, sub acest raport, diferitele arte se deosebesc esențial unele de altele, după dementul prin care ele se exprimă. Sculpturii, cu calmul și generalitatea formelor ei, amă- x<sub>1</sub># 327) nuntul și particularitatea exteriorului îi sînt mai străine și ea posedă exteriorul nu ca mediu și local, ci numai ca îmbrăcăminte, pieptănătură, arme, scaun etc, însă, multe figuri ale vechii sculpturi (pot fi deosebite mai precis numai prin ceea ce au convențional în ele hainele, pieptănătura părului și alte asemenea semne. Acest element convențional nu aparține însă aici, deoarece, înlăturînd tocmai latura accidentalului în astfel de lucruri și constituind modalitatea prin care ele devin mai generale și mai permanente, el nu trebuie socotit ca unul ce ține de natură ca atare. — în sens contrar, lirica înfățișează cu preponderență numai stări interioare, și din acest motiv ea nu e nevoită, tînd recurge la elemente exterioare, să le înfățișeze cu amănunte atît de precise și de intuitive. Epopeea, din contra, povestește c e anume este, unde și cum se petrec faptele și, din această cauză, dintre toate genurile de poezie ea are nevoie de cea mai mare extindere și de determinarea locului exterior. Tot astfel, în privința aceasta, pictura, conform naturii ei, insistă asupra particularului mai mult decît oricare altă artă. Nu e voie însă ca această precizie isă degenereze în nici o antă, devenind proză proprie realității naturale și reproducere directă a acesteia ; și nici nu e îngăduit ca această precizie, dîndu-i-se precădere, să întrecă în importanță extinderea ce se atribuie reprezentării artistice a laturii spirituale a indivizilor și evenimentelor. în general, această insistență asupra particularului nu e voie să devină de sine stătătoare, fiindcă aici exteriorul trebuie să fie

înfățișat numai în legătură cu interiorul.

γ) Acesta este punctul care interesează. Anume, ca un individ să se înfățișeze ca real e nevoie de două lucruri : de el însuși cu subiectivitatea lui și de mediul (lui exterior. Ga exterioritatea să apară ca exterioritate a lui e necesar să existe între ea și individ o legătură esențială, legătură care poate fi mai mult ori mai puțin intimă și în care intră, desigur și multe elemente Xj. κ»)

260

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

accidentale, fără să fie totuși îngăduit să dispară baza identică. De exemplu, în întreaga ținută spirituală a eroilor epici, în felul lor de viață, în felul lor de a vedea, în simțirea și acțiunile lor trebuie să se fiacă simțită o armonie secretă, un ton al acordului între exterior și interior, acord care le contopește într-un întreg. De exemplu, arabul este una cu natura ce-l înconjură își nu poate fi lînțeles decât împreună cu cerul, stelele și deserturile lui fierbinți, cu corturile și cu oaii lui. Fiindcă el nu e la el acasă decât într-o astfel de climă, de zonă și de loc. Tot astfel eroii lui Gssian, după remanierea modernă sau descoperirea lui Maqplerson sânt, ifară îndoială, foarte subiectivi își interiorizați, dar cu caracterul lor sumbru și melancolic, ei apar cu totul legați de pământurile lor sterpe, acoperite de ciulini și bătute de vîmt ; de norii, negurile, colinele și peșterile lor întunecate. Abia întreaga fizionomie a acestui loc ne face complet inteligibil interiorul figurilor care se mișcă pe un astfel de pămînt cu melaniooilia și tristețea lor, cu durerile, luptele și întunecimile lor sufletești, fiindcă aceste figuri sînt acasă cu totul în acest mediu .și numai în el.

Din acest punct de vedere putem face acum pentru prima oară observația că subiectele istorice oferă marele avantaj de a conține realizată în ele nemijlocit și pînă în amănunte un astfel de acord a laturii subiective și obiective. Această armonie nu se lasă deaîlt foarte greu să fie scoasă apriori din imaginație, și noi totuși trebuie s-o simțim în general, oricît de puțin s-ar lăsa ea dezvoltată conceptual în cele mai multe părți ale unui subiect. Fără îndoială, sîntem obișnuiți să atribuim mai mare preț unui produs liber al imaginației decât prelucrării unui material deja existent, însă imaginația nu poate merge pînă acolo înoît să creeze acordul cerut într-un chip atît de ferm și 829) tje precis cum este dl deja în existența reală, unde trăsăturile naționale reies din însăși această armonic sau acord.

Acesta ar fi principiul general pentru unitatea subiectivității și a naturii exterioare existentă numai în sine. —

b) Un al doilea fel de acord nu se oprește la acest simplu „în sine” ci este produs în mod explicit prin activitatea și îndemnarea omenească, întrucât omul întrebuințează în folosul său Obiectele lumii exterioare și prin satisfacția astfel obținută se pune de acord cu ele. Față de sus-amintita primă armonie care privește numai ceea ce e de natură mai generală, această latură se raportează la particular, la trebuințele

## CAPITOLUL III. MODUL-DETERMINAT AL IDEALULUI



particulare și la satisfacerea lor prin întrebuițarea particulară a obiectelor naturii. — Această sferă a trebuințelor și a satisfacerii lor este de o infinită varietate, dar lucrurile naturale sânt și mai nemărginit de multilaterale și câștigă o simplitate mai mare numai întrucât omul introduce în ele determinațiile sale spirituale impregnând lumea externă cu voința sa. Prin aceasta își umanizează mediul, arătînd cum acesta este capabil să-l mulțumească și cum nu e în stare să-și păstreze față de om nici o putere independentă. Numai datorită acestei activități omul nu mai este doar în general real pentru sine însuși și acasă în mediul său, ci e prezent în el în chip particular și individual.

Deci ideea fundamentală care trebuie avută în vedere cu privire la artă pentru toată această sferă rezidă pe scurt în următoarele : conform laturilor particulare și finite ale dorințelor, trebuințelor și scopurilor sale, omul nu se găsește mai întîi în general în relație cu natura exterioară, ci, mai precis, în raport de dependentă. Această relativitate și lipsă de libertate repugnă idealului, iar omul, pentru a putea deveni subiect al artei, trebuie din această cauză să se fi eliberat deja de muncă și de nevoie și să fi pus capăt dependenței sale. Actul concilierii celor două laturi poate avea apoi un dublu punct de plecare, întrucât, în primul rînd, natura din parte-i oferă omului cele trebuincioase, și, în loc să pună piedici în calea intereselor și scopurilor lui, ea, din contra, îi se oferă de la sine, favorizându-le pe toate căile. Dar, în al doilea rînd, omul are trebuințe și dorințe pe care natura nu e în stare să le satisfacă în chip nemijlocit. În aceste cazuri el e nevoit să-și obțină îndeplinirea necesară prin mijlocirea propriei sale activități ; e nevoit să pună stăpînire pe lucrurile naturii, să le îndrepte, să le formeze, să înlăture ceea ce este jenant prin îndemănare câștigată prin propriu efort și să transforme astfel exteriorul în mijloc cu ajutorul căruia el este în măsură să se dezvolte conform tuturor scopurilor sale. Relația cea mai pură va putea fi însă găsită acolo unde ambele laturi merg împreună, la prietenia naturii asocîndu-se îndeplinirea sufletească în așa măsură, încît, în loc de asprimea și de atîr-narea proprii luptei, armonia deja înfăptuită a ieșit total la iveală. În domeniul ideal al artei, nevoile vieții trebuie să fi fost deja înlăturate. Avere și bunăstarea, oferind situații de unde

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

lipsa și munca dispar nu numai pentru moment, ci complet nu sînt deci numai ceva neestetic, ci, dimpotrivă, dau concurs idealului, în timp ce numai o abstracție neadevărată ar căuta să arate că relațiile omului față de acum-menționatele trebuințe trebuie lăsate cu totul pe seama modurilor de reprezentare care sînt nevoite să țină seama de realitatea concretă. Sfera acestora aparține, fără îndoială, finitului, dar arta nu se poate dispensa de ceea ce este finit și nu trebuie să-i trateze ca pe ceva ce e numai rău, ci să-i contopească, conciliat, cu ceea ce este veri- 33D tabil, deoarece chiar și cele mai bune acțiuni și sentimente, considerate pentru sine conformi modului-lor-determinat și

ooinform conținutului lor 'abstract, isînt limitate și, prin aceasta finite. Faptul că sînt nevoit să mă nutresc, să mîniînic și să beau, să am o locuință, să mă îmbrac, să am nevoie de un pat, de scaune și de atâtea alte ustensile, este, desigur, o necesitate a vieții exterioare, dar viața interioară, străbate și ea prin toate aceste elemente atîît de mult, îacît omul îi înzestrează cu haine și arme chiar și pe zeii săi, înfățișîndu-iși-i ca pe unii care au variate trebuințe și satisfaceri ale acestor trebuințe. Aceste satisfaceri trebuie să aipară însă, cum am spus, asigurate. De exemplu, la cavalerii căutători de aventuri, nevoia exterioară, ivită întîm-ptlător în cunsdl aventurilor lor, este ea însăși înlăturată tot numai prin voia întîmplării, așa cum la sălbatici ea este înlăturată lăsîndu-se lucrurile (în 'grija nemijlocitei na'turi. Ambele procedee sînt insuficiente pentru artă. Căci ceea ce este autentic ideal constă nu numai în faptul ca omul să fie în general ridicat deasupra și în afara simplei seriozității a atlîrnării, ci să se găsească încunjurat de o abundență care să-i îngăduie să se joace liber și veseli cu mijloacele naturii.

încunjurat al acestor determinatii generale pot fi deosebite unul de alitlul mai precis următoarele două puncte :

a) Primul punct se referă la întrebunțarea lucrurilor naturii în scopul unei satisfaceri pur teoretic e. în această categorie intră orice podoaibă și ornament pe care omul le pune pe sine își în genere orice lux cu care el ise încunjură. Prin astfel de găteli dovedește omul că ceea ce este excelent și e furnizat de natură, că tot ce e mai frumos și atrage asupra-i privirea — aur, pietre scumpe, penle, ivoriu, haine de preț —, că toate aceste lucruri, cele mai nare și mai strălucitoare, nu sînt pentru el interesante în sine și nu trebuie luate ca obiecte

### CAPITOLUL III. MODUL-DETERMINAT AL IDEALULUI

263

naturale, ci trebuie ca ele să se arate a fi atare încunjurat îi aparțin sau, ca aparținătoare lui, țin de mediul lui, de ceea ce el iubește și stimează, îotrucît aparțin principilor săi, tem- (Xi. 332 plelor și zeilor săi. Pentru acest scop, el alege cu deosebire ceea ce ca exterior e deja în sine frumos, culori pure, luminoase, luciul de oglindă al metalelor, lemn parfumat, marmură etc. Poeții, mai ales cei orientalii, nu se privează de astfel de bogăție, care âși are rolul său își lîn qpopeea *Nibelungilor*, arta, în general, nu se oprește la simpla descriere a acestei magnificențe, ci își înzestrează și operele sale reale, acolo unde e posibil și la locul său, cu o astfel de bogăție. La statuia zeiței Pallas din Atena și la cea a lui Zeus din Olimp nu s-ia făcut cruțare cu aurul și cu ivoriul. Templele zeilor, bisericile, chipurile sfinților, palatele regilor sfanț aproape la toate popoarele exemple de strălucire și de lux, iar națiunile s-au bucurat, de cînd e lumea, să-sj vadă în fața ochilor propria lor bogăție în zeitățile lor, după cum, vălînd luxul principilor, s-au bucurat că există așa oeva și că acest ceva provine de la ele. — Se întelege, îți poți tulbura o astfel de desfătare prin așa-numite reflexii morale, cînd te gîndești dîți atenieni săraci ar fi putut fi săturați cu prețul mantalei zeiței Pallas și cîți sclavi ar fi putut fi răscumpăriați. în momente de mare strîmtoare a statului au fast și la cei vechi întrebunțate astfel de bogății pentru scopuri utile,

întocmai ca da noi acum comorile mănăstirilor și bisericilor. Și mai departe : astfel de meschine considerații pot fi făcute nu numai asupra unor opere de artă izolate, ci chiar asupra întregii arte, fiindcă ce sume mari nu-l costă oare pe un stat o academie a artelor sau (cumpărarea unor opere de artă vechi sau noi și construirea unor galerii, teatre și muzee etc. — Dar» oricât de multă agitație morailă B-ar răscoli în legătură cu această chestiune, lucrul acesta e cu puțință numai prin faptul că se reactualizează în amintire nevoile și lipsurile a căror înlăturare o pretinde tocmai arta, înioit nu poate fi decât spre gloria și (X., as») suprema cinste a oricărui popor faptul că dl își jertfește comorile pentru lucruri aparținătoare unei sfere care, în cuprinsul realității înseși, ne înalță cu generozitate deasupra tuturor mizeriilor realității.

P) Dar omul nu trebuie să se împodobească numai pe sine și mediul în care trăiește, ci el este nevoit să întrebuințeze lucrurile lumii exterioare și în chip practic, pentru nevoile și scopurile sale practice. Abia în acest domeniu

264

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

### CAPITOLUL III. MODUL-DETERMINAT AL IDEALULUI

265

III)

începe munca din plin, necazurile și dependența omului de proza vieții ; de aceea aici se pune înainte de toate problema în ce măsură ar putea fi reprezentată și această sferă conform cerințelor artei.

a) Primul fel în care arta a încercat să înlăture toată această sferă a (fost reprezentarea unei așa-numite epoci de aur, sau și aceea a unei istărituri. Pe de o parte, conform acestei reprezentări, natura satisfăcea atunci, fără efort din partea omului, orioe nevoie iar fi putut avea acesta ; pe de altă parte, el isea mulțumirea, în nevinovăția lui, iou ceea ce-i puteau oferi, ca hrană, (locuință și alte avantaje, luncile, pădurile, turmele, 'grădinița, coliba, în timp ce încă tac cu totul pasiunile ambiției și llăcomiei, înclinații ce se înfățișează ca unele care contrazic noblețea superioară a naturii omenești. La prima vedere, o astfel de istare pare, desigur, ideală, și anumite domenii limitate ale antei se pot mulțumi cu acest tmod de reprezentare artistică. Pătrunzând însă mai adânc, o astfel de viață ne va plictisi, în curînd. Scrierile lui Gessner, de exemplu, 'abia dacă mai stot citite, iar cîînd Ile citim mu ne putem isimți acasă în e!le ; căci un mod de viață atît de mînginit presupune își o lipsă de dezvoltare a spiritului. Ține de 'firea unui om lîntreg să posede impulsuri mai înalte, să mi-l mai mulțumească această strînsă conviețuire cu natura și cu produsele ei nemijillacite. Omul nu trebuie să-și petreacă viața într-o astfel de idilică sărăcie spirituală ; el trebuie să lucreze, isă caute să-și 'realizeze înclinațiile prin propria sa activitate. In sensul acesta, chiar nevoile fizice provoacă un cerc larg și variat de activități, dlînd omului sentimentul puterii sale interioare, putere din care se pot apoi dezvolta și forțele și interesele mai profunde. In același timp însă, determinația

fundamentală trebuie să rămână și aici tot acordul exteriorului cu interiorul ; inimic nu e mai respingător decât faptul când în artă nevoia fizică este dusă la extrem. Dante, de exemplu, ne înfățișează în mod mișcător numai în câteva trăsături moartea prin foamă a lui Ugolino. Când lînsă Gerstenberg, (în tragedia sa cu același nume, descrie amănuntele trecînd prin toate gradele, oribilului, cum mor de foamă imai «întîlîii cei itrei fii ai lui Ugolino și la urmă Ugolino însuși, subiectul sub acest aspect repugnă cu totul reprezentării artistice.

P)3) Dar tot astfel multe dezavantaje, însă în direcție apusă, prezintă și starea de cultură generală, contrară stării idilice. Vasta legătură a trebuințelor și a muncii, a intereselor și

a satisfacerii lor este complet dezvoltată în toată extinderea ei, și fiecare individ, privat de neatîrnarea sa, e îngrădit într-o nesfârșită serie de dependențe față de alții. De aceea ce individul are nevoie pentru sine însuși, fie că ie nimica toată, fie de numai o neînsemnată parte a produsului muncii sale, își, în afară de aceasta, fiecare dintre aceste activități, în loc să se înfăptuiască în mod individual, viu, se desfășoară tot mai mult mașinal, în formă unor norme (generale. În această civilizație industrială, în profitarea ireciproacă a unuia de celălalt și în exploatarea celorlalți își face apariția, pe de o parte, cea mai dură cruzime a societății, s.s. sărăciei, pe de altă parte, dacă lipsurile ar fi să fie înlăturate, indivizii vor trebui să apară bogați, încît, eliberați de munca necesară pentru satisfacerea trebuințelor lor, se vor putea dedica de acum intereselor imai înalte. Din cuprinsul acestei abundente este alungat apoi, fără îndoială, veșnicul spectru al unei dependențe fără sfîrșit, iar omul este pus la adăpost față de ceea ce are întîmplător dîștigul își nu mai este înglobat în murdăria acestuia. În schimb lînsă, el nu e înie în cel mai apropiat mediu al său atît de acasă, înocît acesta să i se înfățișeze ca propria sa operă. Cu ceea ce se înconjoară el nu e produs de el însuși, ci este luat din provizia a ceea ce există deja și e produs de alții, și anume cele mai adesea în imod mecanic și deci (formali, ajuns la el abia printr-un lung lanț de eforturi își de trebuințe străine. Y) Prin urmare, cea mai potrivită pentru arta ideală se va dovedi a fi o stare, situată la mijloc între idilica epocă de aur și complet dezvoltatele și multilateralele relații ale societății civile. Aceasta este o stare igeneraia a lumii, așa cum am învățat deja s-o cunoaștem ca pe o stare ideală când a fost vorba de oea eroică. Epocile eroice nu mai sînt limitate la amintita sărăcie idilică a intereselor spirituale, ci trec dincolo de acestea, la pasiuni și la iscopuri imai profunde ; dar mediul cel mai apropiat al indivizilor, satisfacerea nevoilor lor nemijlocite e încă opera proprie a lor. Alimentele sînt încă simple și prin aceasta ideale, ca, de exemplu, miere, lapte, vin, în timp ce cafeaua, rachiul etc. mie aduc îndată aminte de miile de mijloace necesare pentru prepararea lor. Tot așitfel eroii taie ei însuși animalele și le frig, lîmbliînzesc calul pe care vreau să călărească ; ustensilele pe care le folosesc le confecționează «mai mult sau mai puțin ei însuși : plug, arme de apărare, scut, coif, pia- x., sse» toșă, sabie, lance isînt propria lor operă ; sau sînt

însărcinați cu prepararea lor. într-o astfel de stare, omul are sentimentul că  
266

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

### CAPITOLUL III. MODUL-DETERMINAT AL IDEALULUI

267

a produs din sine însuși tot ceea ce îl întrebuințează și (tot cu ceea ce el se înconjură ; și, datorită acestui fapt, el are de-a face, icînd este vorba de lucrurile exterioare, cu ceea ce e al său și nu cu obiecte înstrăinate, care se găsesc în afara propriei sale sfere, isferă în care el este stăpîn. În orice caz, activitatea în vederea procurării își formării imaterialului nu trebuie să apară atunci la o muncă penibilă, ci ca o îndeletnicire ușoară și mulțumitoare, căreia nu-i stă în cale nici o piedică și nici o nereușită. O astfel de stare găsim, de exemplu, la Homar. Sceptul lui Agamemnon e un baston de familie cioplit de însuși strămoșul său și lăsat moștenire urmașilor ; Qdiiseu și-a cioplit el însuși marele său pat nupțial, și, cu toate că faimoasele arme ale lui Ahile nu sînt opera sa proprie, totuși și aici multiplele împletiri ale activităților nu sînt întrerupte, fiindcă Hefaistos e acela care le confecționează la rugămintea zeiței Tetis. Pe scurt, pretutindeni se (manifestă prima bucurie pricinuită de noi descoperiri, prospețimea posesiunii, cucerirea plăcerii ; totul e familiar, în toate omul are prezente înaintea sa forța brațului său, dexteritatea mîinii sale, cumînțenia propriului său spirit, sau un rezultat al ăcurajului și vitejiei sale. Numai în felul acesta nu s-au degradat mijloacele satisfacerii, devenind simple lucruri exterioare ; noi înșine vedem încă producerea lor vie și conștiința că omul nu posedă în de lucruri moarte sau omonite de obișnuință, ci propriile și cele mai directe produse ale sale. Astfel, aici totul este idilic, dar nu în sensul mărginit că pămîntul, (x<sub>u</sub> 337) rîuri'le, marea, arborii, vitele etc. ar oferi omului hrană, iar omul ar apărea atunci cu deosebire limitat la acest mediu și la folosirea lui, ci în cuprinsul acestei vieți originare se manifestă interese mai aîdlînci, în raport cu care întreaga exterioritate este dată aici numai ca o anexă, ca teren și mijloc pentru scopuri mai importante, dar ca un teren și un mediu peste care se extinde acea armonie și independență care nu se revelează decît prin faptul că totul își orice, produs și întrebuințat în chip uman, este totodată pregătit și folosit de însuși omul care are nevoie de el.

Dar un astfel de mod de reprezentare, aplicat la subiecte luate din epoci de mai tînziu, epoci complet dezvoltate, prezintă totdeauna mare dificultate și pericol. Totuși, sub acest raport, Goethe ne-a dat în *Hermann și Dorothea* un model desăvârșit. Vreau să relatez aici numai cîteva trăsături ca 'elemente de comparație. Voss, în cunoscuta sa *Luise*, descrie 'în chip idilic viața și activitatea ce se desfășoară într-un cerc liniștit și redus, dar independent. Preotul de la țară, pipa, halatul, fotoliul și apoi cana cu cafea joacă aici rol mare. Cafeaua și zahărul sînt însă produse care nu pot fi fabricate într-un astfel de cerc și care trimit îndată la o cu totul altă legătură, la o lume străină și la multiplele ei raporturi comerciale, de fabricare, în general raporturi ide-ale

industriei moderne. Prin urmare, amintitul cerc rustic nu e absolut închis în sine. Din contra, în frumosul tablou *Hermann și Dorothea* nu avem nevoie să pretindem o astfel de stare închisă în sine, fiindcă, așa cum am indicat cu altă ocazie, intervin în chip ifoante demn și cu greutate în acest poem, ținut, desigur, în întregime într-un ton idilic, marile interese ale epocii, luptele revoluției franceze, apărarea patriei. Aici, cercul mai strâmt al vieții de familie dintr-un orășel nu-și păstrează atât de ferm coeziunea prin faptul că lumea, adânc mișcată în cele mai puternice relații ale sale, este simplu ignorată, ca la preotul sătesc din Luise ia Hui Vass, ci prin aderarea la acele mișcări mari ale lumii înăuntrul cărora sînt descrise caracterele și evenimentele idilice vedem transpusă scena în cuprinsul lărgitor de orizont al unei vieți mai bogate în conținut, iar farmacistul, care nu trăiește decît legat de relațiile curente care condiționează și limitează, este prezentat ca filistin mărginit, bun la inimă, dar plictisitor. Totuși, idt privește mediul nemijlocit al caracterelor, este păstrat tonul cerut adineauri. Astfel, ide exemplu, ca să nu amintesc decît acest singur lucru, gazda cu oaspeții săi, preotul și farmacistul, nu beau cafea : „Cu grijă aduse mama din vinul limpede și delicios o sticlă șlefuită, așezată pe tavă albă de cositor împreună cu verzuu e și autenticele pahare de vin de Rin”. Ei beau afară, pe răcoare, un produs al pământului natal, vin din optzecișitrei, din pahare de aici, potrivite numai pentru vinul de Rin ; „Viallurile Rinului și țărmurile lui încântătoare” ne slînt de îndată sugerate atunci în fața închipuirii și nu peste mult sîntem și noi conduși în dosul casei, în propria via a gazdei, încît aici nimic nu iese din isfera particulară a unei stări care se simte la largul său, cu trebuințele ce ea își creează în cuprinsul propriilor sale limite.

c) în afară de aceste două feluri de mediu exterior, mai există un alt fel de mediu, cu care orice individ trebuie să trăiască în legătură concretă. Acesta e constituit din relațiile spirituale generale ale religiei, dreptului, moralei, ale felului cum e organizat statul, ale conștiinței, justiției, fazni-  
268

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

(X., 339) **Iei**, ale vieții publice și private, ale (sociabilității etc, deoarece caracterul ideal trebuie să fie «înfățișat satisfăcîndu-și nu numai nevoile materiale, ci și interesele spirituale. Fără îndoială, ceea ce e substanțial devine și în sine necesar. În aceste relații nu este, după conceptul său, decît unul și același lucru ; în domeniu **obiectiv** însă, acesta îmbracă formă multiplu variată, care se specifică în modul de a fi accidental al particularului, al convenționalului și al valabilului numai pentru timpuri și popoare determinate. În această formă, toate interesele vieții spirituale devin și ele realitate exterioară, pe care individul e găsește dată ca imoravuri, obișnuințe și obiceiuri și cu care intră, ca subiect în sine, în legătură ; întocmai ca și cu natura (exterioară, intră în legătură individul și cu această totalitate, care e mai apropiată de el, îi este înrudită și-i aparține. În llinie generală, pentru această sferă putem pretinde același acord al cărui indicare tocmai ne-a preocupat și, din

acest motiv, vrem să trecem aici la considerarea mai precisă a lui, considerare ale cărei principale puncte de vedere, pe o altă latură, vor trebui arătate îndată.

### **3. EXTERIORITATEA OPEREI DE ARTA IDEALE IN RAPORT CU PUBLICUL**

Ca reprezentare a idealului, arta trebuie să și-l apropie în toate relațiile lui amintite până acum față de realitatea exterioară și să icontopească subiectivitatea interioară a 'caracterului cu exteriorul 'Dar oricât ar fanina ea o lume armonioasă în sine și rotunjită în sine, iqpera de artă însăși nu există totuși pentru sine ca obiect real își izolat, ci ea este pentru noi, pentru publicul oaie o oontemplă își o igustă. De exemplu, actorii la (reprezentarea unei drame nu vorbesc numai între ei, ci și cu noi, ei trebuind să fie inteligibili din ambele puncte de vedere. (X, 8«) Astfel, orice operă de artă este un dialog cu oricine stă în fața ei. Fără îndoială, adevăratul ideal este pentru oricine inteligibil în interesele generale, în pasiunile zeilor săi și ale oamenilor, dar, întrucât idealul ne prezintă în chip intuitiv indivizii săi în cuprinsul unei lumi exterioare determinate, lume a moravurilor, obiceiurilor și a altor particularități, devine evidentă noua cerință, anume ca această exterioritate să se acorde nu numai cu caracterele reprezentate, ci în egală măsură și cu noi. întocmai

#### **CAPITOLUL III. MODUL-DETERMINAT AL IDEALULUI**

269

cum caracterele reprezentate de opera de artă sînt la ele acasă în lumea lor exterioară, tot astfel pretindem își pentru noi aceeași armonie icu dlc și cu .mediul lor exterior. Din orice epocă ar fi însă o operă de artă, ea cuprinde totdeauna particularități care o deosebesc de particularitățile altor popoare și secole. Poeții, pictorii, sculptorii, .compozitorii își aleg cu precădere subiecte din trecut, din epoci a căror cultură, factură spirituală al căror cult religios diferă ide întreaga cultură a prezentului. După cum am observat deja mai înainte, o astfel de retragere în trecut are marele avantaj că această ieșire din modul-nemijlocit și din prezent pe calea amintirii creează deja prin ea însăși acea genenaili-zare a subiectului de care arta nu se poate dispensa. Artistul aparține totuși propriului său timp, el trăiește cu obișnuințele și felull de a vedea ale acestuia, icu reprezentările lui. De exemplu, poemele homerioe — fie că Homar a fost lîntr-adevăr acest unic poet al *Ildadei* își *Odiserii*, fie că, n-a fost — sînt despărțite totuși de cel puțin patru secole de epoca războiului troian, și un spațiu de timp dublu de mare desparte pe marii itragedieni greci de zilele vechilor eroi, zile al căror conținut poetic ei îl transpun în prezentul lor. în mod asemănător istau lucrurile cu epopeaa *Nibelungilor* își cu poetul care a fost în stare să contopească x<sub>x</sub>. 34i) într-un unic tot organic diversele legende pe care le conține acest poem. Acum, fără îndoială, artistul este la el acasă în patosul general al .omenescului și divinului, dar însăși multiplu condiționată formă exterioară a vechii epoci ale cărei caractere și acțiuni el le înfățișează s-.a schimbat în mod esențial, devenindu-i străină. Apoi, poetul creează pentru public, și în primul rînd pentru poporul și itimpul său, cărora le este îngăduit să pretindă să înțeleagă opera de artă și isă

se familiarizeze cu ea. Autenticile și nemuritoarele opere de artă rămân, desigur, obiecte de îniașntare pentru toate timpurile și pe seama tuturor națiunilor, dar și în acest caz, pentru a fi în general înțelese de către popoare străine și de alte isecole, este nevoie de un vast aparat de explicații, de cunoștințe și noțiuni geografice, istorice, ba chiar și filozofice.

În legătură cu această ciocnire de epoci diferite se pune însă întrebarea : cum trebuie să fie plăsmuită o operă de artă în privința exteriorului locului, obișnuințelor, obiceiurilor, a stărilor religioase, politice, sociale și morale ? Adică, dacă artistul

270

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

### CAPITOLUL III. MODUL-DETERMINAT AL IDEALULUI

271

trebuie isă uite (propria sa epocă și isă aibă în fața ochilor numai trecutul și existența reală a acestuia, astfel încât opera sa să devină o icoană fidelă ia ceea ce a trecut, sau dacă artistul este nu numai îndreptățit, ci și obligat, să aibă în vedere numai națiunea sa și prezentul în general, elaborându-și opera conform unor vederi ce au legătură cu caracterul particular al timpului său. .Aceleste exigențe contrare pot fi exprimate astfel : subiectul operei de artă 'trebuie tratat sau obiectiv, potrivit conținutului său și timpului căruia acesta îi aparține, sau subiectiv, adică trebuie încorporat cu totul în cultura își obiceiurile prezentului. Și o poziție și cealaltă, menținute ferm în opoziția lor, duc la extreme false, extreme pe care vrem să le menționăm pe scurt, pentru a putea să degajăm de aici adevăratul mod de reprezentare artistică.

(X,. 342)                      în această privință, trebuie să parcurgem următoarele puncte de vedere : \*

în primul rând, valorificarea subiectivă a culturii propriiei epoci ;

în al doilea rând, fidelitatea pur obiectivă față de trecut;

în al treilea rând, adevărata obiectivitate în reprezentarea și asimilarea subiectelor străine și îndepărtate din punctul de vedere al timpului și al naționalității.

a) Concepția pur subiectivă merge în unilateralitatea ei extremă a'tît de departe, încât înlătură cu totul înfățișarea obiectivă a trecutului, Mocuind-o exclusiv cu felul de a fi al prezentului.

a) Aceasta poate, pe de o parte, proveni din necunoașterea trecutului, ca și din naivitatea de a nu simiți contradicția dintre subiect își un atare fel de a și-l însuși, sau de a muși da seama conștient de acest fapt ; prin urmare, temeiul unui astfel de mod de reprezentare a subiectului operei de artă îl constituie lipsa de cultură. Acest fel de naivitate îl îmitîlnim în forma lui cea mai puternică la Hans Sachs, care, cu intuiție plastică și proaspătă și cu voie bună, a nurembergizat în sensul cel mai propriu al cuvîntului pe -Dumnezeu-Tatăl, pe Adam, pe Eva și pe patriarhi. Dumnezeu-Tatăl, de exemplu, face odată școală cu Abel și Cain și ceilalți copii ai lui Adam după procedee și pe un ton absolut propriu unui



învățător de pe timpul lui Hans Sadhis : Dumnezeu îi catechizează pe copii despre cele zece porunci și „Tatăl-nostru” : Abel știe totul cu multă devoțiune ; Cain însă se poartă și răspunde ca un băiat rău și fără Dumnezeu ; fiind trebuie să recite cele zece porunci, spune totul pe dos; trebuie să furi, să nu cinstești pe tatăl tău și pe mama ta etc. Tot așa .reprezentau și în Germania de sud istoria patimilor lui Hristos își, cu toate că lucrul a fost interzis, reprezentarea a fost reluată : Filat era înfățișat ca un funcționar mândru, insolent și brutal ; soldații, cu o vulgaritate proprie zilelor noastre, oferă x. m lui Hristos în timpul parcursului o priză de tutun ; Hristos îi disprețuiește, iar atunci ei îi înfundă cu forța tutunul în nas. Poporul întreg găsește aici ațiut ocazia de a petrece, cît și prilej de a asista eu devoțiune desăvârșită, ba de a asista cu atît mai cucernic cu cît în acest nemijlocit și propriu prezent exterior interiorul credinței lui religioase devine mai viu. — Această transformare și răsturnare a felului nostru de a vedea și a lucrurilor este, fără îndoială, un drept, și îndrăzneala lui Hans Sachs de a proceda atît de familiar cu Dumnezeu și ou aoele vechi reprezentări, asimilîndu-le cu totui relațiilor [mic-burgheze, poate părea mare deși pietatea lui nu poate fi contestată. Dar, cu toate acestea, este act de violență din partea simțirii și este lipsă de cultură a spiritului faptul de a priva subiectul nu numai de dreptul obiectivității lui proprii, ci de a o oonverti pe aceasta într-o formă absolut contrară, prin care apoi nu ia naștere altceva dedît o contradicție burlescă.

P) Pe de altă parte, aceeași subiectivitate poate proveni din orgoliul c u l l u , r i i, aceasta considerîndu-și vederile propriei sale epoci, obiceiurile, convențiile sociale drept singurele valabile și acceptabile și, din această cauză, nefiind în stare să guste nici un conținut înainte ca acesta să fi îmbrăcat forma ei, adică a acestei culturi. De categoria aceasta a ținut așa-numitul bun-gust clasic al francezilor. Ceea ce agreea acesta trebuia să fie franțuzit ; ceea ce avea altă naționalitate, și mai cu seamă ceea ce avea formă medievală era considerat ca lipsit de gust, ca barbar, și era 'repudiat cu dispreț. De aceea, pe nedrept a spus Vdltaire că francezii ar fi corectat operele celor vechi. Ei numai le-au naționalizat, iar cu ocazia acestei transformări ei au procedat, cu tot ce li s-a părut insolit și cu tot ce este individual, într-un chip 'cu atît mai inoportun, cu oît gustul lor pretindea o s,, s« cultură socială modelată cu totul după eticheta curții, pretindea regularitatea și generalitatea convențională a felului de a vedea și a reprezentării artistice. Aceeași abstracție a unei culturi deli-

272

PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

CAPITOLUL III. MODUL-DETERMINAT AL IDEALULUI

273

(X., 345)

cate au transpus-o în poezia lor francezii și asupra dicțiunii. Nici un poet nu avea voie să spună „cochon”, „sau lingură, ori fur-culliță și să numească pe numele Jar mii de alte lucruri. De aici definițiile și descrierile amănunțite, în lac de

lingură sau de furculiță, die exjerruplu, a unor instrumente cu care ducem la gură mâncări lichide sau uscate, și multe altele asemănătoare. Toomai prin aceasta lînîsă gustul lor a rămas foarte mărginit, fiindcă anta, în loc isă-își turtească își să-își niveleze (conținutul, făcând din el astfel de generalități lustruite, dimpotrivă, îl particularizează, plăsmuind ddn dl individualitate vie. Din această cauză, francezii sînt aoeia care s-au putut cel mai puțin împăca cu Shakespeare, iar când îl umanizează taie din dl totdeauna tocmai ceea ce am iubi noi mai mult la dl. De asemenea Voltaire rade de Pindar fiindcă is-a încumetat să spună : aptarov [xsv oScop. în felul acesta, în operele lor artistice chiar și chinezii și americanii, ari eroii eleni și romani, trebuie fã vorbească întoioinai ca niște curtezani francezi își să se comporte ca aceș'tia. De exemplu, Ahile, în *Iphigenie en Aulide*, ieste din cap pînă în picioare un prinț francez și, dacă n-ar fi numele, nimeni n-ar regăsi în el pe Ahile. Cu ocazia reprezentărilor teatrale, dl era, desigur, îmbrăcat ca un grec, prevăzut cu coif și platoșe, dar în același timp avea păr frizat și pudrat, tocuri roșii la pantofii legați cu șireturi colorate ; iar la *Estera* lui Racine mengea așa ide multă lume pe timpul lui Ludovic al XIVnlea mai ales fiindcă Aoășverus, la intrarea sa în scenă, se înfățișa tocmai ca Ludovic al XIV-lea însuși cînid intra în sala oea mare de audiențe : Ahașverus, evident, avea ceva oriental în el, dar era foarte pudrat și în manta regală de hermâlină, iar în urma lui venea o întreagă ceată de șamibdlani frizați își pudrați, *en habit francais*, cu săculețe pentru păr și pălării, cu pene lîn mîini, cu pieptare își pantaloni de *drap d'or*, în ciorapi de mătase își cu tacuri roșii la ghetete. Ceea ce nu ena accesibil deoît pentru curte și pentru cei deosebit de privilegiați : *Ventree du roi*, era ivăzu't aioi și de către celelalte stări soaialle, pus în versuri. Conform aceluiași principiu, în Franța, adesea, istoriografia nu esite cultivată pentru ea însăși și obiectul ei, ci pentru interesul zilei, eventual cu scopul de a da guvernului învățături bune sau spre a-l face urît. Tot astfel, multe drame conțin, fie explicit în tot cuprinsul lor, fie numai ocazional, aluzii 'la actualitate sau, dînd se întîlnesc în bucăți mai vechi astfel de locuri bogate în implicații, sînt scoase în evidență intenționat, fiind primite cu cdl mai mare entuziasm.

Υ) Ca al treilea fel al subiectivității poate fi indicat cel în care se iface abstracție propriu-zis de orice conținut artistic adevărat al trecutului și prezentului, încât publicului nu i se înfățișează decît propria sa subiectivitate, subiectivate întâmplătoare, așa cum se manifestă ea în obișnuitele ei acțiuni își îndeletnicirii prezente. În acest caz, subiectivitatea nu este altceva decît modul propriu de a fi al conștiinței de toate zilele în viața prozaică. Aici, fără îndoială, oricine este îndată acasă și numai cine se apropie cu exigențe artistice de o astfel de operă nu se poate familiariza cu ea, fiindcă arta trebuie, tocmai, să ne libereze de astfel de subiectivitate. Kotzebue, de exemplu, a produs în timpul său efect atît de mare prin reprezentările sale fiindcă au fost aduse în fața ochilor și urechilor publicului „mizeriile și necazurile noastre, ișterpelirea lingurilor de argint, carul stîlpului infamiei", apoi „preoții, consilieri comerciali, stegari, secretari și maiori de husari", și astfel fiecare vedea în fața sa propriul său interior domestic

sau pe acela al unui cunoscut ori rude etic, sau în general, își dădea iseaima unde îl istriîmigea gheata în reia-țiile și scopurile sale particulare. Unei astfel de subiectivități îi lipsește în ea însăși elevațiunea care s-o facă să simtă și să-și reprezinte ceea ce constituie conținutul autentic al operei de artă, chiar dacă ea este în stare să deducă interesul ce-l prezintă subiectele «ale din cerințele obișnuite ale inimii și din așa-numi-tele locuri comune și reflexii morale. Din toate aceste trei puncte de vedere, reprezentarea condițiilor exterioare este unilateral subiectivă, nerecunoscînd nici un drept adevăratei forme obiective.

b) Al doilea fel de a privi lucrurile procedează în sens opus, întrucît se străduiește să reproducă evenimentele și caracterul trecutului pe oît posibil în locul lor real, precum și particularitățile specifice ale moravurilor și ale altor elemente exterioare. În privința aceasta cu deosebire, ne-am făcut remarcați noi, germanii. Căci, în opoziție -cu francezii, noi sîntem cei mai grijulii arhivari ai tuturor singularităților străine și pretindem din acest motiv și în artă fidelitatea timpului, locului, obiceiurilor, îmbrăcămintei, armelor etc. De asemenea, nu ne lipsește răbdarea de a ne înfruntă prin efort susținut și erudiție în modul de a vedea și de a înțelege al unor națiuni străine și al secolelor îndepărtate, pentru a ne acomoda la particularitățile lor, iar această multilateralitate și universalitate care caută să prindă și să înțeleagă spiritul! națiunilor ne face și în artă nu numai

tole-

18 - c. 123

274

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

ranți față de singularități străine, ci chiar exagerat de scupuloși cînd pretindem cea mai mare exactitate în privința unor astfel de lucruri exterioare neesențiale. Desigur, francezii se prezintă, de asemenea, ca niște oameni foarte isteți și activi, dar pe oît sînt ei ide culti și de practici pe atît de puțină răbdare au pentru o înțelegere calmă își deschisă a lucrurilor ; a judeca critic este la ei totdeauna primul lucru. Din contra, noi, germania, admi-(X, s\*7) tem, mai ales în opere de artă străine, orice icoană fidelă : plante din țări. străine, produse din orice domeniu al naturii, ustensile de toate felurile și (fonmdle, câini și pisici ; chiar și obiecte respingătoare ne sînt agreabile ; și tot așa știm să ne împrietenim își cu cele mai stranii feluri de a vedea, cu sacrificii și legende de-ale sfinților și cu nenumăratele lor absurdi-tăți, precum și cu alte reprezentări anormale. Tot astfel, în reprezentarea persoanelor care acționează ne poate părea cel mai esențial lucru ca ele să fie înfățișate cu fidelul lor de a vorbi, de a se îmbrăca etc, pentru ele însele și așa cum au fost în realitate cu caracterul lor național și dependent de epoca în care au trăit, au trăit pentru sine și în relațiile lor reciproce.

În ultimul timp, mai ales datorită 'activității lui Friedrich von Schlegel, a apărut concepția că obiectivitatea unei opere de artă ar fi întemeiată pe astfel de fidelitate. De aceea această fidelitate ar trebui să constituie (Considerentul principal, iar interesul nostru subiectiv ar trebui și el să se limiteze îndeosebi la

bucunia produsă de această (fidelitate și de caracterul ei viu. FaranullînJdu-ise o astfel de exigență, se exprimă, implicit, ideea că noi n-aim avea voie să avem nici un interes de natura mii înaltă cu privire la esențiaritatea conținutului reprezentat, nici interese mai precise față de cultura actuală și de scopuri actuale. În felul acesta, au fost oompuse și fai Germania, atunci când, la impuHsul lui Herder, s-a încqput sa se acorde din nou atenție cîntecului popular, tot felul de cîntece în tonul național al unor popoare și triburi cu cultură simplă, cîntece irocheze, neogrecești, laponioe, turcești, tătărești, mongole etc. și s-a considerat drept un semn de genialitate deosebită să te tratispui totali cu gândirea în concepții și moravuri populare străine și să compui poeme. Dar chiar dacă poetul însuși se familiarizează cu desăvîrșire și se introduce total cu simțirea în astfel de lucruri străine, pentru public, care urmează să le .guste, ele, totuși, nu pot fi deoît ceva ce-i va fi totdeauna exterior.

### CAPITOLUL III. MODUL-DETERMINAT AL IDEALULUI

275

Acest fel de a vedea, când e menținut unilateral, se oprește însă la latura cu totul formală a exactității și fidelității istorice, \*,. 3\*s întrucît această concepție face abstracție atît de conținut și de greutatea kii substanțială, oît și de cultura actuală și de conținutul felului prezentat de a vedea și al simțirii de azi. Dar de mei una dintre aceste laturi nu trebuie să se facă abstracție, căci ambele pretind în mod egal să fie satisfăcute și trebuie să pună în acord cu ele o a treia exigență, a fidelității istorice, într-un cu totul alt fel decît cel pe care l-am văzut pînă acum. Aceasta ne duce la considerarea adevăratei obiectivități și adevăratei subiectivități pe care trebuie să le satisfacă opera de artă.

c) Ceea ce se poate apune în general asupra acestui punct este, în primul rînd, că nici una dintre laturile considerate mai înainte nu este îngăduit să iasă în evidență uniilaterai și în mod violent în detrimentul celeilalte, iar simpla exactitate istorică în ce privește lucruri exterioare ca loc, moravuri, obiceiuri, instituții constituie o latură subordonată a operei de artă, latură care trebuie să cedeze în fața interesului pe care îl prezintă un conținut adevărat și nepieritor și pentru cultura actuală.

Sub acest raport, de asemenea, pot fi opuse modului autentic de reprezentare artistică următoarele feluri relativ defectuoase de a vedea :

a) în primul rînd, reprezentarea particularității unei epoci poate fi cu totul fidelă, justă, vie și să fie absolut inteligibilă și pentru publicul actual, fără ca această reprezentare să iasă, totuși, din ținuta ordinară a prozei și să devină prin ea însăși poetică. *Gotz von Berlichingen* a lui Goethe, de exemplu, ne oferă în această privință exemple surprinzătoare. Nu avem nevoie decît s-o deschidem chiar la început ; sîntem conduși într-un han din Schwarzenberg, (în Franconia. Metzler, Sievers sînt la masă ; doi rîndași Mngă foc ; (hangiu).

„S i e v e r s : Hânsdl, încă un pahar de rachiu, și măsoară x., s«) creștinește.

C î r c i u m a r u l : Tu ești veșnicul .nesătul.

Metzler (*încet, către Sievers*): Mai povestește o dată despre Berliohingen ; cei

din Bamberg sînt furioși, ei ar crapă de necaz" etc.

276

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

### CAPITOLUL III. MODUL-DETERMINAT AL IDEALULUI

277

Tot așa și în actul al treilea :

„G e o r i g (*vine cu un album*) : Aici ai plumb. Dacă nimerești nu mai cu jumătate din ele, nu scapă unul care să poată spune imaiestății-isale : Sire, am stat rău. L e r s e (*taie din plumb*) : O bucată bună !

Georg: Ploaia ar putea să-și caute alt drum! nu mi-e teamă de «a ; un călăreț viteaz și o ploaie adevărată străbat pretutindeni.

Le ir se (*toarnă plumb*): Ține lingura! (*Se duce la fereastră.*) Iată că se plimbă ipe aici un saldățoi imperial cu carabina ; ei își închipuie că ne-am terminat gloanțele. Să simtă glonțul cald, așa cum vine din căldare ! (*încarcă*). G e o r i g (*rezemă lingura*): Lasă-mă să văd ! L e r s e (*împușcă*): Iată, aoalo zace vrabia !" — etc.

Toate acestea sînt foarte intuitiv și pe înțeles spuse ; sînt descrise ținînd seama de aaraoteriul situației și al călăreților ; cu toate acestea, astfel de scene sînt foarte triviale și prozaice în ele 'însele, lîntrucît nu iau drept conținut își formă decît cmodul de înfățișare își de obiectivitate cu totul obișnuit și accesibili, desigur, oricui. Lucruri asemănătoare ise găsesc și în multe alte creații din tinerețe ale lui Goethe, care erau, mai ales, îndreptate împotriva a tot ceea ce era plină aitunci socotit ca regulă și care obțineau efect datorită mai cu seamă apropierei la care ele aduceau totul de noi și datorită puterii foarte mari de sesizare a intuiției și sentimentului. Dar această apropiere era atît de mare, iar conținutul interior în pante atît de neînsemnat, încât tocmai dm această cauză ele deveniră triviale. Trivialita-(X,. 350) tea aceasta se observă îndeosebi la operele dramatice abia în cursull reprezentării, îimtrudît îndată după ridicarea cortinei, văzînd numeroasele pregătiri, luminile, oamenii gătiți, te aștepți la altceva decît să găsești doi țărani, doi călăreți și un pahar de rachiu. *Gbtz von Berlichingen* a își exercitat atracție îndeosebi cînd era citit : pe scenă n-a putut să se mențină mult timp. P) Sub alt aspect, elementul istoric al unei mitologii mai vechi, cel străin al unor stări sociale și politice și al unor moravuri ce aparțin trecutului ne pot fi cunoscute și apropiate prin faptul că, datorită culturii generale a timpului, avem și variate cunoștințe despre trecut. Astfel, de exemplu familiarizarea cu anfca și mitologia, cu literatura, cultul și obiceiurile antichității constituie punctul de plecare al culturii noastre actuale : orice băiat cunoaște deja din ișcoală zeii, eroii și figurile istorice elene. Din această cauză, formele își interesele lumii elene, întrucît în reprezentare au devenit ale noastre, le jputem gusta și pe terenul reprezentării, și nu este nevoie să spunem de ce n-am putea ajunge tot a'tăt dejdeparte în ce privește mitologia indică, egipteană și scandinavă. In afară de 'aceasta, în reprezentările religioase ale acestor popoare este prezent și universalul, adică Dumnezeu. iDar ceea ce e

determinat, zeitățile eline sau indice particulare, nu mai au pentru noi adevăr în ele, noi nu mai credem în ele și nu plac deoît imaginației noastre. Din acest motiv, ele rămîn propriu-zis străine conștiinței noastre mai profunde, și nimic nu este atît de găunos și de rece ca exclamațiile pe care le auzim, de exemplu, în apere : „O, voi zei !”, sau „O, Iupiter !”, sau chiar „O, Isiis și Osiris !”, își mai și, apoi, cînd la toate acestea se mai adaugă își mizeria oracolelor — și rareori se petrec lucrurile la operă fără oracol —, în locul cărora apar laoum în tragedie nebunia își clarviziunea.

Tot astfel stau lucrurile cu celălalt material istoric, al mo-ravurilor, legilor etc. Și aceste elemente istorice există, desigur, dar ele au fost, și cînd ele nu mai au nici o legătură cu prezentul vieții, oricît le-am cunoaște de bine și de precis, ele nu mai isînt ale noastre ; pentru ceea ce ia fost trecător nu avem interes pentru simplul motiv că o dată a foisit prezent. Istoricul este nuîmai atunci al nostru cînd aparține națiunii de care ținem sau cînd, în general, putem considera prezentul ca o urmare a evenimentelor în al căror lanț caracterele sau faptele crepre-zentate constituie o verigă esențială. Deoarece nici simpla 'legătură dintre același teritoriu și popor nu este în ultimă analiză suficientă, ci însuși trecutul propriului nostru popor trebuie să se găsească în relație mai strînsă cu starea, viața și existența noastră.

În epopeea *Nibelungilor* de exemplu, sîntem din punct de vedere geografic, fără îndoială, pe pămîntul patriei, dar burgunzii și regele Etzel isînt ruși de toate condițiile culturii noastre actuale și de interesele ei natale în așa măsură, încît, chiar și fără erudiție, noi ne putem simți mult mai acasă în poemele lui Horner. Astfel, Klopstock, îndemnat, desigur, de sentimente patriotice, a înlocuit mitologia greacă prin zeii scandinavi ; Wodan, Walhalla și Freia au rămas însă simple nume, care aparțin mai puțin reprezentării noastre și vorbesc și mai puțin sufletului nostru deoît Iupiter sau Oliimpul.

278

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

S52)

În această privință, trebuie să înțelegem limpede că operele de artă nu sînt elaborate pentru studiu și erudiție, ci, fără acest ocol al unor întinse cunoștințe, prin ele însele ele trebuie să îfie nemijlocit inteligibile își gustate. Deoarece arta nu există pentru un mic cerc închis format din puține persoane deosebit de cultivate, ci ea există pentru națiune în totalitatea ei. Dar ceea ce are valoare pentru opera de artă în general își găsește aplicare similară privitor la latura exterioară a realității istorice reprezentate. Și aceasta trebuie să fie limpede și pe înțelesul nostru, fără întinsă erudiție, căci și noi aparținem timpului și poporului nostru, încît să ne putem simți acasă în cuprinsul ei, și să nu ne vedem nevoiți să ne oprim în fața ei ca în fața unei lumi ce ne este străină și neinteligibilă.

y) Cu aceasta ne-am apropiat deja mai mult de adevăratul fel de obiectivitate își de autenticul mod de asimilare a unor subiecte luate din timpuri trecute.

oa) Ceea ce putem menționa aici în primul rînd se refera la poemele naționale

autentice, care de totdeauna au fost la toate popoarele astfel compuse, încât partea istorică exterioară a aparținut deja prin ea însăși națiunii, nerămânându-i acesteia nimic străin din ea. Așa stau lucrurile cu epopeile indice, cu poemele homerice și cu poezia dramatică a grecilor. Sofocle nu i-a făcut pe Eiloctet, pe Aatigona, pe Ajax, pe Oreste, pe Edip, pe conducătorii săi de cor își corurile să vorbească cum ar fi vorbit pe timpul lor. Spaniolii, de asemenea, au romanțele lor despre Cid : Tiasso, în al său *Ierusalimul liberat*, a cîntat faptele întregii creștinătăți catolice ; Camoens, poetul portughez, descrie descoperirea căii maritime spre India orientală în jurul Capului Bunei Speranțe, în sine nemărginit de importante fapte ale marinariilor eroi, iar aceste fapte erau faptele națiunii sale ; Shakespeare a dramatizat istoria tragică a țării sale și însuși Voltaire și-a compus a sa *Henriada*. Chiar și noi, germanii, am renunțat, în Sfiârșit, să facem poeme epice naționale din istorii îndepărtate, care nu mai au pentru noi interes național. *Noachide* a lui Bodmer și *Mesia* lui Klopstock nu mai sînt la modă, după cum nu mai sînt la modă, după cum nu mai are trecere nici părerea că ar ține de onoarea unei națiuni să-și (S., »53) aibă și ea Homerul său și, pe deasupra, și un Pindar, un Sofo-cle, un Anacreon etc. al său. Fără îndoială, istoriile biblice sînt mai accesibile reprezentării noastre datorită faptului că sîntem

### CAPITOLUL III. MODUL-DETERMINAT AL IDEALULUI

279

familiarizați cu *Vechiul* și *Noul testament*, dar aspectul istoric al obiceiurilor exterioare rămâne pentru noi totuși numai ceva străin, aparținător erudiției, iar ceea ce cunoaștem propriu-izis nu este deoît șirul prozaic al evenimentelor și caracterelor, turnate doar în ifraze noi prin prelucrare, tncît lîn astfel de condiții nu obținem altceva decît sentimentul a ceva factice.

3p) Dar arta nu se poate limita numai la subiecte autohtone și, cu cît diferitele popoare au ajuns miază mult lîn atingere unele cu altele, de ifapt ea și-a luat subiectele tot mai mult de la toate națiunile și din toate secolele. Așa stînd lucrurile, faptul că poezia se transpune în epoci cu totul străine, retrăindu-le, nu trebuie considerat ca cine știe ce genialitate, ca partea istorică exterioară trebuie ținută lîn reprezentarea artistică la un astfel de nivel, încît să devină lucru secundar și neînsemnat față de ceea ce ieste universal omenesc, lîn felul acesta lîncă din evul mediu au fost împrumutate subiecte din antichitate, dar s-a incorporat în ele conținutul propriu epocii, pe de altă parte însă, alunecînd în cealaltă extremă, el n-a mai lăsat din menționatele subiecte decît doar numele unui Alexandru, cel al lui Enea sau al împăratului Octavian.

Cea dintîi condiție este și rămîne nemijlocita inteligibilitate a operei de artă. Și, de fapt, toate națiunile s-au și afirmat în ceea ce, după gustul lor trebuia să le apară drept operă de artă, dorind să se simtă în ea la ele acasă, să se simtă prezente și vii. În spiritul acesta al unei naționalități independente și-a elaborat Cailderon a sa *Zenobia* și *Semiramida*, iar Shakespeare a știut să imprime un caracter național englez celor mai diferite subiecte, ou toate că a fost totodată în

stare să păstreze în trăsăturile lui esențiale, în chip cu mult mai profund decât spaniolii, și caracterul istoric al națiunilor străine, de exemplu pe acela al romanilor. Chiar și tragicii greci au avut în vedere <sup>(X<sup>1</sup> 854)</sup> prezentul timpului și orașului în care au trăit. *Edip la Colonas*, de exemplu, nu are o mai strânsă legătură cu Atena numai în ceea ce privește localitatea, ci și prin faptul că Edip murind aici, această localitate urma să devină un loc de retragere pentru Atena. Sub alte raporturi, și *Eumenidele* lui Eischii au interes mai apropiat pentru atenieni, dată fiind hotărârea luată de areopag. Dimpotrivă, mitologia greacă, oricât de variată și de des a fost ea utilizată de la renașterea artelor și științelor încoace, n-a putut deveni niciodată pe deplin familiară popo-  
280

## PARTEA I. (DEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

### CAPITOLUL III. MODUL-DETERMINAT AL IDEALULUI

281

relor moderne și, cu toată marea ei răspândire, a rămas mai mult sau mai puțin rece chiar și în artele plastice, în măsură și mai mare în poezie. De exemplu, nu-i trece prin cap nici unui om astăzi să compună o poezie către Venuis, Iupiter sau Palas-Atena. Fără îndoială, sculptura încă tot nu se poate dispensa de zeii greci, însă din această cauză plăsmuirile ei nici mi sînt accesibile și inteligibile în cea mai mare parte decât cunoscătorilor, erudiților și unui cerc restrîns, format din persoane foarte culte. În chip asemănător, Goethe și-a dat multă osteneală să le facă reprezentabile pictorilor 'tablourile lui Filo-strat, pentru ca aceștia să le (îndrăgească și să le imite ; dar prin această străduință Goethe n-a realizat mare lucru, căci astfel de obiecte antice rămân, în forma și irealitatea lor antică, totdeauna ceva străin pentru publicul modern, ca și pentru pietoni. Dimpotrivă, lui Goethe însuși, în „Divanul oriental”, în anii târzii ai interiorului său liber, i-a reușit, într-un spirit mult mai profund, să încorporeze Orientul în poezia noastră de azi și să îl facă accesibil felului actuali de a vedea. Înfăptuind această asimilare, Goethe a știut foarte bine că este un occidental și un german ; el a făcut bineînțeles să vibreze tonul fundamental oriental în ce privește caracterul oriental al situațiilor și relațiilor, dar în același timp, a recunoscut în întregime (X<sub>1</sub> 865) și drepturile conștiinței noastre de azi și ale individualității care-i este proprie. În felul acesta îi este îngăduit, desigur, artistului să-și ia subiectele din regiuni geografice îndepărtate, din vremuri trecute și de la popoare străine, și să păstreze în linii mari înfățișarea istorică a mitologiei, a moravurilor și instituțiilor, dar în același timp el trebuie să utilizeze aceste forme numai ca rame ale plăsmuirilor sale, iar interiorul să-l adapteze la conștiința esențială, profundă a prezentului în care trăiește, și aceasta după chipul *Ifigeniei* lui Goethe, care rămâne până astăzi exemplul cel mai demn de admirație. Față de un astfel de proces de elaborare, la rândul lor, diferitele arte se mențin pe poziții cu totul diferite. De exemplu, lirica are, în poeziile de dragoste, cel mai puțin nevoie de mediu istoric exterior precis descris, întrucât lucrul principal



este reprezentat pentru ea de sentiment, de stările afective ale sufletului ca atare. Despre Laura însăși, de exemplu, aflăm foarte puțin în această privință din sonetele lui Petrarca, aproape numai numele ei, care ;ar fi putut tot atât de bine să fie altul ; despre localitate ebc. nu este indicat deoît tot ce poate fi mai general,

întîlnă de la Vaucluse etc. Din contra, poezia epică cere cea mai mare extindere asupra amănuntelor, extindere la care consimțim cel mai ușor dacă e clară și inteligibilă și când este vorba de amintitele elemente istorice exterioare. Cel mai periculos aiunecuş îl constituie însă pentru arta dramatică aceste elemente exterioare, îndeosebi când este vorba de reprezentări teatrale, unde totul ni se adresează în chip nemijlocit sau parvine viu la intuiția noastră sensibilă, încât avem pretenția să ne simțim aici în mod atât de nemijlocit intimi, familiari. Înfrățirea realității istorice exterioare trebuie să fie aici în cea mai mare măsură subordonată, constituind un simplu cadru ; trebuie păstrat oarecum numai raportul pe care-l igăsim în poeziile de dragoste, în care, cu toate că putem retrăi complet sentimentele exprimate și felul cum isiînt exprimate, i ise dă iubitei un nume ( $x_u$  care nu este numele propriei noastre iubite. Nu are iimportantă faptul că erudiții iar descoperii că nu slînt redate exact moravurile, gradul de cultură, sentimentele. În piesele istorice ale lui Shakesipeare, de exemplu, sînt multe lucruri ce ne rămân străine și ne interesează prea puțin. Gînd citim piesele, acest lucru ne mulțumește, în reprezentarea lor teatrală însă nu. Criticii și cunoscătorii cred, desigur, că asemenea elemente istorice prețioase ar trebui reprezentate și pe scenă din considerație pentru ele și înjură apoi prostul gust al publicului, cînd acesta își manifestă plictiseala pe care o provoacă astfel de lucruri. Dai opera de artă și gustarea ei nemijlocită nu sînt pentru cunoscători și pentru erudiți, ci pentru public, iar Onticii nu trebuie să fiacă pînă într-atît pe distinșii, căci și ei aparțin aceluiași public, și nici ei înșiși nu pot lua în serios exactitatea amănuntelor istorice. În felul acesta, englezii, de exemplu, reprezintă acum din pieele lui Shakespeare numai scenele care sînt în sine și pentru isine excelente și inteligibile prin de însele, într-cît ei nu sînt robiți de pedantismul esteticienilor noștri, care cer să fie aduse în fața ochilor poporului toate elementele exterioare ce i-au devenit străine și la care el nu mai poate participa. Prin urmare, când sînt puse în scenă opere dramatice străine, orice popor are dreptul să ceară remanieri, prelucrări. Chiar și ceea ce este absolut excelent are nevoie în această privință de prâlucrare. Fără îndoială, s-ar putea spune că ceea ce este cu adevărat excelent trebuie să fie excelent pentru toate timpurile, dar opera de artă are și o latură temporară, muritoare, și aceasta este cea la care trebuie făcută modificarea,

282

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

deoarece frumosul apare pentru alții, și cei pentru care el este înfrățit trebuie să poată fi la ei acasă în cuprinsu! acestei părți exterioare a apariției frumosului. În acest proces de asimilare își găsește temeiul și scuza tot ceea ce în antă se

numește anacronism și se consideră de

I 857) obicei drept mare greșală a artiștilor. Unor astfel de anacronisme le aparțin mai întâi demente pur exterioare. De exemplu, când Faillstali vorbește despre pistol, e indiferent. Este mai rău dacă Oirfeu sită chiar în fața noastră cu o violină în mână, întrucât în acest caz iese în evidență prea strident contradicția ce există între epoca mitică și un astfel de instrument modern, despre care oricine știe că nu era încă kiventat într-o epocă atât de timpurie. Din această cauză, unor astfel de lucruri li se dă astăzi uimitor de mare atenție și în teatru, unde direcțiunea ține foarte mult la fidelitatea istorică în ce privește costumele, decorurile și mobilierul ; astfel, de exemplu, convoiul în *Fecioara din Orleans* a dat mult de lucru și pe latura aceasta, osteneală care e cheltuită în general, în cele mai multe cazuri, fără rost, întrucât privește numai ceea ce e relativ și indiferent. Categoria mai importantă a anaoronsimelor nu constă în costume și în alte elemente exterioare asemănătoare, ci în faptul că într-o operă de artă personajele se exprimă, manifestă sentimente și exteriorizează reprezentări, fac reflecții, înfăptuiesc acțiuni pe care ele este cu neputință să le fi putut avea și faioe, dată fiind epoca în care au trăit și date fiind gradul lor de cultură, religia și concepția lor despre lume. Acestui fel de anacronism i se aplică în mod obișnuit categoria „naturaletă”, crezându-se că este nenatural să nu vorbească și să nu acționeze caracterele înfățișate în felul în care ele ar fi vorbit și acționat pe timpul lor. Dar exigența unei astfel de naturaletă, menținută în chip unilateral, duce îndată la poziții fialise, deoarece artistul, când înfățișează sufletul omenesc, cu afectele și pasiunile lui, în sine substanțiale, nu are totuși voie — cu toată păstrarea oarac-terului lor individual — să le prezinte așa cum sânt întâlnite ele în viața obișnuită, fiindcă orice patos trebuie să se manifeste numai într-o formă exterioară absolut adecvată. Artistul

S58) de aceea e artist aa să cunoască adevărul și să-l înfățișeze intuiției și sentimentului nostru în adevărata lui formă. În aceasta operație de exprimare el trebuie, prin urmare, să țină seama totdeauna de cultura timpului său, de limbă etc. Pe timpul războiului troian, modul de exprimare și întregul fel de viață au

### CAPITOLUL III. MODUL-DETERMINAT AL IDEALULUI

283

fast tot a'tât de puțin dezvoltate cum le regăsim în *Iliada*, pe cât de puțin dezvoltate a fost felul de a vedea își de a se exprima al masei poporului și al figurilor proeminente ale familiilor regale elene pe care le admirăm [în Echil sau în dramele de o frumusețe desăvîrșită ale lui Sofocle. O astfel de nerespectare a lașă-numitei naturaletă este pentru artă un anacronism n e c e s a r. Substanța interioară a ceea ce este reprezentat rămîne aceeași, dar dezvoltarea culturii face necesară o modificare în ce privește -expresia își forma. 'Evident, cu totul altfel se prezintă lucrurile când concepții și reprezentări ale unei evoluții ulterioare a conștiinței religioase își morale sînt transmise asupra unei epoci își națiuni a căror întreagă concepție despre lume contrazice astfel de reprezentări mai noi. Astfel, religia creștină a avut ca urmare categorii morale care le erau cu totul

străine grecilor. De exemplu, reflexia interioară a conștiinței când este vorba să decidă ce e rău și ce e bine, muștrările de conștiință își călăuzesc abia dezvoltării imorale a timpului modern ; caracterul eroic nu știe nimic de călăuză : ceea ce a făcut, a făcut. Oreste nu isimte nici o călăuză pentru uciderea mamei sale, furiile faptei îl urmăresc, desigur, dar eumeni-dele sînt înfățișate totodată ca puteri universale și nu ca vîperea interioară ale conștiinței lui subiective. Acest sîmbure substanțial al unei -epoci își lai unui popor trebuie isă-l cunoască poetul, își numai cînd a încorporat fin acest centru intim, cel mai intim, elementele ce i se opun și se contrazic a comis el un anacronism de grad mare. In această privință, trebuie deci să se ceară artistului să se transpună în spiritul unor -epoci trecute (Xji 159) și lall unor popoare străine, iretrăindu-l fiindcă acest ce substanțial, cînd este .autentic, rămâne inteligibil tuturor timpurilor ; a vrea însă isă reproduci cu toată precizia amănuntului particularul mod-determinat al fenomenului pur exterior, îngropat în rugina antichității, nu este dedît copilărească erudiție, făcută în vederea unui scop numai exterior. Fără îndoială, și pe latura aceasta exterioară se cere, în linii genenale, exiactitate ; nu este însă îngăduit să i se răpească acesteia dreptul de a plana între poezie și adevăr. YY) Cu aceasta am pătruns pînă la adevăratul mod de însușire a ceea ce are străin și exterior o epocă oarecare precum am pătruns și pînă la adevărata obiectivitate a «pereii de artă. Opera de artă trebuie să ne releveze interesele superioare ale spiritului și voinței, ceea ce în sine însuși este

284

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

### CAPITOLUL III. ARTISTUL

285

omenesc și puternic, adevăratele adîncimi ale sufletului ; și lucrul principal, care are importanță în chip esențial, este ca acest **cuprins** valoros să străbată prin toate elementele exterioare ale fenomenului reprezentat și să răsune cu tonul lui fundamental în întregul frunziș al amănuntelor. Adevărata obiectivitate ne dezvelește, prin urmare, patosul, cuprinsul substanțial al unei situații, și bogata și puternica individualitate, în oare sînt vii momentele substanțiale ale spiritului și în oare ele sînt realizate și exteriorizate. Pentru un astfel de conținut trebuie apoi să se pretindă numai în generali o delimitare adecvată, inteligibilă pentru ea însăși, și o realitate determinată. Cînd a fost găsit un astfel de conținut și a fost dezvoltat conform principiului idealului, opera de artă este în sine și pentru sine obiectivă, indiferent dacă, din punct de vedere istoric, este exact amănuntul sau nu. Numai atunci opera de artă vorbește adevăratei noastre subiectivități, devenind proprietatea noastră. Fiindcă atunci, chiar dacă subiectul în forma lui determinată este luat din timpuri de mult trecute, baza subzistentă este umanitatea spiritului, deci ceea ce în general este cu adevărat permanent și puternic și al cărui efect nu poate să nu se producă, i. 360) deoarece ceea ce este obiectivitate constituie și cuprinsul și împlinirea propriului nostru interior. Elementul exterior, pur istoric, din contră, este latura trecătoare, și cu aceasta

trebuie să căutăm să ne împăcăm când este vorba de opere de artă ce aparțin unor timpuri îndepărtate și să știm a face abstracție de ea chiar și în operele de artă contemporane nouă. Astfel psalmii lui David, cu a lor solemnă preamărire a bunătații și mâniei atotputernicului Iehovta, precum și durerea adâncă a profeților, ne mișcă și sînt prezente pentru noi și astăzi, cu toată distanța ce ne separă în timp de Babilon și de Sion ; și chiar și o morală ca aceea pe care o cîntă Saraistoo în *Flautul fermecat* o va agreea oricine, împreună cu egiptenii, dat fiind sâmburele interior și spiritul melodiilor ei.

Iată de ce, în fața unei astfel de obiectivități a operei de artă, și subiectul trebuie să renunțe la falsa pretenție de a se avea înfățișat pe sine însuși în particularitățile și însușirile sale pur subiective. Oînd *Wilhelm Teii* a fost pentru prima dată reprezentată la Weimiar, nici un elvețian n-a fast mulțumit. În chip asemănător, cutare caută în zadar propriile sale sentimente chiar și în cele mai frumoase cântece de dragoste, deolariîndu-ie tot atît de false oa altul oare cunoaște iubirea numai din romane

și, transpunându-se jîn realitate, nu crede că este îndrăgostit înainte de a ifi regăsit în isine și împrejurul său exact aceleași sentimente și situații.

### C. ARTISTUL

. *I<sup>a</sup>* . aoeaistă primă parte a expunerii noastre am examinat mai întîi i d e e a generală a frumosului, apoi existența ei defectuoasă în \_n a t u r ă, pentru ca, ân al treilea rînd, isă pătrundem pînă la i d e ia l, oa realitate adecvată a frumosului. Idealul însușj l-am tratat, în primul r î n d, tot conform conceptului său genera l, concept care ne-a condus, în al doilea r î n d, la modul lui determina t de reprezentare.

Dar, întrucât opera de artă provine din spirit, ea are nevoie de o (X,, 3ei)

adiyila'ie producătoare sub'îactiva, dm care se naște, devenind prd fl—ăt

t l il\_\_i

y

produs **bl**

p\*Tfirii

sflnti.mentul

p

p

pT

publicului. Această activitate asitp imaig-inația art.jsjTnkn T.ată ce, oa ă t r e i a latură a idealului, trebuie să mai arătăm acum, în încheiere, cum aparține .opera de artă interiorului subiectiv ; ea încă nu s-a născut spre a deveni realitate qa produs al acestuia, ci abâa se iplăsmuiește Sn s u b ie c l l v l l a t e ă creatoare.

în igeniui si talentiil artistului. 'lotuși, nu avem nevoie să menționăm aceasta

latura 'la drept vorbind decât pentru a spune că ea trebuie exclusă din isfera cercetării filozofice sau că ea nu oferă decât puține determinații generale, cu toate că adesea se ridică problema de unde ia oare artistul acest dar și această capacitate de a concqpe își a realiza, cum, adică, face el opera de artă ? Am dori isă avem oarecum o rețetă, instrucțiuni cum isă procedăm, ân ce condiții și stări să ne transpunem pentru a produce așa ceva ? Astfel l-a interogat cardinalul de Este pe Arioisto, privitor la *Roland furiosul*: „Măiestre Ludovic, de unde ai luat

toate aceste blestemății ?". Întrebat în chip asemănător, Rafael a răspuns într-o cunoscută scrisoare că el tinde spre o anumită idee.

Relațiile mai precise le putem considera din trei puncte de vedere, stabilind, în primul rând, conceptul de geniu artistic și de inspirație; în al doilea rând, vorbind despre obiectivi ț<-t e a acestei activități creatoare ; și,

286

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

### CAPITOLUL III. ARTISTUL

287

în al treilea rând, căutând să determinăm caracterul adevăratei originalități.

#### 1. IMAGINAȚIE, GENIU ȘI INSPIRAȚIE

În legătură cu problema geniului, este vorba îndată de (X., 362) o determinare mai precisă a lui, deoarece cuvântul geniu este un termen cu totul general, întrebuintat nu numai cu referire la artiști, ci tot atât de mult și cu privire la mari comandanți de oști și la regi mari, precum și la eroii științei. Și aici putem deosebi mai precis iarăși trei laturi.

##### a) IMAGINAȚIA

În primul rând, în ce privește aptitudinea generală pentru creație artistică, trebuie indicată imaginația ca această capacitate prin excelență artistică, dacă e să vorbim tocmai despre aptitudini. Apoi, îndată trebuie să ne ferim, totuși, de a confunda imaginația artistică cu simpla facultate pasivă de închipuit e.

Imaginația artistică este creatoare.

a) De această activitate creatoare ține mai întâi Harul și simțul de a prinde realitatea și a forme ei. Oare cu ajutorul auzului atent și al văzului atent imprimă spiritului cele mai diverse imagini a ceea ce e dat ; și mai ține de această activitate creatoare memoria, care păstrează lumea variată a acestor imagini multiforme. Din acest motiv artistul, în această privință, nu este nevoit să recurgă la închipuiri iscodite de el însumi, ci, părăsind superficialele poziții zise de natură ideală, el trebuie să se apropie de realitate. În artă și în poezie un început ideal este totdeauna suspect, fiindcă artistul trebuie să scoată elementele artei sale din surplusul vieții și nu din surplusul unei generalități abstracte, întrucât elementul producției! nu-l oferă în artă gândul, ci în filozofie, ci formația exterioară, reală. În acest dement deci trebuie să petreacă artistul și să devină familiar în cuprinsul lui. El trebuie să fi auzit multe, să fi văzut multe și să fi păstrat multe în sine însuși ; de altfel marii indivizi se disting aproape totdeauna printr-o mare memorie. Fiindcă omul păstrează ceea ce-l interesează, și un spirit profund își extinde câmpul intereselor sale asupra unor nenumărate obiecte. Goethe, de exemplu a început în felul acesta și <sup>Xlt M3</sup> și-a extins sfera intuițiilor sale tot mai mult, de-a lungul între-g-ei sale vieți. Prin urmare, prima cerință este adevărat dar de a prinde precis realul și forma lui adevărată, precum și reținerea fermă a ceea ce a fost văzut. De cunoașterea exactă a formei exterioare

trebuie însă legată o egală cunoaștere intimă a interioarelor omenești, a pasiunilor sufletului și a tuturor scopurilor urmărite de inima omenească, iar la această dublă cunoaștere trebuie să se adauge cunoașterea felului cum se exprimă pe sine interiorul spiritului în elementele ireale și cum străbate din natura exterioară a acestuia.

p) în al doilea rând însă, imaginația nu se oprește la această simplă receptare a realității exterioare și interioare, căci nu numai apariția spiritului interior în formele exterioare ale idealității de opera de artă ideală, ci ceea ce trebuie sădjunija. să apară în chip exterior este adevărul existent „ja” smc-și-peptu sine și raționalitatea irealului. Aceasta rațiune a lăsat a obiectului său determinat, obiect pe care artistul l-a ales, Tfebuie să fie prezentă numai v

ntinșmi  
lții, 'ayjj'ie «f-i determina demersurile, ci trebuie să-și îndrepte lumina asupra a ceea ce este esențial și activ»

gul f

lui cuprins își antregn profunzimi a acestuia. Deoarece în afecție omul nu devine conștient de ceea ce este el, și observăm de altfel în orice mare operă de artă că subiectul a fost cântărit și gândit îndung pe toate laturile lui. Din ușurătatea imaginației nu se naște nici o operă solidă. Cu aceasta nu vrem să spunem însă că artistul ar trebui să prindă în formă de ouge-tări filozofice adevărul tuturor lucrurilor, adevăr care constituie fondul universal în religie, oare și în filozofie și în artă. Filozofia nu-i este necesară artistului, iar dacă gândește în mod filozofic el procedează, în ce privește forma cunoașterii, x, m în chip tocmai contrar artei. Căci sarcina imaginației constă exclusiv în faptul de a-și conferi o conștiință despre sus-menționiata raționalitate interioară, dar nu în forma unor judecăți și reprezentări generale, ci în forma concretă a unei realități individuale. Prin urmare, artistul trebuie să înfățișeze ceea ce trăiește și se frământă în el în fenomenele a căror imagine și figură el le-a receptat în sine, știind să le stăpânească în vederea scopului său în așa măsură, însoțite aceste forme și fenomene devin la rândul lor, capabile să recepteze în ele ceea ce este adevărat în sine și să-l exprime. — în cursul acestei operații

288

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

### CAPITOLUL III. ARTISTUL

289

de întrepătrundere a conținutului rațional și a formei reale, artistul trebuie să recurgă, pe de o parte, la ajutorul reflexiei vigilente a intelectului, pe de altă parte la adâncimile sufletului și ale sentimentului animator. De aceea este înșipid să crezi că poeme cum sânt cele homerice i-ar fi apărut poetului în somn. Fără reflexie, alegere, (discernământ, artistul nu este în stare să domine nici un conținut căruia ar vrea să-i dea formă, și este prostie să crezi că artistul autentic nu știe ce face. Tot atât de necesară îi este și concentrarea sufletului.

y) Datorită acestui sentiment care pătrunde și însuflețește întregul, artistul

posedă și înțelegerea sa și plămădirea acestuia ca pe eul cel mai intim, oare pe cea mai intimă proprietate a sa ca rezultat. Iar intuitivizarea plastică înstrăinează orice cuprins, iod din el ceva exterior, și numai sentimentul îl ține în unitate subiectivă cu eul interior. În privința aceasta, artistul nu numai că trebuie să fi văzut multe (în lume și isă fi cunoscut\* de aproape fenomenele ei exterioare și interioare, ci trebuie să fi trecut și multe prin prqpniul său suflet, inima lui trebuie să fi fost prinsă și mișiată adânc, dl trebuie să fi trecut prin multe și să fi trăit multe înainte de a fi în stare să exprime în fonma fenomenelor concrete adevăratele profunzimi ale vieții. Din <sup>1 m)</sup> această cauză, geniul izbucnește, fără îndoială, deja în tinerețe, cum a fost cazul, de exemplu, la Goethe și la Schiller, dar numai vârsta bărbăției și a bătrâneții poate desăvârși maturitatea autentică a operei de artă.

## b) TALENTUL ȘI GENIUL

Paralela între activitate productivă a imaginației — prin care artistul cega ce e în sine și pentru sine rațional "elaborează în sinea lui o formă reală, ca cea mai proprie operă a sa, — este ceea ce se numește geniu, talent etc.

a) Am examinat chiar adineori, însușirile geniului. Geniul Sdfi—capacitatea generală — este creația adevărată a operei de artă — recumși energia de a dezvolta și îi fame să lucreze, aceasta "aptitudine ~ Diar în același timp această capacitate și energie ~ \* TriA kil-j-jjn-i-i-gublectivă, fiindcă numai un subiect conștient de sine poate produce pe "plan spiritual, subiect care își propune o scop o astfel de producere. Mai precis însă, se mai obișnuiește să se facă o deosebire determinată între geniu și talent. Și de fapt acestea nici nu sînt nemijlocit identice și ipoteza creația artistică desăvârșită identitatea lor este necesară. Anume, Intruick în general arta individualizează trebuie să dea forme de f

cei fenomene reale e produselor sale, ea și ipoteza aici uai iicuaare ale aceslei realități, ajpțf tuidini pair t ne u l a r e distincte. O astfel de aptitudine peatc-ft~liuiinlla talent; de exemplu cineva are talent să oînte perleot la vialiină, altul "talent la dîntat cu vocea etc. Har triplul talent poate realiza ceva bun numai într-un sector cu totul izolat aF antei, și r<sup>p</sup> \*•"•"? pa<sup>TM</sup> fi; rlqsăviîrsit în el însuși o capacitate artistică gene.nailă s.i r.aipamiitot,pia rp a îgijfjfti [obiectul7 aptitudini] pe care nu le conferă decât geniul. De aceea talentul fără geniu nu reușește să depășească prea mult abilitatea exterioară.

3) Se mai spune apoi în mod obișnuit că talentul și geniul ar trebui să-i fie înm ascute omului. Și aici este ceva just, cu toate că, în alte privințe, această opinie este falsă. Deoarece omul ca om e, de exemplu, născut și pentru religie, pentru gândire, pentru știință etc, adică el are ca om aptitudinea să-și câștige conștiința

despre Dumnezeu și să ajungă la cunoaștere pe baza gândirii. Pentru a realiza acest lucru, omul nu are nevoie de nimic altceva decât de naștere în general, și de educație, formație și hărnicie. În ce privește aita, lucrurile stau altfel; ea cere o predispoziție specifică, în care intervine o esențial și un moment naturali. Cum frumusețea însăși este ideea realizată în elemente sensibile și reale, iar opera de artă pune pentru ochi și ureche în evidență spiritualul în forma nemijlocită a existenței concrete, tot astfel nici artistul nu trebuie să plăsmuiască în forma exclusiv spirituală a gândirii, ci în cuprinsul intuiției și al sentimentului și, mai precis: raportându-se la un material sensibil și în elementul acestuia. Această creație artistică înzestă în omul naștut în general, latura modulă nemijlocită și a naturii, și această latură este cea pe care subiectul n-o poate pierzi în el însuși. Ci pe oare el trebuie să o găsească pe sine, ci pe oare el trebuie să o găsească nemijlocit dată în prealabil în sine însuși. Numai acesta este sensul în care putem spune răspunzător și tălmăcii jirenie să tie

- o. 128

ix,  
într-o născuță,

înțelegerile ante simt și eful în sens similar mai mult sau mai puțin național, având legătură cu latura natură a omului și a poporului oarecare. Italianii, de exemplu, posedă cînteoul și melodia aproape de la natură, în schimb la popoarele nordice muzica

290

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

și opera, deși cultivate cu stăruință și cu mare succes, au devenit complet autohtone tot atât de puțin ca și portocalii. Vechilor elini le-a fost dat să dezvolte în cea mai frumoasă formă arta poeziei epice, și înainte de toate să desăvîrșească arta sculpturii, în timp ce românii n-au avut propriu-zis o artă de sine stătătoare, ci au fost nevoiți să o transplanteze pe pămîntul (X, 367) lor din Grecia. De aceea cea mai răspîdită [iartă] este în general poezia, fiindcă în cuprinsul ei materialul sensibil și elaborarea lui formală comportă cele mai puține exigențe. În sfera poeziei, pe de altă parte cîntecul popular este cel mai național și mai legat de latura natură: el și aparține unor timpuri puțin dezvoltate spiritual și își păstrează cel mai mult naivitatea naturalului. Goethe a produs opere de artă aparținătoare tuturor formelor și genurilor poeziei, dar cele mai intime și mai spontane sînt primele lui cîntece. Acestea implică cultură în cea mai mică măsură. Grecii moderni, de exemplu, sînt încă și azi un popor care creează poezie și cîntece. O faptă de vitejie împlinită azi sau ieri, un caz de moarte, împrejurările particulare ale acesteia, o înimomîntare, o năpădărire, o faptă de asuprire din partea turcilor, toate și totul se transformă la ei îndată în cîntec, și avem numeroase exemple cînd a fost obținută o victorie recent distigată, în cîntece compuse în chiar ziua bătăliei. Fauriel a publicat o colecție de cîntece neogrești, culese în parte din gura



femeilor, doicilor și îngrijitoarei or de copii, care nu se puteau mira îndeajuns că el se mira de cSntecele lor. In chipul acesta are legătură arta și felul ei determinant de creație cu naționalitatea determinată a popoarelor. Astfel, improvizatorii sînt la ei acasă îndeosebi în Italia, avînd talente demne de admirație. Un italian improvizează încă și azi drame în cinci acte fără să pună în aceasta nimic învățat pe dinafară, ci totul provine din cunoașterea pasiunilor omenești și a situațiilor, și din adîncă inspirație a prezentului. Un biet improvizator, după ce compusese un timp oarecare și apoi se duse să adune de ia cei de față bani într-o pălărie ponosită, era atît de înfocat, înoît nu (X,. sos) s-a putut opri din declamație, continuînd să gesticuleze și să ridice brațele își mîinile, pînă ce, la sfârșit, toți banii adunați se împrăștiară pe jos.

) al treilea rînd, aparține geniului — fiindcă

a naturaleței — și ușurința

el cuprinde m sine această latură țiipj interioare si a I

§

exterioare cu privire- diă l îd

ț e si a ț p

la anumit e arte. In această legătură, se discută mult, cînd

CAPITOLUL III. ARTISTUL

291

este vorba de un poet de exemplu, de piedicile ridicate în calea concepției și a elaborării de măsura versului și de rimă, sau dud este vorba de un pictor, de multiplele dificultăți cauzate de desen, culoare, umbră își luminează în invenție și execuție. Fără îndoială, itoate artele pretind studiu îndelungat, muncă stăruitoare, îndemănare multilateral dezvoltată, totuși, cu cît este mai mare și mai bogat în conținut talentul sau geniul, cu atît mai puțin cunoaște el greutatea legate de cîștigarea dexterităților necesare creației artistice. Fiindcă artistul autentic posedă impulsul natura<sup>1</sup>! și nevoia nemijlocită de a da îndată formă artistică tuturor sentimentelor și reprezentărilor sale. Acest mod de plăsmuire este felul său de a simți și intui, pe care el îl găsește în sine fără efort, ca pe adevăratul său instrument adecvat. Un muzician, de exempUu, nu poate revela ceea ce are el mai profund în sjfletul său deoît în maladii : ceea oe simte el, se transformă nemijlocit îm melodie, întocmai cum ceea ce simte pictorul devine figură și culoare, iar ceea ce simte poetul devine poezie care-și îmbracă plăsmuirile lîn cuvinte armonioase. Artistul nu posedă acest dar de plăsmuire numai ca reprezentare teoretică, ca imaginație si ca simțire, ci îl posedă tot atflit de nemijlocit și ca simțire practică, ailtfal spus, ca dar de exeouffi reālă" I a a.nfti«-na autentic, aceste două aspecte sînt legate lao-ește în imaginația ilui, ui pătrunde oarecum și

L.i«uuavia II ui, ni pătrunde oarecum și

In degete, după cum nouă ne vine la gură să spunem ceea ce gîndim sau după cum cele mai intime gînduri, reprezentări și sentimente ale noastre se răsfrîng nemijlocit în atitudinea și mimica noastră. Adevăratul geniu a scos-o totdeauna ușor la x,. s»w capăt cu latura exterioară a execuției tehnice

și și-a supus chiar și cel mai sărac și în aparență ceti mai puțin docil material în așa măsură, încât acesta a fost silit să încorporeze în el formele interioare ale imaginației și să le exprime. Ceea ce nemijlocit rezidă astfel în el, artistul trebuie, fără îndoială, să-l dezvolte prin exercițiu, spre a deveni dexteritate desăvârșită, dar posibilitatea executării nemijlocite trebuie de asemenea să-i aparțină ca dar al naturii, căci altfel dexteritatea numai învățată nu duce niciodată la o operă de artă dotată cu viață. Ambele părți, creația interioară și realizarea ei, merg — conform conceptului artei — mână în mână.

292

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

### c) INSPIRAȚIA

Activitatea imaginației și a execuției tehnice, considerată pentru sine o aare în sufletul artistului, este ceea ce obișnuim să numim inspirat i"e~

" "

a) (Ju privire la ea, se pune mai întâi problema felului în care ea se produce, fel referitor la care sînt răspîndite cele mai variate reprezentări.

act) Întrucît geniul în general rezidă în cea mai strînsă legătură dintre spirituali și natural, Sna crezut că inspirația ar putea fi produsă mai ales prin stimulare senzorială. Dar căldura singurii nu dă poezie ; așa cum povestește Mar-montel, de exemplu, că într-o pivniță din Champagne a avut în preajmă sa vreo 6 000 de sticle de șampanie, și totuși din ele nu i s-a transmis nimic poetic. Tot astfel, cel mai mare geniu poate sta întins pe iarbă verde destul de des, dimineața și seara, cînd suflă răcoritor boarea, și să privească la cer, fără să fie atins de suflul nici unei dulci inspirații.

3P) Invers : tot atît de puțin se lasă provocată inspirația prin simplă intenție senzorială. Cel ce nu face deoît (X., 3-0) să-și propună să fie inspirat pentru a compune o poezie, sau a picta un tablou, ori a găsi o melodie, fără să poarte deja în sine un conținut oare să-i servească ca stimulent viu, și se vede nevoit să caute ici și colo un subiect, acela nu va fi în stare, pornind de la această simplă intenție, oridît de talentat ar fi, să elaboreze nici o concepție frumoasă sau să producă o operă de atît de calitate. Nici amintita **stimulare** pur senzorială, nici simpla voință și hotărîre nu procură inspirație autentică, iar întrebuintarea unor astfel de mijloace nu dovedește deoît că sufletul și imaginația încă nu au închis în cuprinsul lor nici un interes veritabil. Din contră, cînd impulsul artistic este de calitate, aoesit interes s-a concentrat deja în prealabil asupra **unui** obiect și conținut determinat și l-a reținut pe acesta.

YV) De aceea adevărata inspirație se aprinde de un conținut aeteraniinat oarecare, pe care imaginația îl prinde "Spre a\*-il exprima în formă artistică : inspirația adevărată este însăși starea legată de acest prors de plăsmuire activă, atît în interiorul subiectiv, cît și în executarea obiectivă a operei de artă."

Deoarece pentru aceasta dublă activitate este necesară inspirația. Aici, iarăși, se poate ridica întrebarea : în ce chip trebuie să ajungă la artist un atare subiect ? Și în privința aceasta

### CAPITOLUL III. ARTISTUL

29;

există multiple vederi. Cît de frecvent nu auzim formulîndu-se exigența că artistul trebuie să-si ia subiectul numai din sine însuși ! Fără îndoială, acesta poate fi cazul cîod, de exemplu, poetul „cîntă ca pasărea care locuște printre ramuri". Atunci impulsul îl constituie buna dispoziție a poetului, care se poate îmbăia din interior pe sine însuși ca subiect și conținut, îndem-nînd la (gustarea artistică a propriei seninătăți. Atunci și este „**cîntecul** care țâșnește din giît o răsplată ce răsplătește bogat". Pe de altă parte însă, adesea cele mai mari opere de artă au fost create, ocazionate de un motiv cu totul exterior. Odele lui <sup>xiii</sup> 371) Pindar, de exemplu, au luat naștere adesea fiind **comandate**. Tot astfel, de nenumărate ori, pentru clădiri și pentru tablouri, li s-a indicat artiștilor scopul și obiectul lor, iar ei au fost totuși în stare să se inspire. Ba, putem auzi de multe ori artiști plîn-gîndu-ise că le lipsesc subiectele pe care ei le-ar putea elabora. Astfel de elemente exterioare și impulsul pe care ele îl dau creației constituie aici **momentul** natunailăței și al modului nemijlocit, aparținătoare conceptului talentului, și oare, prin urmare, trebuie de asemenea să iasă în evidență la începutul inspirației. Sub acest raport, poziția artistului este de așa n a t u r ă, că el, tocmai ca talent natural, intră în relație cu un subiect dat și a f l a i t î n p r e i a l a b i l, întrucît el se simte îndemnat de un motiv exterior, de o întîmplare sau, de exemplu ca Shakespeare, de legende, balade veohi, nuvele, cronici, să prelucraze acest subiect, și în generali să se exteriorizeze pe sine prin e l. Deci impulsul spre creație poate veni cu totul din afară și unica cerință importantă este numai aceea ca artistul să aibă un interes esențial și să lase ca obiectul să devină viu în sine. Alunei inspirația geniului vine de la sine. Și un artist cu adevărat viu descoperă, datorită tocmai acestei naturii vii a sa, mii de impulsuri spre activitate și inspirație, ocazii pe lîngă care alții trec fără să fie afeotați de ele.

p) Dacă ne întrebăm, mai departe, în ce constă inpn rația artistică, răspundem că ea nu înseamnă deoît să devii cu  
tQlul iplin "jif S<sup>1</sup>7hi"t, ° fjj f\*! totnl~prp7Pn;f în pi] fjj igă nu  
te

y) Dair dacă artistul a lăsat în felul acesta ca obiectul să devină absolut al său, dimpotrivă, el trebuie să știe să uite de particularitatea sa subiectivă și de elementele ei accidentale și i««. să se cufunde din parte-i cu totul în obiect, înăit el, ca subiect,

294

#### PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

mu este oarecum deoît ca o formă pentru fasonarea conținutului ipe care l-a sesizat. Inspirația în care subiectul își dă aere și se afirmă ca subiect, în loc să fie organul și activitatea vie a lucrului însușii, este o proastă inspirație. — Acest punct ne duce la așa-oumiita obiectivitate a creațiilor artistice.

#### 2. OBIECTIVITATEA REPREZENTĂRII ARTISTICE-

a) înțelesul obișnuit al cuvântului „obiectivitate” este aici acela că, în opera de artă, orice conținut trebuie să îmbrace forma realității existente și să ni se înfățișeze în această formă exterioară cunoscută. Dacă am vrea să ne mulțumim cu o astfel de obiectivitate, l-am putea numi și pe Kotzebue poet obiectiv. La el regăsim totdeauna și pretutindeni realitatea curentă. Dar scopul artei este tocmai acela de a curăți atât conținutul, cât și modul de apariție a cotidianului, și de a scoate din acestaj și a eliaihoria prin aifitji'tiaitf\* „ip” iifi'l\_jgQ-rnita dm interior.

învăntă formă exterioară a lui, numai ceea ce este raționat în sine și pentru sine. — Deci artistul nu trebuie să se îndrepte\*

și p p  
p obiectivitatea pur exterioară, careia îi lipsește substanța completă, a conținutului. Căci prinderea a ceea ce este dat de ea poate, fără îndoială, prezenta în sine însăși caracterul cel mai viu, și cum am văzut mai înainte la oțeva exemple luate din operele de tinerețe ale lui Goethe, opera de artă poate exercita o mare atracție datorită însuflețirii ei interioare, dar când îi lipsește un cuprins autentic ea nu atinge, totuși, o adevărată frumusețe a antei.

b) Din acest motiv, un al doilea fel de a vedea nu face din ceea ce este exterior ca atare gGqp, ci artistul și-a sesizat obiectul în înălțimea adnăică a sufletului său. Acest interior\* 373) Tăinîine Înmă jitjUL de JoJteat și de concentrat, înnoi)t nu poate

constw

**tai**

asurare.

vența patosului se mărginește să se facă presimțită numai prin indicații și aluzii, cu ajutorul unor fenomene exterioare consonante, fără a avea forța și structura care s-o facă capabilă să desfășoare natura deplină a conținutului. Îndeosebi unele dăbece populare aparțin acestui mod de plasmuire artistică. Simple din punct de vedere exterior, ele ne trimit la un sentiment miult mai adînc aflător la temeiul lor, dar care nu este în stare să se exprime limpede, întrucît aici arta n-a ajuns încă la nivelul

CAPITOLUL III. ARTISTUL

295

de dezvoltare cînd să-și poată dezveli în chip transparent cuprinsul, trebuind să se mulțumească să-l lase ca sufletul să-d pre-simtă, să-l ghicească cu ajutorul unor elemente exterioare. Inima rămîne adunată în sine și apăsată și se oglindește, pentru a-și fi sieși inteligibilă, numai în circumstanțe îsi fenomene exterioare cu totul mărginite, circumstanțe și fenomene "oare, fără îndoială, sînt vorbitoare, deși nu li se dă decît o foarte ușoară curbură spre suflet și sentiment. Și Goethe ne-a dat excelente cîntece de acest fel. *Cîntecul de jale al ciobanului*, de exemplu, este unul dintre cele mai frumoase de genul acesta. Inima zdrobită de durere și dor se răsfrînge, mută și închisă în sine, numai în demente

exterioare ; totuși, în toate acestea răsună, neexprimat, cea mai concentrată adâncime a sentimentului. În *Craiul ielelor* și în multe altele domnește același ton. Acest ton poate coborî însă pînă la harharia apatiei care nu lasă să ajungă la conștiință esența lucrului și a situației și se oprește numai la elemente exterioare, în pante brute, în parte insipide. Astfel, de exemplu, în *Toboșarii din Cornul fermecat al băiatului*<sup>1</sup> se spune : „O ! spânzurătoare, tu înaltă oasă !”, sau : „Adio, domnule caporali !” ; ceea ce a fost considerat ca ceva extrem de emoționant! Cînd, dimpotrivă, Goethe cîntă: „Urări de bine să-ți aducă, mii, buchetul oe-am cules. M-am aplecat de multe ori, ori, o ! poate își de-o mie, și l-am strâns ȳla pieptu-mi, și de-o sută de mii de ou”, adîncimea sentimentului este indicată cu totul în alt mod, mod oare nu aduce nimic trivial și dizgrațios în fața intuiției noastre. Dar ceea ce-i lipsește în general acestui întreg gen de obiectivitate este exteriorizarea raiiă, ni ara a sen ă

g g

timentului, a pasiunii, care în anta autentică nu are voie să ramana cea prarunzime închisă care, dînd un ton abia perceptibili, traversează exteriorul, ci ea trebuie sau să se arate complet ca atare, pentru sine, sau să lumineze viu își total exteriorul în care ea se introduce. Schiller, de exemplu, este cu tot sufletul prezent în patosul său, dar cu un suflet mare, ce se transpune viu în esența lucrului, și care este în stare să exprime în același timp adîncimile acestuia în chipul cel mai liber, cel mai strălucit, cel mai armonic și cu cea mai abundentă bogăție.

<sup>1</sup> *Des Knaben Wunderhorn*, colecție de cîntece populare, adunate de Olemens Brentano și Achim von Arnim (poetul C. Brentano a fost unul dintre capii romantismului german. Arnim este romancier, contemporan al M. Hegel. El s-a căsătorit cu sora lui Brentano, Eliza-beta, „Betitina”, prietena lui Goethe).

296

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

c) Conform conceptului idealului, putem stabili, cu privire la exteriorizarea subiectivă, sub acest raport și aici adevărata obiectivitate, în sensul că d, în conținutul valoros care-ți înisufle-țește pe artist nu trebuie reținut ni mic în interiorul subiectiv, ci acest conținut trebuie desfășurat în întregime : și anime. în așa fel, Micul sufletul și substanța generală a subiectului ales să apară tot atît de bine scoase în lumină, pe cit de desăvîrșit rotunjită în sine trebuie să apară plămuirea individuală, plămuire pătrunsă în întreaga ei înfățișare de acel suflet și substanță generală. Căci ceea ce este de prim ordin și suprem nu este inexprimabilul, încât poetul ar fi eventual mai profund deoît ceea ce înfățișează opera, oi operele lui sînt ceea ce are artistul mai bun, și adevărul care este el, este el [ca artist], iar ceea ce rămîne în interior nu este el.

375)

### 3. MANIERA, STIL ȘI ORIGINALITATE

Dar, aricit de necesar ar fi să se ceară artistului obiectivitate în sensul indicat adineaori, reprezentarea artistică este totuși opera inspirației lui. Căci el ca subiect s-a contopit cu totul cu obiectul său și a creat plămuirea artistică din

viața interioară a sufletului său și a imaginației sale. Această identitate a subiectivității artistului... și a adevăratei obiectivități a reprezentării artistice este a treia latură principală pe care mai trebuie s-o examinăm pe scurt, întrucât în ea se înfățișază reunit ceea ce noi am separat până acum ca geniu și obiectivitate. Putem indica această unitate ca fiind conceptul originalității autentice.  
j4r

Oar totuși, înainte de a avansa până la stabilirea a ceea ce conține în el acest concept, urmează să mai avem în vedere două puncte a căror unilateralitate trebuie înlăturată dacă este să se manifeste adevărata originalitate. Aceste două puncte sînt. maniera și stilul.

#### a) MANIERA SUBIECTIVĂ

|                |             |               |           |
|----------------|-------------|---------------|-----------|
| Simpla         | maneră      | deosebită în  | esența de |
|                | îr trebuie  | chip          | l         |
| f              | maniera     | referă numai  | singula.  |
| originalitate. | unul        | la            | unul.     |
| ritățile       | particulare | prin aceasta, | ntîm      |
| e              | au și,      | î             | pl        |

#### CAPITOLUL 111. ARTISTUL

297

toare ale artistului, particularități care în obiect  
feste

ca atare și

**k**

reprezentarea lui ideală.

**la**

~ ajLuată în acest înțeles, maniera nu se referă la felurile generale ale artei, genuri artistice care pretind în sine și pentru sine moduri deosebite de reprezentare — de exemplu pictorul de peisaje trebuie să conceapă obiectele altfel deoît pictorul de tablouri cu subiecte istorice, iar poetul epic altfel decît cel liric sau cel dramatic —, o maniera este concepție și particularitate întîmplătoare a execuției aparținătoare numai acestui subiect, concepție și particularitate oare pot merge pînă acolo, încât să ajungă în directă conținut adie ție cu adevăratul concept al idealului. Considerată din acest punct de vedere, maniera este tot ce poate fi mai rău pentru un artist, întrucît el se mișcă numai în cadrele subiectivității sale mărginite, ale subiectivității sale ca atare. Dar arta suprimă, în general, caracterul pur accidental al conținutului, ca și pe acela al fenomenului exterior, cerînd deci și artistului să extirpe din sine particularitățile cu caracter accidental ale singularităților sale subiective. — [}) Dar, pentru aceea, în al doilea rînd, maniera nu se opune direct adevăratei reprezentări artistice, ci își păstrează pentru sine ca latitudine mai mult latură în l ex te -ri o a r e ale acesteia. Cel mai mare loc îl ocupă ea în pictură și în muzică, fiindcă aceste arte oferă concepției și execuției lături exterioare cu

foarte mare întindere. Un mod de reprezentare particular, aparținător artistului își urmașilor și elevilor lui, mod dezvoltat prin repetare până la obișnuință, este ceea ce constituie aici maniera ; care are ocazie să se afirme în două direcții. ora) Prima direcție se referă la felul de a concepe. Nuanța aerului, de exemplu, felul cum sînt înfățișate frunzele arborilor, distribuția luminii și a umbrei, în generali întreaga tonalitate a colorației, fac în pictură posibilă o infinită varietate. Din această cauză și găsim la pictori, în felul colorației și al luminilor, cea mai mare diversitate și cele mai particulare feluri de a concepe. Acest lucru își poate găsi expresia, eventual, și în nuanța unei culori, nuanță pe care în natură noi, în general, n-o observăm, deși există, fiindcă nu ne-am îndreptat atenția asupra ei. Această nuanță a fost însă remarcată de cutare sau cutare artist, el și-a însușit-o, și acum s-a obișnuit să vadă și să redea totul în acest gen de colorit și de lumină. După cum procedează cu (X,. 377)

298

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

### CAPITOLUL III. ARTISTUL

299

coloritul, artistul poate praoada și cu obiectele înseși, cu gruparea, cu poziția, cu mișcarea lor. Acest aspect al manierei îl găsim frecvent mai ales la olandezi: astfel, de exemplu, nopțile lui Van der Neer și felul lui de a trata lumina de lună ; colina de nisip a lui Vam dar Goyen, în atît de multe dintre peisajele sale ; luciul atlazurilor își ai altor stoffe de mătase, care revine mereu în atît de numeroase tablouri ale altor maeștri, aparțin acestei categorii.

PIP) Mai departe apoi, maniera se extinde asupra execuției, la felul de a purta penelul, de a așterne culoarea, de a reuni într-un tot culorile etc.

Yv) Întruicît însă un astfel de mod specific de a concepe «și reprezenta este generalizat, devenind, prin repetare mereu reînnoită, obișnuință și devenind și a doua natură a artistului, îl paște pe acesita pericolul ca maniera sa, cu cît este mlai specială, cu atît mai ușor să degenereze în repetiție și fabricație lipsită de suflet, și deci stearpă, unde artistul nu mai este prezent ou toată simțirea și întreaga lui inspirație, în acest caz, airta coboară la nivelul unei simple dexterități manuale și meșteșugărești, iar maniera, oare în ea însăși nu este de lepădat, paafce deveni ceva insipid și lipsit de viață.

Y) De aceea maniera mai naturală trebuie să se libereze pe sine de acest oanaicter particular si să se lărgească în ea însăși în așa, măsură, îmdît astfel de moduri apeoiale de tratare să nu poată degenera în simplă chestiune de moartă obișnuință, artistul ținîndu-se în chip g e in e or a l strâns de natura esențială' a lucrului și căutând sănși însușească acel mod miai general de tratare pe oare-l comportă conceptul lucrului. în sensul acesta, putem numi, la Goethe de exemplu, manieră, faptul că (X,. 378) el știe să termine, abil, printr-o întorsătură veselă, nu numai poeme sociale, ci și alte începuturi mai serioase, spre a suprima sau înlătura caracterul serios al tratării sau al situației. în *Scrisorile* sale, și

HSarațiu urmează această manieră. Aceasta este, în generali, un fel de a conversa și un fel de comoditate socială, care, pentru a nu aluneca mai adânc în chestiune, se reține, întrerupe și transpune cu abilitate ceea ce este profund pe planul a ceea ce este vesel. Acest fel de a concepe este, desigur, și el manieră aparținătoare subiectivității tratării, dar unei subiectivități de gen mai general, și procedând așa cum e necesar, înăuntrul modului de reprezentare avut în vedere. De pe oareasă ultimă treaptă a manierei putem păși la considerarea stihului.

## b) STILUL

*Le style cest l'homme mente* este o cunoscută expresie franceză. Aici, în generali, se înțelege prin stil particularitatea subiectului, oare se revelează complet în modul de exprimare al acestuia, în felul întinsăturilor frazelor lui etc. D-l von Rumohr (în *Cercetări italiene*, I, p. 87) încearcă să explice invers

ter: Py? Si. "IOa P(\* n snP"niCTP H'fiytm-ită obișnuință, supunere exi-~ gențelor"

interioare ale materialului în oare sculptorul își alăs-mmeisie în ohîp real  
ticurile sale taj în oare pictorul le tace sâ~

h iă î  
 îip c tj în oare pictorul le tace sâ  
 p; și d4 von Rumohr ne oomuniică în aceasta privința extrem de knpartanite observații asupra modului de reprezentare pe care-4 îngăduie sau îl interaioe, de exemplu, materialul sensibil, deterroiniat, al sculpturii. Totuși, nu trebuie să limităm senumfioația cuvântului „stil” numai la d fafa ZZZL jl b  
jcuhn sen sg b 11; ga poate fi extinsă la deteranațiile și legile răpu ezciilării anfasiiice oare provin din natura unui gen artistic în cuprinsul căruia este plăsmuit un obiect oarecare. Sub acest raport, distingem în muzică stil bisericesc și stil de operă, în pictură deosebim stilul istoric de cel al picturii de gen Stilul se referă apoi la un mod de reprezentare care ascultă de con-  
ț iSnpușe de materialul lui tot atât de mult pe cât de mult curcspunde cerimțeUor  
unor feluri determinate 4\* airtă ci iiiir acestora, legi ce decurg din conceptul  
lucrului însușii. Lipsa de stil icn această semnifiație mai largă a cuvîntului este atunci sau neputința de ați însuși un astfel de mod de reprezentare în el însuși necesar, sau voința arbitrară subiectivă de a da curs liber numai bunului plac personal în Jocul a ceea ce este conform legilor, și *de. a le înlocui pe* acestea printr-o proastă manieră. Din această cauză, și este inadmisibil — cum observă deja d-l von Rumohr — de a transplanta legile stilistice ale unui gen artistic oarecare la celelalte genuri, așa cum a făcut, de exemplu Mengs, în cunoscuta sa *Adunare a muzelor*, în vila Albani, unde el „a conceput i a realizat formele colorate ale lui Apolo al său conform principiului sculpturii”. în chip similar

300

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

vedem în multe dintre tablourile lui Diirer că acesta și-, a însușit cu totul stilul igravurii în lemn și—l «avea prezent și în pictură, îndeosebi ,la aranjarea



faldurilor.

### c) ORIGINALITATEA

în sfârșit, originalitatea nu constă numai în observarea legilor stilului, ici "În observația subiectivă, ramt», ii.n ilor isii st- la.lmin-doneze simplei maniere, prinde un subiect rațional în sine și ipentra sine și4 'elaborează pornind din interior, din subiectivitatea artistica atu conform esenței și conceptului unui gen artis-tic determinat, icnit și (potrivit conceptului general al universalului.

a) Din această cauză, originalitatea este identică cu -adevărata obiectivitate și contopește latura științifică cu cea subiectivă im aș ia fel, înoîlt acestea nu-și imiai păstrează nimic străin urna față de cealialcă. înixro privință deci, originalitatea cons'ti-'tuie intenioiritatea cea tma.i propria a .aititiiratiill.ii.i, pp ae. alta parte

â i  
ea nu reda altceva

p  
n.h; pifihii1iii întrucât acum amin- bli

1

(X., 380) tita (particularitate nu apare decît ca pariticUlaritate a obiectului însuși, provenind din acesta, întocmai cum acesta provine din subiectul producător.

v  
) De aceea, originalitatea trebuie deosebită, înainte de  
]1 fie IO'hj-

ț p  
eei se înțelege prin originalitate **numai născocirea:** unor lucruri stranii, propriii numai acestui unic subiect și care n-ar putea trece prin mintea nimănui altcuiva. Acestea nu sînt însă deoît proaste particularități. în acest înțeles al cuvîntului, inimenii nu este mai original dedît, de exemplu englezul, adică oricine își bagă în icap o anumiită nebunit, nebunie pe care nu i-o va imita nici un om rezonabil și, în conștiința acestei nebunii ia sa, susține despre sine că este originali. Cu toate acestea are legătură, imiai ales astăzi mult lăudata originalitate a umorului și spiritului. Aici, artistul pleacă de la propria sa 'subiectivitate și se .reîntoarce mereu înapoi la ea, întrucât obiectul propriu-zis aii .reprezentării artistice este itratat numai ca un pretext exterior, spre a da prilej să se desfășoare din plin cuvintele de spirit, glumele, năzMtiile, toanele. în aceste cazuri însă obiectul și acest dement subiectiv se disociază. Iar cu 'subiectul se procedează absolut arbitrar, pentru ca singularitatea artistului să poată ieși în lumină ca lucru principal. Un

### CAPITOLUL III. ARTISTUL

301

astfel de umor poate ifi plin de ispirit și de simțire adîncă și se înfățișează de obicei ca ceva foarte impunător ; considerat însă în 'linii .mari, el este mai ușor de .realizat decît se icrede. Căci a întrerupe mereu desfășurarea rațională a lucrurilor, a începe arbitrar, a continua și .termina 'tot așa, a .îngrămădi oricum

una peste alta o serie de ispirite își de sentimente, creînd pînă la aceasta **caricatura** de ale imaginației, esite lucru mai «șor deoît a dezvolta din sine și a .rotunji un întreg valoros ca 'atare sub semnul adevăratului ideal. Dar umorului actuali îi place isă scoată în evidență ceea ce are în iei .neplăcut un talent prost crescut și alunecă de altfel adesea de la umorul veritabili la platitudine și trîncă-Xt. 38D neală. Umor veritabil nu a existat deoît rareori ; acum însă, cele mai spălăcite itnivialități, dacă au inumiai culoare exterioară și pretenții de umor, vor isă treacă drept pline de spirit își profunde. Dimpotrivă, Shakespeare posedă un **mame** și adine umor și, cu toate acestea, nu lipsesc nici la el unele platitudini. Tot astfel surprinde și umorul lui Jean Paul, adesea prin profunzimea spiritului și 'frumusețea isementullui, dar itot atît de .frecvent și invers — prin igruparea barocă a unor obiecte disparate, care dămîn fără legătură între ele și ale căror relații, în care le combină umorul, cu greu se lasă descifrate. Astfel de relații nici cel mai mare umariiS't nu le are prezente în memorie, înoît se poate vedea adesea și Ila combinațiile lui Jean Paul că ele nu provin din forța geniului, ci sînt .ticluite în chip exterior. Din această cauză, Jean Paul, pentru a avea imereu imaterial nou, ia și căutat în tot felul de cărți, lîn cărți ide botanică, juridice, descrieri de călătorii, cărți de filozofie, noltînd lîndată ceea ce atrăgea atenția și adnotî.nd idei care-i veneau în minte în idlipa respectivă, iar arad a fost vorba să se apuce el însuși să născocască a lipit unele de altele elementele cele mai eterogene : plante braziliene și vechea cameră imperială de justiție. Toate acestea au fost apoi prețuite ca originalitate sau scuzate ca umor care îngăduie totul și orice. Dar adevăratele **originalități**, din contră, exclud din cuprinsul lor astfel de procedee **arbitrare**. —

Cu această oaazie, putem să ne amintim din nou de ironie, de ea, care vorbește să se dea pe sime drept supremă originalitate, mai ales atunci cînd nu imai ia în serios mici un conținut, duoîndu-și mai departe zeflemeaua numai de dragul zeflemelei. Pe de lalltă parte, ironia adună în reprezentările ei o .mulțime de elemente exterioare, aii căror sens intim poetul și-'l păstrează pentru sime, și unde fînețea și imarea ispravă ar consta în faptul

302

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

(Xj. 882) că se sugerează ideea că tocmai în aceste îngrămădiri de elemente exterioare ar zace ascunsă poezia poeziei și tot ce e mai profund își mai excelent, tot ceea ce ou se iasă să fie exprimat tocmai din cauza .adâncimii sale. Astfel a fost, ,de exemplu, pre-izenitat în poeziile lui iFriedrich von ScMegel — pe timpul icând acesta își închipuia că e poet — acest oe ineexprkraat ca ceea ce esifice mai excelent, idar această poezie a poeziei s-a dovedit a fii tocmai cea mai plată proză.

Y) Opera de artă veritabilă trebuie să fie [liberată de această fallsă originalitate, căci ea își dovedește originalitatea autentică numai înf ățișîndu-se ca o creație proprie a unu i spirit care nu spicuiește își DU strînge inimic ide pe afară, ci lasă să se producă în sine (însuși întregul, iîm strînsă legătură, dintr-o singură bucată

și într-un singur ton, întocmai cum obiectul s-a unificat cu sine în sine însuși. Gând, dimpotrivă, scenele și motivele nu se leagă prin unele Mizele una de cealaltă, ci numai din afară, necesitatea interioară a unirii lor este absentă, iar «le nu apar legate una de alta decât întâmplător, printr-un al treilea subiect străin. Astfel, *Gotz von Berlichingen* al lui Goethe a fost admirat îndeosebi pentru 'marea lui originalitate ; își, fără îndoială, cum am apus deja mai isus, Goethe, în această operă, a negat cu mulțită îndrăzneală își a călcat în picioare tot ceea ce iera stabilit ca lege a artei de către teoriile de atunci, susținute în științele despre frumos. Cu toate acestea, execuția lui Goethe nu posedă o originalitate autentică. Căci în această operă de tinerețe se observă încă sărăcia propriului subiect, încât multe trăsături, și scene întregi, în loc să fie elaborate din marele conținut însuși apar ici și colo spicuite în grabă din sfera de interes ale timpului în care se petrece acțiunea și inserate din afară. De exemplu, scena dintre GStz și fratele Martin — care amintește de Luther — nu conține decât reprezentări luate de Goethe din cele ce se

(X., 883) spuneau în această perioadă în Germania, compătimitor referitor la călugări : că ei nu aveau voie să bea vin, că digerau moțând somnoroși, că din acest motiv li se trezeau unele dorinți și că, în general, trebuiau să depună jurământul insuportabil și triplu al sărăciei, castității și ascultării, în schimb, fratele Martin se (însuflește față de viața cavaleriească a lui Gotz : „Cum acesta, încărcat cu prada dușmăniilor săi, își amintește : pe acela l-am dat jos cu sulita de ipe cal înainte ca el să fi putut împușca, pe celălalt l-am doborât jos cu «caii cu tot, apoi îl apuc de pulpană și ajungând la castelul lui, dau peste femeia lui" ; bea în sănă-

### CAPITOLUL III. ARTISTUL

303

tatea doamnei Elisaibeta, și își șterge ochii. — Dar Luther n-a început cu astfel de gânduri lumieșiti, ci, ca un călugăr pios ce a fost, a scos din Augustin o cu totul altă profunzime de intuiție și convingere religioasă. În același fel urmează apoi chiar scene în proximele referim la vederi pedagogice ale timpului, aii căror impuls a fost dat mai ales de Basedow. De exemplu, se spunea pe atunci că copiii învață prea multe lucruri neînțelese, metoda justă ar fi însă aceea după care ei ar învăța lucruri neale cu ajutorul intuiției și al experienței. Canal recită tatălui său pe de rost, tocmai așa cum se obișnuia în tinerețea lui Goethe : „Jaxthausen este un sat și un castel lângă Jaxt ; aparține de două sute de ani, prin moștenire, ca proprietate domnului von Berlichingen". Dar, când Gotz îl întreabă : „Cunoști pe domnul von JBerlinchingen", băiatul îl privește fix și, de atîta erudiție, nu-și cunoaște propriul său tată. Gotz susține că el cunoaște toate ipotecile, drumurile și vadurile înainte de a ști cum se chemau râurile, satele, castelele. Toate acestea sînt mici adaosuri străine, fără legătură cu însuși subiectul, în timp ce acolo unde acesta ar fi putut fi prins în toată adîncimea lui, de exemplu, în dialogul (lui Gotz cu Weisslingen, nu avea decât reci reflecții prozaice asupra \* vremii.

Un adaos similar de diverse trăsături ce nu provin din conținutul subiectului mai găsim chiar și în *Afinitățile elective* p parcul, tablourile vii, oscilațiile pendulului, durerile de cap, în- (X., zw treaga imagine a afinităților chimice împrumutată din chimie aparțin aoeștei 'categorii. în roman, care se petrece într-un timp prozaic determinat, astfel de lucruri, evident, sînt îngăduite, mai ales cînd ise face uz de ele în chip atît de abil și de grațios ca la Goethe, și apoi, în afară de aceasta, o operă de artă nu se poate libera în mod absolut de cultura timpului său. Dar una este să fie oglindită în ea lînsăși această editură și altceva este să cauți și să aduni laolaltă imaterialele în chip exterior și independent de conținutul propriu-zis al reprezentării artistice. Originalitatea autentică a artistului, ca -și aceea a operei de artă, rezidă numai în faptul de a ti animată de caracterul] 'raționali! al conținutului adevărat în el însuși. Numai cînd artistul și-a însușit în 'intregime această rațiune obiectivă, fără s-o amestece și s-o întineze cu particularități străine, luate din interior sau din exterior, numai atunci se oferă el, în obiectul plăsmuit, și pe sine în adevărata sa. subiectivitate, subiectivitate care nu vrea să fie «ieoît punct viu de trecere pentru opera de artă încheiată în sine

304

## PARTEA I. IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC

însăși. Deoarece în orice creație poetică, în orice gîndia-e și în orice acțiune veritabilă, libertatea autentică face să acționeze substanțialul ca o putere în sine, putere oare este în iacelași timp puterea «ea mai proprie a gîndirii 'și voinței subiective, încît în concilerea desăvârșită a lamiîndurora nu mai poate rămîne nici o dezbinare. în chipul acesta, consumă, fără îndoială, originalitatea artei orice particularitate accidentală, dar o înghite numai ca artistul să poată da cu 'totul ascultare mersului și avîntului inspirației geniului, plină excludisiv de subiectul ei, și ca el, în loc de toane și bunnplac, să poată «nfățișia, în opera sa înfăptuită conformi adevărului, adevăratul său eu. A nu avea nici o manieră a ifost 'de oînd esite lumea singura manieră mare, și exclusiv în acast sens trebuie să-i mumim originali pe Homer și pe Sofode, pe Rafael și pe Shakespeare.

## ESTETICA

### PARTEA A II-a

## DEZVOLTAREA IDEALULUI ÎN FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

### SECȚIUNEA I FORMA SIMBOLICĂ A ARTEI

#### INTRODUCERE DESPRE SIMBOL ÎN GENERAL

Atît după conceptul lui, oît și ioa fenomen istoric, simbolul, în sensul în care îl întrebuițăm aici, constituie înopotul artei, și de aceea trebuie considerat oarecum numai ca ipre-artă, aparținînd îndeosebi Orientului, pre-antă care, abia după multiple treceri, transformări și mijlociri, ne duce la realitatea autentică a idealului ca formă clasică a artei. Din această cauză, noi trebuie să distingem mai întîi simbolul ca formă particulară independentă, în care el este tip general pentru intuiția și plăsmuirea artistică, de acdl (gen de simbol care e coborît pentru sine numai la nivelul unei simple forme exterioare, lipsită de

irudqpendență. Tratat în acest din urmă fel, regăsim simbolul și în forma clasică și romantică a artei, după cum anumite laturi pot îmbrăca și în airba simbolică forma idealului clasic sau pot lăsa să se întrevadă începutul ante-romantice. Dar, astfel de treceri dincoace și dincolo nu privesc decât totdeauna formații secundare și trăsături izolate, fără a angaja sufletul propriu-zis și natura determinantă a unor opere de artă întregi.

Din contra, ai o llo unde simbolicul se dezvăluie independent și în forma ce-i este proprie, el are, în general, caracterul sublimului, fiindcă în general trebuie să ia formă mai întâi numai ideea lipsită de măsură și nu determinată liber în sine, idee care, din aceeași cauză, nu este în stare să găsească forma

## 312 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

determinată în fenomenele concrete, formă ce ar corespunde complet acestui caracter al ei abstract și general; iar în această necorespondență ideea depășește existența ei exterioară, în loc să fie absorbită toată în aceasta sau perfect încorporată în ea. Această depășire a modului-determinat al fenomenului constituie caracterul general al sublimului.

Înainte de toate, în ce privește partea formală, trebuie să explicăm acum, în dinii cu totul generale, ce se înțelege prin „simbol”.

Simbolul, în general, este o existență exterioară nemijlocit prezentă sau dată pentru intuiție, dar o existență care nu trebuie înțeleasă așa cum este dată nemijlocit, nu trebuie luată ca atare, ci într-un sens mai larg și mai general. De aceea, când e vorba de simbol, trebuie să facem îndată deosebire între două lucruri: în primul rând semn și expresia, și apoi expresia acesteia. *P T i m a* este o reprezentare sau un obiect, indiferent cât i-ar fi conținutul, a doua este o existență sensibilă sau o imagine oarecare.

1. Simbolul este deci mai întâi un semn. Diar, la simpla însemnare, legătura pe care o are una cu alta semnificația și expresia ei nu este decât o împreunare cu totul arbitrară. Această expresie, acest lucru sensibil sau imagine se reprezintă în același caz atât de puțin pe sine însuși, încât în fața reprezentării aduce mai curând un conținut ce-i este străin, cu care el nici nu are nevoie să aibă vreo trăsătură comună oarecare. Astfel, în limbi, de exemplu, tonurile sînt semne ale unei reprezentări sau ale unui sentiment oarecare etc. Partea cea mai mare a semnelor unei limbi este însă legată în chip întâmplător cu conținutul reprezentărilor care sînt exprimate prin ele, cu toate că pe baza unor cercetări istorice s-ar putea arăta că legătura originală a fost de altă **natură**, iar deosebirea ce există între limbi constă mai ales în faptul că aceeași reprezentare este exprimată prin sunete diferite. Un alt exemplu de astfel de semne îl dau culorile (*Ies couleurs*) folosite în cocarde și la steaguri pentru a exprima cărei națiuni îi aparține un individ sau o corabie oarecare. O astfel de culoare nu conține de asemenea nici ea vreo calitate ce i-ar fi comună cu semnificația sa, adică cu națiunea reprezentată prin ea. Gînd este vorba de artă, nu este voie să atribuim simbolului înțelesul că ar **indica** o astfel de indiferență a semnificației față de

semnul său, întrucât

## SECȚIUNEA I. FORMA SIMBOLICĂ A ARTEI

313

arta constă, în general, tocmai în raportarea, înrudirea și întrepătrunderea concretă a semnificației și a formei.

2. Altfel stau deci lucrurile când este vorba de un semn care trebuie să fie simbol — de exemplu leul este luat ca simbol al mărinimiei, vulpea ca simbol al vicleniei, cercul ca simbol al veșniciei, triunghiul ca simbol al trinității. Dar leul și vulpea posedă, ca atare, înseși proprietățile a căror semnificație ele trebuie s-o exprime ; tot astfel, cercul nu arată ceea ce are neterminat sau în chip arbitrar mărginit o linie dreaptă, sau o linie care nu revine în ea însăși, ceea ce este potrivit și unei distanțe limitate de timp ; iar triunghiul ca un întreg posedă același număr de laturi și unghiuri care rezultă și din ideea de Dumnezeu, când sânt supuse numărării determinațiile concepute în Dumnezeu de către religie.

Prin urmare, în aceste feluri de simboluri existențele date posedă deja în ființa lor proprie semnificația pentru a cărei reprezentare și exprimare sînt Moșite, iar simbolul, luat în sensul acesta mai larg, nu este deci simplu semn indiferent, ci este unul oare cuprinde în sine însuși, ca dement exterior, totodată și conținutul reprezentării pe care el o înfățișează. În același timp însă el nu trebuie să se prezintă înaintea conștiinței pe sine însuși ca acest lucru individual, concret, ci să înfățișeze numai chiar acea calitate generală care este semnificația urmărită.

3. În alți cazuri, trebuie să notăm apoi, că simbolul, fiind semn pur exterior și în sine, trebuie să fie absolut adecvat semnificației sale. Totuși, invers, pentru a rămîne simțal, el nici nu trebuie să se facă cu totul adecvat. (Jaci. deși conținutul — care este semnificația — și forma folosită pentru exprimarea acesteia concordă în privința unei însușiri, pe de altă parte, totuși forma simbolică ca atare mai conține și alte determinații, cu totul independente de acea însușire comună pe care ea a semnat-o o dată ; întocmai cum și conținutul poate fi nu numai unul abstract — ca puterea, viclenia —, ci și unul concret, oare poate, la rândul său, conține diferite calități particulare, deosebite de prima însușire — care constituie semnificația simbolului său —, precum și de celelalte însușiri particulare ale acestei forme simbolice. — Astfel, de exemplu, leul nu este numai tare, vulpea nu este numai vicleană și mai ales Dumnezeu posedă încă și cu totul alte însușiri deoît cele care pot fi cuprinse într-un număr, într-o figură matematică sau într-o formă de animal. Conținutul rămîne

„ 394)

## 314 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

Într-o măsură în care față de forma care-l reprezintă, iar modul-determinat abstract pe care îl constituie poate fi tot atît de bine dat în infinit de alte existențe și formații. De asemenea, un conținut concret posedă multe

determinații în el, la exprimarea cărora pot servi alte formații care conțin aceleași deter-(X, 395) minții. Pentru existența concretă și exterioară în care un conținut se exprimă pe sine simbolic este valabil absolut același lucru. Ca existență concretă și exterioară, aceasta posedă mai multe determinații al căror simbol poate să fie. Astfel, cel mai apropiat și cel mai bun simbol al puterii -este, desigur, leul, dar în aceeași măsură e și taurul, cornul și invers : taurul, la rândul lui, are o mulțime de alte semnificații simbolice. Dar infinit de mare este numărul formelor și al formațiilor care au fost folosite ca (simboluri pentru a reprezenta pe Damnezeu.

Reiese deci din cele precedente că, potrivit propriului său concept, simbolul] are în mod esențial un dublu sens:

a) În primul rând, vederea unui simbol atrage în general după sine de îndată îndoiala dacă o figură oarecare trebuie sau nu trebuie luată ca simbol; aceasta chiar și atunci când facem abstracție de caracterul echivoc al raportării la un conținut de idee și materie, conținut pe care ar fi să-l semnifice o (figură având în viața ei, mulți te semnificații ; anum(e, semnificații cărora le poate servi drept simbol adesea pe baza unor legături îndepărtate.

Ceea ce avem în fața noastră în primul rând este în general o figură, o imagine, care pentru sine nu ne sugerează decât reprezentarea unei existențe nemijlocite. De exemplu, un leu, un vultur, o culoare se înfățișează și pot fi privite ca unele obiecte care ajung din înseși. Din această cauză, se naște întrebarea dacă un leu al cărui chip ne este prezentat trebuie să se înfățișeze și să se exprime numai pe sine sau dacă trebuie să reprezinte și să semnifice, în afară de aceasta, și altceva : conținutul mai abstract al simplei puteri, sau conținutul mai concret al unui erou, sau al unui anotimp, sau al agriculturii ; se naște întrebarea dacă o astfel de imagine trebuie luată în înțeles propriu sau totodată și în sens impropriu ; ori, eventual, numai în sens impropriu. — Ultimul caz îl avem, de exemplu, în expresiile simbolice ale limbii, la cuvinte ca a prinde, a încheia etc. Gând ele indică activități sufletești avem numai nemijlocit prezentă înaintea noastră semnificația lor de activități sufletești, fără a ne aminti, eventual, și de acțiunea senzorială a apuca-

## SECȚIUNEA I. FOIETĂ SIMBOLICĂ A ARTEI

315

tului, a închiderii. Dar, când este vorba de imaginea unui leu, când avem în fața ochilor nu numai semnificația pe care o poate avea ca simbol, ci însăși această figură și existență sensibilă.

De aceea o astfel de incertitudine nu încetează decât atunci când ambele laturi, adică semnificația și forma prin care ea este exprimată, sunt designate în chip explicit, fiind exprimată prin aceasta totodată și relația lor. Dar atunci existența concretă reprezentată nu mai este nici ea simbol în sensul propriu al cuvântului, ci este numai o simplă imagine, iar relația knagine-semnificație îmbracă cunoscuta formă a comparației, a metaforei. În jnetăforă trebuie să avem în minte ambele : adică, o dată reprezentarea generală și apoi imaginea ei concretă.

Cînd însă reflexia „n-a ajuns atît de departe înoît să rețină în mod independent reprezentări generale și în consecință, să și le înfățișeze sieși ca atare, atunci nici forma sensibilă înrudită în care trebuie să-și găsească expresie o semnificație mai generală nu este încă gîndită separat de această semnificație, oi formă și semnificație sînt gîndite nemijlocit contopite. Aici rezidă, cum vom vedea și mai tîrziu, deosebirea dintre simbol și comparație. De exemplu, iCarol Moor exclamă, la vederea soarelui care apune : „Așa moare un erou !”. Aici semnificația este despărțită explicit de reprezentarea ei sensibilă și, în același timp, imaginii îi este adăugată semnificația. În alte cazuri, separarea și raportarea aceasta nu este atît de limpede scoasă în evidență în metafoire, ci legătura rămîne mai nemijlocită, dar atunci trebuie să ireiasă clar deja din altă legătură a dialogului, din situație și din alte circumstanțe, că imaginea nu trebuie să fie considerată satisfăcătoare pentru sine și că prin ea trebuie să se înțeleagă cutare ori cutare semnificație determinată, semnificație oare nu poate rămîne incertă. De exemplu, oînd Luther cîntă :

„Fortăreață tare e Dumnezeuul nostru”, sau oînd se (\*.<sup>89T</sup> spune : „Pe ocean, cu o mie de catarge, călătorește timarul, Liniștit, pe-io luntre sigură mîină în port moșneagul”, nu încape nici o îndoială asupra semnificației: de apărare, cînd este vorba de fortăreață, de lume a speranțelor și planurilor sugerată de imaginea oceanului și a celor o mie de catarge ; de scop mărginit și de posesiune, de peticul anic, dar sugerat precis de imaginea luntrii și a portului. Tot astfel, oînd se spune în *Vechiul Testament*: „Dumnezeu le-a rupt dinții în gura lor, sparge, Doamne, măselele puilului de leu.!” , ne dăm seama îndată că dinții, gura, măselele leului nu sînt luate ca atare, ci sînt

316

## PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

**t**

numai imagini și intuiții sensibile ce nu trebuie considerate în sens propriu, fiind vorba numai de s e m m i f i c a ț i a lor.

Această incertitudine se ivește însă la simbol ca atare, cu atît mai mult cu cît imaginea care posedă o semnificație este numită în speță simbol numai cînd această semnificație este exprimată pentru sine, ca la comparație, sau altfel, cînd ea este deja clară. Fără îndoială, își simbolului propriu-zis i se înlătură dublul înțeles prin faptul că, din cauza însăși a acestei incertitudini, legătura imaginii sensibile cu semnificația ei devine o obișnuință, «și deci ceva mai mult sau mai puțin convențional — lucru neapărat necesar cînd este vorba de simple semne —, în timp ce, dimpotrivă, metafora se prezintă ca ceva singular, inventat numai lîn vederea unui scap momentan, ca ceva limpede ipentru sine, fiindcă își poartă cu sine semnificația însăși. Dar, cu toate că pentru cei ce se găsesc într-un astfel de cerc convențional de reprezentare un anumit simbol este clar datorită obișnuinței, din contra, lucrurile stau cu totul altfel atunci cînd este vorba de 'toți cei care nu se mișcă în același cerc sau pentru care acel cerc aparține trecutului.



Mai lînflîi acestora nu le este oferită 3»8) decît nemijlocita reprezentare sensibilă, rămînînd de fiecare dată nesigur dacă trebuie să se mulțumească ou ceea ce au în față sau dacă prin aceasta se mai trimite și la alte reprezentări și idei. De exemplu, cînd observăm lîn bisericele creștine un triumphi pictat lîntr-un loc vizibil, ne dăm seama îndată că aici nu este vorba de intuiția sensibilă a acestei figuri ca simplu triumphi, ci este vorba de semnificația lui. Intr-un alt local, dimpotrivă, știm tot atît de limpede că aceeași figură nu poate fi luată drept simbol sau semn al trinității. Alte popoare, necreștine, căroră le lipsește însă aceeași obișnuință și cunoștință, vor rămîne, sub acest raport, în îndoială ; și nici noi înșine nu sântem în măsură să hotărîm pretutindeni dacă un triumphi oarecare trebuie considerat ca triumphi propriu-zis sau trebuie luat în sens simbolic, b) Dar, în ce privește această incertitudine, nu este vorba despre simple cazuri limitate în care am întfflnit-o, ci despre cu totul vaste regiuni ale **artei**, despre conținutul unui enorm material existent, conținutul aproape aii întregii arte orientale. Din această cauză, cînd intrăm mai întâi în lumea figurilor și formelor vechi — persane, indice și egiptene —, nu ne simțim prea la largul nostru : ne dăm seama că ne mișcăm printre probleme. Considerate numai pentru ele însele, aceste forme nu ne apun nimic și imaginea lor sensibilă nu ne încântă și nu ne

## SECȚIUNEA I. FORMA SIMBOLICĂ A ARTEI

317

mulțumește, căci ele ne cer prin ele însele să pătrundem dincolo de ele, pînă la semnificația lor, care ar putea fi ceva mai mult și mai profund decît aceste imagini. La alte produse, din-contra, lîți dai seama de la prima vedere că ele — de exemplu poveștile pentru copii — trebuie să fie un simplu joc cu imagini și cu asociații întâmplătoare și bizare, Gopiii mulțumindu-ise cu 'superficialitatea unor asiifel de imagini, cu jocul van și lipsit de spirit al acestora și cu combinarea lor aiurita. Pqpoairele însă, deși fiinid încă în copilăria lor, au pretins un conținut mai esen- \*t. 399) țiall, conținut ipe care, de fapt, îl și găsim în formele de artă ale **inilor** și egiptenilor, cu toate că în enigmaticele plăsmuiri ale acestora semnificația nu este decît indicată, iar lămurirea ei întiimpină mari dificultăți. Dar, cînd e vorba de o astfel de nepotrivire între semnificație și nemijlocită expresie artistică, este cu totul nesigur dacă, sși în ce măsură, acest fapt trebuie atribuit indigenței artei, lipsei de puritate și de idei a imaginației sau, dimpotrivă, dacă multe lucruri simt făcute cum sînt făcute fiindcă o elaborare plastică mai pură, mai precisă, n-ar fi ca atare lîn stare să exprime o semnificație mai adîncă, recurgîndu-se la fantastic și la grotesc tocmai în scopul de a realiza o reprezentare artistică mai cuprmzătaaiie.

Chiar și în domeniul clasic al artei se mai ivește ici-și-colo o asemenea incertitudine, deși caracterul clasic al artei nu constă în a fi simbolic, ci în acela de a fi în sine însuși absolut clar și distinct. Anume, ideallul clasic este dlar prin faptul că el prinde adevăratul conținut al artei, adică subiectivitatea substanțială, și tocmai prin aceasta ea găsește și forma adevărată, care în sine însăși nu

exprimă deoîlt acest conținut autentic, astfel încît sensul, jarnifioația, nu este decît cea care, în realitate, îi este proprie respectivei forme exterioare, ambele laturi ale operei de artă corespunzînduHși perfect una alteia, în timp ce în arta simbolică, în metaforă etc, imaginea mai reprezintă încă și altceva decît semnificația pentru oare ea servește. Dar și arta clasică posedă un element de ambiguitate, întrucît cînd este vorba de plăsmuirile mitologice ale anticilor putem să nu avem certitudinea dacă trebuie să ne oprim la figurile exterioare ca atare, și să le admirăm numai ca pe un joc plin de grație al unei imaginații fericite — fiindcă mitologia n-ar fi, în general, decît vană născocire de fabule —, sau dacă mai trebuie să căutăm și o altă semnificație mai adîncă a acestor figuri. Această din urmă cerință ne poate da de igîndit îndeosebi acolo unde conținutul acestor (X!. wo»

(X,. 401)

### 318 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

fabule se referă la viața și acțiunea divinităților înseși, întrucît întîmplările relatate ar trebui să fie considerate ca fiind cu totul nedemne de ceea ce este absolut și ca simple născociri nepotrivite și lipsite de igust. Ond citim, de exemplu, despre cele douăsprezece munci ale lui Hercuile, sau oînd auzim că Zeus l-a airunioat pe Vulcan de pe Glimp pe insula Lemnos, încât acosta a rămas șchiop din această .cauză, ne dăm seama că aici nu poate fi vorba decît de o imagine fabuloasă a imaginației. Tot astfel, numeroasele amoruri ale lui Iupiter ne pot apărea drept născociri pur arbitrare. Invers însă : dat fiind faptul că astfel de istorii simt povestite tocmai desipre zeitatea supremă, devine tot atît de verosimil că în spatele acestor povești se mai ascunde și o altă semnificație decît cea pe care o oferă în chip **nemijlocit** miturile. De aceea, în privința aceasta s-au afirmat valabile îndeosebi două feluri o ip u s e de a vedea. Unul dintre acestea consideră mitologia drept un ansamblu de istorii pur exterioare și nedemne de divinitate; deși, privite în ele înșile, **acestea"**pot avea girăție, pot fi plăcute și interesante, ba pot fi chiar foarte frumoase ; nu e însă îngăduit, susțin partizanii acestei concepții, ca ele să dea lac la căutarea altor semnificații mai profunde. Mitologia trebuie privită deci pur i s t o r i c, în forma în care ea este dată, întruidît, pe de o parte, sub asipect artistic,'ea se înfățișează ca fiindu-'și **suficienta** cît privește plăsmuirile și imaginile ei, zeii, acțiunile și întîmplările lor, imai mult, ea oferă deja în sine însăși explicația acestora, scoțând în evidență semnificațiile ; pe de altă parte, ca proces istoric,, ea s-a format din elemente inițiale cu corectiv locali, precum și din liberul arbitru al preoților, artiștilor și poeților, din întîmplări istorice, din povești de proveniență străină și din tradiții. Dimpotrivă, a l doilea fel de a vedea, nu vrea să se mulțumească eu ceea ce au pur exterior figurile și povestirile mitologice, ci insistă susținând că în acestea rezidă un sens generali și adînc, a cărui dezvelire și cunoaștere constituie sarcina pnopriu-zisă a mitologiei ca studiu științific al miturilor. Din această cauză, mitologia ar trebui concepută simbol ic, fiindcă aici simbolic nu înseamnă deoît

că miturile, ca unde ce sînt născute din spirit, oriicît s-ar înfățișa ele de bizare, de ridicole și de grotești, oricît de multe elemente arbitrare, întâmplătoare și exterioare de-ale imaginației ar fi amestecate în ele, conțin, ou toate acestea, semnificații, adică idei generale, filozofeme despre natura divinității.

## SECȚIUNEA I. FORMA SIMBOLICĂ A ARTEI

319

În sensul acesta, în ultimul timp a început mai ales Greuzer, să parcurgă în *Symbolica* sa reprezentările mitologice ale popoarelor antice, considerindu-le nu în chip exterior și prozaic, potrivit procedurii obișnuit, ci căutând în ele raționalitatea interioară a semnificațiilor. În această muncă, Creuzer s-a lăsat condus de presupunerea că miturile și istoriile legendare își au originea în spiritul omenesc, spirit care, fără îndoială, e în stare să se joace ou reprezentările sale despre zei, dar care pășește cu interesele «ale religioase într-un domeniu superior, unde născocirea de forme devine rațiunea, chiar dacă ea rămâne împovărată în primul rînd cu deficiența de a nu-și putea expune interiorul într-un mod adecvat. Această presupunere este adevărată în sine și pentru sine : ireligia își are izvorul în spirit, care-și caută adevărul, îl presimte și și-l înfățișează înaintea conștiinței într-o formă oarecare, o formă ce are înrudire mai apropiată sau mai îndepărtată cu acest cuprins al adevărului. Cînd însă rațiunea este aceea care inventează formele, se naște și nevoia de a cunoaște raționalitatea acestora. Numai această cunoaștere e cu adevărat demnă de om. Cine o lasă la o parte, nu obține deoît o masă de cunoștințe exterioare.

Dimpotrivă, isăpînd spre a dezveli adevărul interior al reprezentărilor mitologice, putem găsi justificare pentru diferitele mitologii, fără a pierde din altfel din vedere cealaltă latură a lor, anume, caracterul accidental și arbitrar al imaginației, natura locală etc. Diar, a căuta să (xi\_ 402)justifici omul în creațiile și plămuirile sale spirituale este o ocupație nobilă, mai nobilă decît simpla colectare de elemente istorice exterioare. Acum, e adevărat că i s-a adus lui Greuzer învinovățirea că el n-ar face decît să introducă în mituri, după procedul neoplatonicienilor, astfel de semnificații mai adînci și ar căuta în ele idei care, nu numai că nu e dovedit istoricește că s-ar găsi acolo, ci despre care se poate arăta chiar istoricește că, pentru a le găsi în mituri, trebuie să fi fost introduse aci în prealabil. Căci poporul, poezii și preoții, cu toate că pe de altă parte se vorbește mult despre marea înțelepciune secretă a preoților, n-au știut nimic, se spune, despre astfel de idei, care ar fi fost nepotrivite cu nivelul de cultură al epocii. Fără îndoială, acest din urmă punct e pe deplin îndreptățit. Popoarele, poezii și preoții, de fapt, n-au avut în mintea lor gîndurile generale care stau la baza reprezentărilor lor mitologice în această formă generală, înot ei să le fi învelit în chip intenționat în această formă simbolică. Dar nici Creuzer nu sus-

## PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

ține aicest lucru. Dacă totuși cei vechi n-au văzut în mitologia lor ceea ce vedem noi în ea azi, nu urmează de aci nicidecum că reprezentările lor nu sînt totuși î

în sine simboluri și că, din această cauză, nu trebuie să fie considerate ca atare, întru-cît popoarele, pe timpul cînd creau miturile, trăiau ele înșile în stări poetice, și, din acest motiv, ceea ce ele aveau mai intim și mai adînc în sufletul lor își-l înfățișau conștiinței nu în forma gîndirii, ci în aceea a plăsmuirilor imaginației, fără a separa reprezentările generale abstracte de imaginile concrete. Trebuie să reținem în mod esențiali aici și să admitem că de fapt așa stau lucrurile, cu toate că trebuie să mărturisim că e posibil să se furișeze adesea în astfel de explicații simbolice combinații x, „(3) pur artificiale și ridicole, întocmai ca atunci cînd e vorba de etimologizări.

c) Dar orioît ne-am ailăfeuna la părerea că mitologia, cu istoriile ei cu zei își cu vastele plăsmuiri ale unei imaginații neîncetat iscoditoare, cuprinde în ea un conținut rațional și adînci reprezentări religioase, se pune totuși întrebarea, cu privire la forma simbolică a artei, dacă orice mitologie și orice artă trebuie considerată ca s i m b o l i c ă. Astfel, de exemplu, Frederic Schlegel afirmă că orice reprezentare artistică trebuie privită ca o alegorie. Simbolicul sau alegoricul este înțeles atunci în sensul că fiecare operă de artă și orice figură mitologică are la baza ei o idee generailă, oare, scoasă în evidență în fonmia ei generală, trebuie să ne lămurească ce semnifică, propriu-izis, o astfel de operă, o astfel de reprezentare ? În timpul din urmă<sup>1</sup>, acest mod de tratare a devenit și el foarte obișnuit. Astfel, de exemplu, în edițiile mai noi ale lui Dante — la care se întîl-nesc, (fără îndoială, multe alegorii — s-a căutat să se explice fiecare oîntec în mod absolut alegoric ; edițiile îngrijite de Heyne ale poezilor vechi vreau să lămurească și ele, în note, sensul general al fiecărei metafore cu ajutorul unor determinații abstracte de aile intelectului. Căci mai ales intelectul e acela care recunge repede la simbol și alegorie, întrutftit el separă imaginea de semnificația ei, distrugînd prin aceasta forma artistică, cu care nu are de-a iface lîn această explicare simbolică ce nu vrea să extragă din forma artistică decît generalul ca atare.

Ceea ce avem în vedere aici nu este nicidecum această extindere a simbolicului asupra tuturor domeniilor mitologiei și artei, deoarece străduința noastră nu țintește să arate (în ce

## SECȚIUNEA I. FORMA SIMBOLICA A ARTEI

321

măsură ar putea ifi interpretate simbolic sau alegoric forme artistice luate în înțelesul de mai sus al cuvîntului, ci, invers, noi trebuie să ne întrebăm, în ce măsură poate fi isocotit isim- Otu<sup>49i)</sup> bolicul ca atare drept formă a ar t e i ?

Vrem sa stabilim în ce măsură raportul artistic dintre semnificație și forma în oare acesta se exprimă este simbolic, deosebindu-tse de alte moduri de reprezentare artistică, și anume de oel clasic și de cel romantic. Iată de ce sarcina noastră, în loc să fie aceea de a extinde simbolicul la întregul domeniu al artei, trebuie să fie invers, aceea de a trasa lămurit cercul a ceea ce e reprezentat în sine însuși ca simbol propriu-zis și care, dm această cauză, trebuie considerat ca fiind simbolic. În sensul acesta a fost deja dată mai sus diviziunea idealului

artei ca formă a simbolicului, a clasicului și a romanticului.

Simbolicul, luat în sensul atribuit de noi cuvîntului, încetează acolo unde, în locul unor reprezentări generale nedeterminate, conținutul și forma reprezentării artistice le constituie individualitatea liberă. Căci subiectul este ceea ce e semnificativ pentru sine însuși și ceea ce se explică pe sine însuși. Ceea ce subiectul simte, gîndește, face, îndeplinește, însușirile și acțiunile lui, caracterul său, este el însuși, iar întregul cerc al apariției sale spirituale și sensibile nu are altă semnificație decît aceea a subiectului, oare în această desfășurare și dezvoltare a sa nu se înfățișează intuiției deaînt pe sine ca stăpîn peste întreaga sa obiectivitate. Semnificație și reprezentări sensibile, interior și exterior, conținut și imagine, nu se mai deosebesc atunci unele de altele și nu se mai înfățișază numai ca înrudite, cum e cazul în simbolicul propriu-zis, ci se prezintă ca un întreg unitar, în care fenomenul nu mai are în afara sa sau lângă sine vreo altă esență, iar esența vreun alt fenomen. Ceea ce manifestă și ceea ce e manifestat, sînt ca atare depășite, devenind unitate concretă. În sensul acesta, zeii elini, întruoînt arta greacă îi înfățișază ca indivizi liberi, independenți în sine și binedefiniți, nu trebuie luați în înțeles simbolic, ci ei își ajung lor înșiși. Acțiunile lui Zeus, ale lui Apollo, ale Atenei, nu aparțin — tocmai în ceea ce privește arta — decît acestor indivizi și nu trebuie să reprezinte altceva decît puterea și pasiunile lor. Dar dacă se scoate prin abstracție, ii. «"• din astfel de subiecți liberi în sine, un concept general ca semnificație a lor și se juxtapune particularului ca explicație a întregului fenomen individual, este scăpat din vedere și distrus ceea ce e conform artei în aceste figuri. Din această cauză, artiștii

21 - c. 123

(X., 406)

## 322 'PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

nici nu s-au putut împrieteni cu un astfel de mod de reprezentare simbolică a operelor de artă și cu figurile lor mitologice. Căci ceea ce mai rămîne eventual ca indicație propriu-zis simbolică sau ca alegorie în sus-amintitul mod de reprezentare artistică se referă la lucruri secundare și este și coborît explicit la nivelul unui simplu atribut și siens ; astfel, de exemplu, vulturul e așezat lângă Zeus, iar boull îl însoțește pe evanghelistul Luca, în timp ce egiptenii aveau în all lor Apis intuiția divinului însuși. —

Dar, cînd este vorba de această apariție artistică a subiectivității libere, dificultatea constă în a face distincție dacă ceea ce este reprezentat ca subiect, are și individualitate și subiectivitate reală, sau dacă posedă numai simpla aparență a acestora, ca simplă personificare. În acest din urmă caz, personalitatea nu e decît o formă superficială, care nu-și exprimă propriul ei interior în acțiuni particulare și în figură corporală, și aa atare nu pătrunde, oare pe a sa proprie, întreaga exterioritate a apariției ei, ci mai posedă pentru realitatea exterioară un alt interior, care nu este însăși această personalitate și

subiectivitate.

Acesta constituie principalul punct de vedere referitor la delimitarea artei simbolice.

Prin urmare, la considerarea simbolicului interesul nostru se îndreaptă spre cunoaşterea procesului interior de formare al artei, întrucât acesta se lasă derivat din conceptul idealului ce se dezvoltă devenind artă adevărată, şi lasă dăci să recunoaştem în gradele succesive ale simbolicului trepte spre adevărata artă. Oricât ar fi de strânsă legătura dintre religie şi artă, nu trebuie totuşi să ne ocupăm de simboluri înseşi şi de religie ca cuprins al reprezentărilor simbolice în sensul larg al cuvântului, ci să examinăm la acestea numai ceea ce face ca ele să aparţină artei ca atare, latura religioasă s-o lăsăm pe seama istoriei mitologiei.

### **DIVIZIUNE**

Pentru diviziunea mai precisă a formei simbolice a artei trebuie să stabilim înainte de toate puiniotelle-diimită înăuntrul cărora înaintează dezvoltarea. Cum am spus deja, în linie generală acest întreg domeniu ţine numai de pre-  
arită, întrucât mai întâi nu avem în faţa noastră decât semnificaţii în ele însele încă neindividualizate

### **SECȚIUNEA I. FORMA SIMBOLICA A ARTEI**

#### **323**

esențial, semnificații a căror formă plastică nemijlocit legată de ele este își adecvată își neadecvată. Prima regiune-frontieră e deci plămădirea și apariția intuiției și reprezentării artistice în general : regiunea opusă ne dă însă arta propriu-zisă, la care se înalță simbolicul ca la adevărul său.

Dacă vrem să vorbim în chip subiectiv de prima apariție a artei simbolice, putem aminti zicala după care intuiția artistică în general, ca și cea religioasă, sau mai curând ambele împreună, și chiar și cercetareci științifică, au avut ca punct de plecare mirarea. Omul pe oare nu-l uimește nimic, își petrece (<sup>x1.407</sup> viața în c ă în stare de dobitoioie și tîmpire. Nu-l interesează nimic și nimic nu există pentru el, fiindcă el încă nu s-a separat și liberat pe sine însuși de obiecte și de existența singulară și nemijlocită a acestora. Iar pe de altă parte pe cine nimic nu-l m a i miră, aceia consideră întreaga lume exterioară ca pe oeva de el însuși prea bine cunoscut, fie în felul abstract al unei lumini intelectuale general umane, fie având nobila și mai adâncă conștiință a libertății sale spirituale absolute și a universalității sale, privind astfel obiectele și existența lor transformate de pe o poziție spirituală oonștientă de sine. Mirarea își face apariția numai acolo unde omul, liberat din prima și cea mai nemijlocită legătură cu natura și de legătura cea mai directă și pur pnaotică a dorinței, se retrage sufletește din cătușele naturii și ale propriei sale existențe singulare, căutînd și văzînd acum în lucruri ceva genenal, existent în sine și permanent. Abia atunci îl uimesc obiectele naturii și observă că ele sînt altceva, ceva ce, totuși, Irebuie să fie pentru el, pentru om, și-n ceea ce el caută să se 'regăsească pe sine, gîinduri, rațiune. Presentimentul e ceva supe-'rior și conștiința a ceea ce este exterior rămân încă ne separate, și totuși este în același timp prezentă o contradicție între lucrurile

naturale și spirit, contradicție în oare obiectele se înfățișază pe cât de atrăgătoare pe atât de respingătoare, și al cărei sentiment, însoțind năzuința de-a o înlătura, produce mirarea.

Deci primul produs al acestei stări este faptul că omul, pe de o parte, își opune sieși ca fundal natura, și obiectivitatea în general, adorind-o ca pe o putere, iar pe de altă parte, își satisface în același timp trebuința de a-și transforma în ceva exterior i de a-l contempla ca pe ceva obiectiv sentimentul său subiectiv desipre un ce superior, esențial, universal. în această unire e nemijlocit dat faptul că diferitele obiecte ale naturii și cu deose- \*• 408) bire obiecte elementare ca marea, fluviile, munții, constelațiile,

## 324 'PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

### 409)

nu sînt luate în particularul lor mod-nemijlocit, ci, înălțate prin reprezentare, ele obțin forma existenței universale în sine și pentru sine.

Arta începe prin faptul că ea cuprinde din nou într-o imagine aceste reprezentări, potrivit generalității lor și existenței lor în sine esențiale, spre a fi intuite de către conștiința nemijlocită și le expune pentru spirit în forma obiectivă a acestora.

Iată de ce adorarea nemijlocită a obiectelor naturii, venerarea (religioasă a naturii și fetișismul, încă nu este artă.

Sub aspect obiectiv, începutul artei stă în cea mai strînsă legătură cu religia.

Primele opere de artă sînt mitologice, în religie absolutul în general este acela care devine conștient de sine, fie numai în conformitate cu cele mai abstracte și mai sărace determinații ale lui. Dar cea mai la îndemână explicație a absolutului o oferă fenomenele naturii, în a căror existență omul presimte prezența absolutului ; făcîndu-iși-l, în consecință, intuibil în formă de obiecte naturale. în această străduință își găsește arta prima ei origine. Dar și sub acest raport arta nu-și va face apariția deoît acolo unde omul nu vede absolutul nemijlocit numai în obiectele date în chip real, mulțumin-du-se cu acest fel de realitate a divinului, ci acolo unde conștiința produce din s ia e î n sași concepția a ceea ce este pentru ea absolutul în forma a ceea ce e în sine însuși exterior, precum și ceea ce lîn această conexiune mai adecvată sau mai neadecvată, este obiectiv.

Fiindcă artei îi revine un conținut substanțial prins de către spirit, oonținut ce apare, fără îndoială, în chip exterior, dar într-un mod exterior care nu e dat numai nemijlocit, ci este p r o d u s d e s p i r i t numai ca o existență oe cuprinde în sine și exprimă acest conținut. Iar prima traducătoare, mai precis :

plăsmuitoare, a reprezentărilor religioase este în mod exclusiv arta, fiindcă contemplarea prozaică a lumii obiective se afirmă pe sine oa valabilă numai cînd omul, devenit conștiință de sine spirituală, și-a câștigat, luptînd, libertatea față de modul-nemijlocit și se opune acestuia, în posesiunea acestei libertăți în oare el acceptă cuminte obiectivitatea ca pe o simplă exterioritate. Această sqparare este totdeauna o treaptă ce apare mai tîrziu, în timp ce prima știință despre adevăr, se înfățișează ca o stare mijlocie între simpla și lipsita de spirit

cufundare în natură și spiritualitatea cu totul liberată de ea. Această stare mijlocie sau intermediară, în care spiritul își înfățișează reprezentările în forma lucrurilor naturii numai fiindcă el nu și-a

## SECȚIUNEA I. FORMA SIMBOLICĂ A ARTEI

325

dobândit încă o formă mai înaltă, dar se străduiește să potrivească în această legare una cu alta cele două laturi, această stare este în general — opusă intelectului prozaic — poziția poeziei și a artei. Din această oază, își face apariția conștiința complet prozaică numai acolo unde principiul libertății spirituale subiective ajunge să se realizeze în forma sa abstractă, și apoi, mai târziu, în lumea modernă creștină.

În al doilea rând, punctul final către care tinde forma simbolică a artei, și pe care atingându-l, ea se dizolvă în artă simbolică, este arta clasică. Aceasta, cu toate că elaborează adevăratul fenomen artistic, nu poate fi prima formă a artei : ea presupune, drept condiție a sa, cele mai diverse grade de mijlocire și de trecere ale **simbolicului**. Deoarece conținutul ei adecvat este individualitatea spirituală, care nu poate pătrunde în conștiință ca formă și conținut al absolutului și adevărului decât numai după multiple mijlociri și treceri. Înoeputul îl face totdeauna ceea ce după semnificația sa este abstract și nedeterminat, individualitatea spirituală, însă, trebuie să fie în chip esențial concretă în sine și pentru sine însăși. Ea este conceptul care se determină pe sine din sine însuși în realitatea sa adecvată, concept care poate fi cuprins numai după ce a făcut să-i premerge, dezvoltare unilaterală, laturile abstracte a căror mijlocire el este. După ce acest lucru a avut loc, prin ivirea sa ca totalitate, el pune totodată capăt menționatei abstracții. Acesta este cazul în arta clasică. Ea oprește încercările prealabile pur simbolice și sublimale ale artei, fiindcă subiectivitatea spirituală își are în ea însăși forma adevărată, întocmai cum conceptul ce (X 41S) se determină pe sine însuși își creează din sine însuși existența particulară ce-i este adecvată. Gînd e găsit -pentru artă acest conținut veritabil și pentru aceasta adevărata formă, încetează nemijlocit căutarea amîndurora și năzuința spre ele, căutare în care tocmai rezidă insuficiența simbolicului.

Dacă înăuntrul acestor puncte-limită căutăm un primă-punct mai precis de diviziune pentru arta simbolică, aceasta, întrucît e în căutarea unor semnificații autentice și a unui mod de plasmuire corespunzător acestora, este în general o luptă a conținutului care repugnă încă artei adevărate și a formei tot atît de puțin omogenă cu el. Căci ambele laturi, deși conexe spre a alcătui o identitate, nu coincid totuși nici una cu cealaltă și nici cu adevăratul concept al artei, tinând, din această oază, să iasă din această uniune defectuoasă. întreaga artă simbolică

## 326 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

## SECȚIUNEA I. FORMA SIMBOLICĂ A ARTEI

327



poate fi concepută sub acest aspect ca o continuă discordie dintre semnificație și formă, iar diferitele ei grade nu sînt propriu-zis feluri diverse ale simbolicului, ci stadii și moduri ale uneia și a celeiași contradicții.

Dar această luptă nu este prezentă mai întîi decît în sine, adică nepotrivirea laturilor așezate laolaltă și constrânse să fie una nu a fost încă sesizată de conștiința artistică, fiindcă aceasta nu cunoaște pentru sine, conform naturii ei generale, nici semnificația pe care ea o prinde și nici forma sau figura reală în a cărei existență definită ea știe să conceapă ; și, din această cauză, în loc să aibă înaintea ochilor deosebirea ce constă între semnificație și formă, pleacă de la nemijlocita lor identitate. De aceea a n c e i p u t u l îl formează încă neseparata și-n această conexiune contradictorie unitate misterioasă în gestație a conținutului artistic și a expresiei lui simbolice, expresie încercată — adică simbolicul propriu-zis, inconștient, original, — ale cărui forme încă nu sînt a f i r m a t e ca simboluri. <sup>4U</sup> Din (contra, sfârșitul arată dispariția și autodisoluiția

simbolicului întrucît lupta existentă pînă aici în sine a pătruns acum în conștiința artistică, iar simbolizarea devine, din această cauză, separare conștientă a semnificației pentru sine însăși clară de imaginea ei sensibilă ce-i este înrudită ; dar în această separare rămîne în același timp o raportare explicită, oare însă, în lac să se înfățișeze ca nemijlocită identitate, se prezintă numai ca o simplă c o m p a r a ț i e a semnificației cu imaginea, comparație în care iese în evidență și deosebirea mai înainte neștiută. — Aceasta este sfena simbolului știu t ca simbol ; aceasta e semnificația cunoscută pentru sine și reprezentată conform generalității ei, semnificație a cărei 'apariție concretă e cobarîta explicit la nivelul unei simple imagini, și cu care semnificația este comparată în scopul intuiți -vizării artistice.

La mijloc, între acel început și acest sfârșit se situează arta s u b l i m ă . În ea se separă, pentru prima dată, semnificația, ca generalitate spirituală existentă pentru sine, de existența concretă, și o revelează pe aceasta ca fiind negativul ei, fiind ceea ce-i este exterior, ceea ce-o servește, existență pe care semnificația ca generalitate spirituală existentă pentru sine, pentru a se exprima prin ea pe sin e, n-o poate lăsa să fie independentă, ci pe oare trebuie s-o afirme ca pe ceea ce e în sine însuși defectuos și de suprimat, cu toate că pentru exprimarea sa semnificația nu dispune de altceva decît tocmai de acest ce exterior față de ea și lipsit de valoare. Strălucirea acestui caracter sublim al semnificației premerge, conform conceptului, comparației propriu-zise, fiindcă singularitatea concretă a fenomenelor naturale și a altor fenomene trebuie tratată înainte de toate negativ și întrebuintată numai ca podoabă își decor pentru inaccesibila putere a semnificației jibsolute, înainte de a-și face apariția amintita separație explicită și comparație selectivă a fenomenelor înrudite și totuși deosebite de semnificația a cărei imagine trebuie s-o furnizeze ele.

Acum, aceste trei grade principale mai sus indicate se împart, la rândul lor, mai precis în felul următor.

## Capitolul I

A. P r i m a treaptă nu trebuie numită ea însăși propriu-zis nici simbolică, nici nu e de considerat, la drept vorbind, ca apar-tiniînd artei. Ea nu faice dedît să deschidă calea la acestea. Aceasta este nemijlocita unitate substanțială a absolutului, ca semnificație spirituală, cu existența lui sensibilă neseparată într-o formă naturală.

B. A doua treaptă formează trecerea la simbolul propriu-zis, întrucât unitatea inițială începe să se desfacă și acum semnificațiile generale se pun, pe de o parte, pentru sine în evidență dincolo de diferitele fenomene naturale, iar pe de altă parte în această generalitate reprezentată a lor ele trebuie în egală măsură să ajungă iarăși în conștiință în formă de obiecte concrete ale naturii. În această primă și dublă aspirație a sa de a spiritualiza naturalul și de a 'sensibiliza spiritualul, se manifestă pe această treaptă a artei simbolice tot fantasticul și confuzia, tot clocotul sălbatic și amestecătura ei, artă care întrevește, desigur, caracterul inadecvat al plăsmuirilor ei, dar nu e capabilă să remedieze această deficiență în alt chip dedît desfigurînd formele și dîndu-le dimensiunile enorme aile sublimului pur cantitativ. Din această cauză, pe această treaptă ne găsim într-o lume plină numai de ficțiuni, de lucruri de necrezut și de miracole, fără să întîlnim totuși opere de artă autentic frumoase.

C. În al t r e i l e a r î n d, prin această luptă a semnificațiilor cu reprezentarea lor sensibilă ajungem la punctul de vedere al simbolului propriu-zis, unde opera de artă sim-

### 328 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

bolică se și elaborează pe sine conform caracterului ei complet. Formele și figurile nu mai sînt aici cele date în chip sensibil — forme oare, pe prima treaptă, coincid nemijlocit cu absolutul (X, 413) ca forme de existență concretă ale lui nepi'oduse de artă, iar pe treapta a doua nu sînt în stare să înlăture diferența dintre ele și generalitatea semnificațiilor dedît prin mărirea enormă a obiectelor particulare ale naturii și a evenimentelor cu ajutorul imaginației — ci, ca formă simbolică, i se prezintă acum intuiției, o formație creată de către artă, formație care trebuie să se reprezinte, pe de o parte, pe ea însăși cu particularitățile ei, iar pe de altă parte nu trebuie să manifeste numai acest obiect izolat, ci și o semnificație generală mai largă ce trebuie legată de el și recunoscută în el, înoîit aceste forme se înfățișază oa probleme care cer să fie descoperit conținutul interior ascuns în ele.

Referitor la aceste forme mai determinate ale simbolului încă original, putem avansa în general că ele provin din concepția religioasă despre lume a unor popoare întregi, motiv peri-tru care în această privință vrem să reamintim și latura istorică a chestiunii. Nu se pot deosebi însă ou toată rigoarea aceste concepții una de alta, fiindcă diferitele feluri de ia vedea și de a plăsmui după formele artei în generai! se amestecă unele cu altele, încît forma pe care o considerăm drept tip fundamental pentru concepția despre lume a unui popor

oarecare, o găsim și la popoare mai vechi, sau la altele de mai târziu, deși, e adevărat, ca formă subordonată sau sporadică. În esență însă, pentru prima treaptă avem de căutat concepții mai concrete și piese justificative în religia veche p a r s i c ă, pentru treapta a doua, în I n d i a, iar pentru a treia, în Egipt.

## Capitolul II

în cursul procesului mai sus indicat, semnificația, mai mult sau mai puțin întunecată de forma ei sensibilă particulară, s-a degajat în sfârșit liberă, păfrunzînd astfel pentru sine în conștiință în toată limpezimea ei. Prin aceasta, relația propriu-zis (i., 414) simbolică este desfăcută, iar locul indicațiilor pur simbolice și fantastice și al deformărilor își enigmelor îl ia acum arta substanțialității ca simbolică a sublimului, întrucât' semnificația absolută este concepută ca substanță universală a întregii lumi fenomenale, substanță care pătrunde totul.

### SECȚIUNEA I. FORMA SIMBOLICĂ A ARTEI

329

în această privință, trebuie deosebite mai ales două puncte de vedere, care își au temeiul în raportul diferit ce există între substanță, ca ceea ce e absolut și divin, și natura finită a fenomenului. Anume, acest raport poate fi dublu, pozitiv și negativ, deși în ambele forme — cum totdeauna substanța universală e aceea care trebuie să iasă în evidență — nu trebuie să fie înfățișate intuiției figura și semnificația particulară a lucrurilor, ci sufletul lor general și poziția lor față de această substanță.

A. Pe prima treaptă, acest raport este conceput astfel, încît substanța, ca totalitate și unitate liberală de orice particularitate, este imanentă fenomenelor determinate ca suflet creator și animator al lor, și în această imanență a ei ea se înfățișază deci ca fiind prezentă în mod afirmativ și e prinsă și reprezentată de către subiectul ce renunță la sine însuși, cufundîndu-se plin de iubire în această esențialitate care sălășluiește în toate lucrurile. Acest fapt dă naștere artei panteismului sublim, așa cum îl vom regăsi în începuturile lui deja în India, apoi, dezvoltat în forma lui cea mai strălucită în mahomedanism și în arta misticei lui și, în sfârșit, într-un chip subiectiv mai adâncit, în unele apariții ale misticei creștine.

B. Dimpotrivă, raportul negativ al sublimului propriu-zis trebuie să-l căutăm în poezia ebraică; în această poezie a sublimului care nu știe să sărbătorească și să exalte pe stăpînul fără de chip al cerului și pămîntului altfel decât considerînd întreaga creație numai oa accident al puterii lui, oa sol al mării, «i ției lui, ca glorie și podoabă a grandorii lui ; și care, în acest scop, privește ca negativ, chiar și ceea ce e mai excelent, fiindcă poezia ebraică nu e în stare să găsească nici o expresie adecvată și afirmativ îndestulătoare pentru puterea și măreția celui prea înalt, ajungînd la satisfacție pozitivă numai prin supunerea creaturii, care nu-și atinge propria-i măsură și semnificație decît stă-pînită de sentimentul și poziția nevredniciei sale.

### Capitolul III

Prin această autonomizare a semnificației, considerată pentru sine în simplitatea ei, separarea de fenomenul afirmat oare neadecvat ei este deja în sine săvârșită ; și cum în cuprinsul

#### 330 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

acestei separări reale forma și semnificația trebuie totuși aduse în raport de înrudire intimă, această raportare nu rezidă nici nemijlocit în semnificație, nici în formă, ci într-un al treilea ce subiecți v, care găsește în ambele, pe bază de intuiție subiectivă, laturi asemănătoare și, sprijinindu-se pe acestea, face intuitivă își explică, cu ajutorul imaginii singulare și înrudite, semnificația cano, pentru sine însăși, este limpede.

Dar atunci imaginea, în loc să fie expresie unică, este numai un simplu decor, ivindu-se prin aceasta un raport care nu corespunde conceptului frumosului, într-ouă imagine și semnificație se opun una celeilalte în loc să fie contopite una în alta, așa cum încă mai era cazul — deși numai în chip imperfect — la simbolul propriu-zis. De aceea operele de artă ce-și fac din această formă baza lor aparțin unui gen subordonat, iar conținutul lor nu poate fi absolutul însuși, oarecare stare limitată sau un (X, «6) eveniment mărginit, motiv pentru oare formele acestui gen sînt întrebuintate în mare parte numai ocazional, ou titlul de accesorii.

Dar, mai precis, și în acest capitol! trebuie să deosebim trei trepte principale :

A. De primă treaptă ține modul de reprezentare al fabulei, parabolice își apologetic, specii în care separarea formei de semnificație — separare ce constituie trăsătura caracteristică a întregului acestui domeniu — nu este încă afirmată în chip explicativ și unde nu este încă scoasă în evidență latura subiectivă a comparației, cauză pentru care și reprezentarea fenomenului individual concret — de la care pornind trebuie să fie explicată semnificația generală — rămîne dement pentru cum pînă în prezent.

B. Pe a doua treaptă, dimpotrivă, domină semnificația generală pentru sine forma explicativă, oare nu se mai poate prezenta decât ca simplu atribut sau ca imagine arbitrar aleasă. Aici aparțin : alegoria, metafora, comparația etc.

C. în sfârșit, a treia treaptă lasă să iasă complet la iveală disocierea totală a celor două laturi unite pînă acum în simbol fie în chip nemijlocit și în ciuda naturii lor relativ străine una de cealaltă, fie, totuși, raportate una la alta cu toată separarea și autonomizarea lor. Conținutului, cunoscut pentru sine

#### SECȚIUNEA I. FORMA SIMBOLICĂ A ARTEI

331

ca generalitate prozaică, forma artistică îi apare ca oeva cu totul exterior, cum e cazul în poemul didactic, în timp ce, pe de altă parte, ceea ce e ca atare exterior este cuprins și reprezentat ca simplă exterioritate în așa-numita poezie descriptivă. Dar prin aceasta legătura și relația simbolică au dispărut, iar noi

trebuie să căutăm o altă uniune a conținutului și a formei, uniune oare să corespundă cu adevărat conceptului artei.

## SECȚIUNEA I. 1. SIMBOLICA INCONȘTIENȚA

333

și. «"

### CAPITOLUL I

Dacă, în vederea unei tratări mai precise a chestiunii, începem acum examinarea treptelor particulare de dezvoltare ale simbolicului, trebuie să facem începutul cu începutul artei implicat în însăși ideea artei. Cum am văzut, acest început este forma simbolică a artei în înfățișarea ei încă nemijlocită, încă neștiută și neafirmată ca simplă imagine și simbol — este simbolicul inconștient. Dar, mai înainte ca acesta să-și poată atinge caracterul lui propriu-zis simbolic, simbolic în sine însuși, precum și p e n t r u considerarea noastră, sînt de relevat mai multe condiții, determinate de conceptul însuși al simbolicului.

Punctul de plecare precis poate fi stabilit în felul următor :

Pe de o parte, simbolul are ca bază a sa unirea nemijlocită a semnificației generale, și prin aceasta spirituale, cu forma sensibilă adecvată, ca și neadecvată, dar a cărei nepotrivire n-a pătruns încă în conștiință. Pe de altă parte însă, legătura dintre semnificație și formă trebuie să fie deja plăsmuită de imaginație și a r t ă, și nu concepută ca o realitate divină pur și simplu dată nemijlocit, căci simbolul ia naștere  $x_{ip}$  4i8) pentru artă numai prin separare a unei semnificații generale de nemijlocita prezență matura 1 ă, în a cărei existență concretă este totuși intuit absolutul ca realmente prezent, dar intuit de către imaginație.

De aceea, prima condiție a nașterii simbolicului este tocmai acea nemijlocită unitate a absolutului și a existenței lui în lumea fenomenală, unitate neprodusă de artă, ci găsită fără ea în obiectele reale ale naturii și în activitățile omenești.

#### A. NEMIJLOCITA UNITATE ÎNTRE SEMNIFICAȚIE ȘI FORMĂ

În această intuită identitate nemijlocită a divinului — care se înfățișează conștiinței ca fiind una ou existența sa concretă în natură și în om — nu este receptată nici natura ca atare, adică așa cum este ea, nici absolutul pentru sine, rupt de ea și autonomizat, încît propriu-zis nu se poate vorbi de o deosebire între interior și exterior, între semnificație și formă, aceasta fiindcă interiorul încă nu s-a detașat ca semnificație pentru sine de nemijlocita lui prezență reală în ceea ce e dat. De aceea, dacă vorbim aici de semnificație, ea ține de reflexia noastră, care provine pentru noi din nevoia de a privi forma care conține spiritualul își interiorul sub înfățișare intuitivă, în general ca pe ceva exterior, cu ajutorul căruia, pentru a putea înțelege, vrem să vedem în interior, să vedem sufletul și semnificația. Iată de ce, cînd e vorba de astfel de intuiții generale, trebuie să facem distincția esențială dacă popoarele care le-au avut mai întîi au privit interiorul chiar ca interior își semnificație sau dacă numai noi isîntem aceia care recunoaștem aici o semnificație, semnificație ce-își primește în intuiție expresia sa exterioară.

Prin urmare, în această primă unitate nu există deosebire între OTfflet și corp, concept și realitate ; corporalul și sensibilul, naturalul! și omenescul nu sînt

numai expresii pentru o semnificație ce urmează să fie încă distinsă de ele, ci fenomenele înseși sînt concepute ca irealitate nemijlocită și prezentă a absolutului, care nu mai dobîndește și o altă existență independentă pentru sine, ci posedă numai nemijlocitul prezent al unui obiect, care este zeul, sau divinul. În cultul Lama, de exemplu, acest om individual, real, este cunoscut și adorat în chip direct ca zeu, întocmai cum sînt adorate în altele religii ale naturii soarele, munții, fluviile, luna, diferite animale, ca taurul, maimuța etc, ca nemijlocite existențe divine, fiind considerate ca sfinte. Ceva asemănător, deși într-o formă mai adîncită, poate fi constatat în unele privințe și în concepția creștină. De exemplu, după doctrina catolică, pîinea sfințită este corpul real al lui Dumnezeu și vinul este sîngele lui adevărat, iar Hristos este nemijlocit prezent în ele ; chiar și după credința luterană ipîinea își vinul se transformă, consumate cu credință, în corpul și sîngele real al lui Dumnezeu. Această identitate mistică nu conține nimic din ceea ce ar fi pur simbolic. Acesta apare abia în doctrina reformată, prin faptul că

### 334 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

#### SECȚIUNEA I. 1. SIMBOLICA INCONȘTIENȚĂ

335

aici spiritualul este considerat pentru sine o separat de ceea ce este sensibil, iar exteriorul este luat atunci o simplă trimitere la o semnificație ce diferă de el. Și în icoanele făcătoare de minuni și reprezentând pe Măria acționează forța divină ca nemijlocit prezentă în ele, și nu numai simbolic ca una ce n-ar fi decît indicată prin acele icoane.

Dar concepția unității cu totuși nemijlocite despre care este vorba o găsim în forma cea mai generalizată și mai răspîndită în viața și religia vechiului popor zenid, ale cărui reprezentări și instituții ne-au fost păstrate în Zend-Avesta.

1. Anume, în religia lui Zoroastrian, lumina în forma ei de existență naturală, o soare, stele, foc, cu strălucirea și flăcările lui, se înfățișează drept absolutul, fără ca divinul să fie separat pentru sine de lumină o de o simplă expresie și imagine sau 420) simbol. Divinul, semnificația, nu este despărțită de existența sa concretă, de lumină, fiindcă, deși lumina este luată și în sensul de bine, de just, și deci de ceea ce e binecuvîntat, de ceea ce conservă și răspîndește viața, ea nu este totuși considerată ca simplă imagine a binelui, ci binele este el însuși lumină. Tot astfel stau lucrurile cu opusul luminii, cu întunericul, o ceea ce este impur, nociv, rău, distrugător, ucigător.

Privită mai de aproape, această concepție se particularizează și structurează în modul următor :

a) în primul rînd, divinul, ca ceea ce în sine e lumină pură, și opusul lui, adică întunericul și impurul, sînt, desigur, personificate și se numesc Ormuzd și Ahri-ma n, dar personificarea aceasta rămîne cu totul superficială. Ormuzd nu este subiect liber în sine, lipsit de sensibilitate, cum este Dumnezeu evreilor, și nu e cu adevărat spiritual și personal, cum este Dumnezeu creștin, oare este

reprezentat ca spirit real imenit personal și conștient de sine, oi Oranuzd, cu toate că este numit rege, mare spirit, judecător etc, rămîne totuși neseplat de existența sensibilă ca lumină și lumini. El nu este decît acest ce general al tuturor existențelor particulare în care lumina, și deci ceea ce e divin și pur, este reală, fără ca dl să se (retragă, de sine stătător, în sine din tot ce există, să se retragă ca generalitate spirituală și ca ființă-pentru-isine. în particularitățile și singularitățile existente, el rămîne întocmai oa genul în specii și indivizi. Ca acest ce general, el are, desigur, precădere înaintea a tot ce este particular și este primul, supremul, ca aurul strălucitor rege al regilor, este ceea ce e mai pur, mai bun, dar el

nu-și are existența decît în tot ceea ce este frumos și pur, după cum Ahrimian și-o are în tot ce este întunecos, rău, coruptibil și bolnav.

b) Din această cauză, această concepție se amplifică îndată în reprezentarea mai largă a unei împărății a luminilor și a unei împărății a tenebrelor, și a luptei lor. în împărăția lui Ormuzd sunt mai întâi Auns și Anzîi, ca principalele șapte lumini ale cerului ; ei se bucură de cinstire divină, deoarece sînt esențialele existențe particulare ale luminii și, din această cauză, constituie existența concretă a însuși divinului, ca un popor ceresc și mare. Fiecare Amșaspand — cercului lor le aparține și Onmuzd — își are zilele cînd prezidează, binecuvîntează și face bine. Urmează apoi mai departe, în linie descendentă, *Iezii* și *Ferverii*, care sînt personificați, fără îndoială, întocmai ca și Ormuzd, însă fără a li se atribui, intuitiv, figură umană mai precisă, înăit pe seama intuiției nu rămîne ca esențială nici subiectivitatea spirituală, nici cea corporală, ci existența concretă ca lumină, claritate, strălucire, luminozitate, irradiație. în chip asemănător, sînt considerate drept forme de existență a lui Ormuzd și diferite lucruri naturale, care, privite ca obiecte exterioare, nu sînt nici lumini, nici corpuri luminoase ; astfel : animale, plante, precum și formații spirituale și corporale aparținătoare lumii umane, oa diferite acțiuni și stări, întreaga viață a statului, regele înconjurat de cei șapte diriguitori supremi, orînduirea socială a stărilor, orașe și districte cu căpeteniile lor, care, ca unii ce sînt cei mai buni și cei mai puri, sînt ținuți să servească de model și să presteze apărare — și, în generali, ca existență a lui Ormuzd este considerată întreaga realitate. Deoarece tot ce poartă în sine înflorire și răspîndește viața, tot ce se conservă este formă de existență a luminii și a purității și, prin aceasta, esite existența concretă a lui Ormuzd. Orice adevăr particular, orice bunătate și iubire, orice dreptate își blîndește particulară, orice e viu, binefăcător și apărător este considerat de Zoroastru ca fiind în sine luminos și divin. Imperiul lui Ormuzd este ceea ce e pur și luminos, cu adevărat existent ; și, în plus, aici nu există deosebire între fenomenele naturii și cele ale spiritului, întocmai cum în Ormuzd însuși lumina și bunătatea, calitatea spirituală și cea sensibilă, coincid nemijlocit. Sînt a lui o creaturi este deci pentru Zoroastru suma spiritului, a forței și a pulsațiilor vitale de tot felul, întrucît acestea tind în chip pozitiv spre con-servare și spre înlăturarea a tot ce e în sine însuși rău și nociv.

## 336 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

Ceea ce este real și bun în animale, oameni și plante este lumină, și după măsura și calitatea acestei luminozități este determinată strălucirea mai mare sau mai mică a tuturor obiectelor.

Aceeași structură și gradație există și în imperiul lui Ahriman, numai că aici se realizează și domină ceea ce e rău din " punct de vedere spiritual și răul natural, în general ceea ce este • distrugător și activ în sens negativ. Dar puterea lui Ahriman nu trebuie să se extindă și de aceea scopul universului este considerat ioa fiind acela de a nimici imperiul lui Ahriman, de a-l zdrobi, pentru ca în tot ce există să fie viu, prezent și să domnească numai Ormuzd.

c) Acestui unic scop îi este închinată întreaga viață umană. Datoria fiecărui ins nu constă deci în altceva decât în propria-i purificare sufletească și trupească, precum și în răspîndirea acestei stări binecuvântate și în combaterea lui Ahriman în cuprinsul tuturor stărilor și activităților omenești și naturale. De aceea obligația supremă și cea mai sfântă este aceea de a preamări pe Ormuzd în creația sa, de a iubi și cinsti tot ce provine din această lumină și este pur în sine însuși și de a căuta să-i devii agreabil. Ormuzd este începutul și sfârșitul oricărei venerări. Parsul va chema deci înainte de toate pe Ormuzd cu ghidul și cuvântul și i se va ruga lui. După preamărirea aceluia din care a emanat întreaga lume a ceea ce e pur, parsul se va întoarce în rugăciunea sa spre lucrurile particulare, în ordinea valorii, demnității și perfecțiunii lor ; căci, spune parsul, în măsura în care lucrurile sînt bune își curate, Ormuzd sălășluiește în ele și le iubește oa pe fiii puri ai săi, de care se bucură ca la începutul ființelor, când totul era nou născut de el își pur. Astfel, rugăciunea este adresată în primul rând către Amșaspanzi, ca celor 423) mai apropiate copii ale lui Oaimuzd, ca acelor care sînt primii și cei mai străluciți împrejmuitori ai tronului lui și care sprijină domnia lui. Rugăciunea către aceste spirite ale cerului se referă precis la proprietățile și atribuțiile lor și, cum este vorba de stele, ea se raportează la fazele apariției lor în timp. Soarele este implorat în timpul zilei, și totdeauna în alt chip, după cum răsare, e la amiază sau apune ; de dimineața pînă la amiază parsul se roagă ca Ormuzd să binevoiască a-i mări strălucirea, iar seara se roagă ca soarele să-i ocrotească viața cu ajutorul lui Ormuzd și al tuturor Izezilor. Venerat este însă cu deosebire Mithracare, fecundator al pămîntului și deserturilor, își revarsă sucul său hrănitor peste întreaga natură și, oa luptător puternic

### SECȚIUNEA I. 1. SIMBOLICA INCONȘTIENȚA

337

împotriva tuturor develor certe, războiului și ale distrugerii, este creatorul păcii. Mai departe, parsul în rugăciunile lui de preamărire, rugăciuni în ansamblul lor monotone, scoate oarecum în lumină ceea ce este ideal în om, ceea ce este cu totul pur și veritabil în acesta, adică Fergerii, ca spirite umane pure, indiferent în ce regiune a pămîntului ar trăi sau ar fi trăit ele. Sînt adresate rugăciuni cu



deosebire spiritului pur al lui Zoroastru, iar apoi spiritelor căpeteniilor stărilor, orașelor, districtelor, spiritele tuturor oamenilor fiind considerate, deja depe acum, legate între ele ca membri ai societății vii a luminilor, societate care va deveni odată și mai unitară în Gorotman. În sfârșit, nu sînt uitați nici munții, arborii, animalele ; sînt invocate însă ou referire la Ormuzd : ceea ce ele au bun, serviciul ce-il aduc ele omului, este lăudat și venerat aa o formă a existenței concrete a lui Ormuzd, fapt ce trebuie reținut oa ceva cu totul exoeleot în felul lui.

În afară de această adorare, Zend-Aves'ta insistă asupra înfăptuirii reale, practice, a binelui își asupra curățeniei gândului, Cuvântului și faptei, lin întreaga sa comportare exterioară și interioară parsul trebuie să fie ca lumina își isă trăiască și să lucreze ca Ormuzd, ca Amșaspanzii, Izezii, ca Zoroastru și ca toți x., \*2t oamenii buni. Căci toți aceștia trăiesc și au trăit în lumină și toate faptele lor sînt lumină ; de aceea fiecare trebuie să-i aibă în față ca model și să le urmeze exemplul. Cu cât exprimă omul în viața și în faptele sale mai muftă curățenie luminoasă și bunătate, cu atît îi sînt mai aproape spiritele cerului. întocmai cum Izezii își revarsă binefacerile lor peste toate, dîndu-ile viață și făcându-lle roditoare și prietenoase, tot astfel va căuta și omul să purifice natura, s-o înobileze și să răspîndească peste tot lumina vieții și fecunditate fericită. Iată de ce hrănește el pe cei flămînzi și îngrijește bolnavii, iar celor însetați le întinde băutura răcoritoare; oferă călătorului adăpost și loc de odihnă, iar pămîntului îi dă sămînța curată ; iată de ce sapă el canalie folositoare, plantează deserturile cu arbori, ajută, unde poate, creșterea și se îngrijește de hrana și de fecundarea vietăților ; iată de oe, pentru strălucirea pură a focului, îngroapă el animalele moarte și impure, întemeiază căsătorii, iar sfînta Sapanidomiad însăși, Izedul pămîntului, se bucură și Mătură paguba pe care caută s-o pregătească Devele și Darvanzii.

2. Ceea ce am numit simbolic nu este î în că de Io c prezent îm aceste concepții fundamentale. Pe de o parte, lumina este,  
22 - c. 123

### 338 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

eviident, cea care există în chip maturai, iar pe de altă pante ea are semnificația binelui, a ceea ce este plin de prosperitate, a ceea ce conservă, incit s-ar putea spune că existența reallă a luminii este o simplă imagine adecvată acestei semnificații care se extinde asupra întregii naturi își lumi umane. În ce privește însă concepția parșilor înșiși, separarea existenței de semnificația ei este falsă, fiindcă pentru ei l u m i n a este binele tocmai ca lumină și este concepută în așa fdl, încât ea este prezentă și acționează ca lumină în orice bine particular, în orice este viu și

x., 425) pozitiv. Universalul și divinul se realizează, desigur, de-a lungul diferențelor realității particulare a lumii, dar în aceste forme pantioullare și

individuale de existență a universalului unitatea substanțială și nedespărțită dintre semnificație și figură se menține totuși, iar înfățișarea diferită a acestei unități nu se raportează la deosebirea semnificației ca semnificație de manifestarea ei, ci privește numai diversitatea obiectelor existente, ca, de exemplu, sitele, plante, concepții și acțiuni omenești, obiecte în care este contemplat ca fiind prezent divinul ca lumină ori întuneric.

În reprezentări mai târzii se merge, fără îndoială, pînă la unde începuturi simbolice, dar care nu reprezintă tipul propriu al întregului fel de a vedea, ci pot fi considerate numai ca înfăptuiri izolate. Astfel, de exemplu, Ormuzd spune odată despre favoritul său Dșemșid : „Ferverul sfînit al lui Dșemșid, fiul lui Bivenighaim, era mare înaintea mea. Mînia lui a primit de la mine un pumnal, al cărui tăiș era de aur și al cărui mîner era din **Mir**. Dșemșid primi apoi trei sute de părți ale Pămîntului, despică Pămîntul cu lama sa de aur, cu pumnalul său, și zise : «Sapan-domad să se bucure». El pronunță cuvîntul sfînt cu rugăciune către animalele domestice, către cele sălbatice și către oameni. As\*fal trecerea lui deveni ferioare și binecuvîntare pentru acele țări, și se adunară mulțimi mari de animale domestice și sălbatice și de oameni". Aici pumnalul și despicarea Pămîntului este deci o imagine a cărei semnificație poate fi agricultura. Cultura pămîntului nu este încă pentru sine o activitate spirituală, dar tot atît de puțin este ea muncă pur naturală ; ea este o muncă generală a omului, sprijinită pe reflexie, pe inteligență și pe experiență își venind în atingere cu toate relațiile vieții lui. Acum, e adevărat că miu se spune explicit micăieri în descrierea alaiului

(x., 426) (lui Dșemșid că această tăiere a pămîntului cu pumnalul ar sem-

## SECTIUNEA I. 1. SIMBOLICA INCONȘTIENȚĂ

339

nifica iagrioultura ; și nu se vorbește în legătură cu această tăiere de nici o fecundare își nici de noade ale pămîntului, totuși, întorcu-cînt în această acțiune singulară pare să rezide mai mult decît această expediție individuală își această deșteleniaie a pămîntului, trebuie isă vedem în ea ceva ice este indicat în chip simbolic. Tot iasă stau lucrurile și lîn ice privește reprezentările mai precise pe oare le înitîlnim îndeosebi lîn dezvoltarea de mai târziu a iculMuiiui lui Mithira, unde acesta e reprezentat ca un tânăr ciare, în peștera semiobscură, ridică sus capul taurului și-i înfînge pumnalul (în grumaz, în timp ce un ișarpe linge sângele vărsat, iar o scorpie înțeapă părțile genitale ale animalului. Această reprezentare simbolică a fost interpretată cînd astronomic, cînd în iallt ichip. Dar, în mod imai 'general și mai adlînc, taurul poate fi considerat ca reprezentînd principiul naturii pe care-l învinge omul, adică ispiritul, cu toate că pot interveni aici și relații astronomice. Dar la faptul că amintita reprezentare conține în ea semnificația "victoriei (spiritului asupra naturii trimite și numele lui Mithna. al mijlocitorului, mai ales într-o epocă mai târzie, cînd depășirea naturii devenise deja o nevoie a popoarelor.

Dar, cum am spus, astfel de simboluri apar în concepția vechilor parși n u m a i

în chip lăpturalnic și nu constituie un principiu general al întregului lor fel de a vedea.

Și mai puțin simbolic este cu totul pe de oarecând Zend-Avesta. Aici nu găsim eventuale dansuri simbolice care ar fi să reproducă sau să celebreze mișcarea încrucișată a (constelațiilor, și tot atât de puțin găsim aici alte activități care ar trece numai de imagini indicatoare ale unor reprezentări generale; toate acțiunile impuse parșului ca obligații religioase sunt preocupări foarte ținute «răspândirea reală a purității interioare și a curățeniei exterioare, manifestându-se ca îndeplinirea rațională a scopului general, care este realizarea domniei lui Ormuzd în toți oamenii și în toate obiectele naturii, prin urmare realizarea unui scop nu numai indicat în acele acțiuni, ci realizat integral în ele.

3. Cum însă întregii concepții parse îi lipsește tipul simbolicului, îi lipsește și caracterul în care este propriu-zis artistic. Fără îndoială, felul ei de reprezentare poate fi numit în general poetic, căci diversele obiecte ale naturii sunt tot atât de puțin ca și diferitele opinii și stări omenești fapte și acțiuni luate în forma lor nemijlocită și, prin aceasta, întâmplătoare, prozaică și lipsită de semnificație, ci sunt privite, conform naturii

#### 340 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

##### ∴ SECȚIUNEA I. 1.. SIMBOLICA INCONȘTIENȚĂ

341

lor esențiale, în lumina absolutului, ca lumină; și invers: nici esențialitatea generală a irealității concrete, naturale și umane, nu este concepută în generalitatea ei lipsită de existență și de formă, ci acest general și acel individual sunt reprezentate și exprimate ca fiind nemijlocit una. O astfel de concepție poate fi considerată frumoasă, cuprinzătoare și mare, iar comparată cu proaste și absurde chipuri de idoli, lumina, ca acest ceva în sine pur și universal, este, fără îndoială, adecvată binelui și adevărului. Dar pchezia din această concepție se oprește la ceva cu totul general și nu duce la iartă și la opere de artă. Fiindcă nici binele, nici divinul nu sunt în sine determinate, nici figura și forma acestui conținut nu sunt create de spirit, ci, după cum am văzut deja, însuși ceea ce e dat — **soarele**, stelele, plantele reale, animalele, oamenii, focul, așa cum există — este luat în înfățișarea lui nemijlocită ca figură deja adecvată absolutului.

Reprezentarea sensibilă nu este plasmuită de către spirit, așa cum cere arta, nu este inventată și formată de el, ci este găsită nemijlocit în existența exterioară ca expresie adecvată și este enunțată ca atare. Fără îndoială, individul este, pe de altă parte, fixat de reprezentare și independent de realitatea lui — (x<sub>u</sub> 423) <sub>ca</sub>, de exemplu, în Izezi și în Ferveri, genii ale diferiților oameni, dar, făcând această separare incipientă, invenția poetică este de cea mai slabă speță, fiindcă deosebirea arămine cu totul formală, înființând genul Ferver ori Ized nu primește o formă plastică particulară, și nici nu trebuie isă primească, oi, în parte, posedă mereu același conținut, în parte numai simpla formă, pentru sine goală, a subiectivității pe care o posedă deja individul existent. Imaginația nu produce

nici o altă semnificație mai adâncă, nici forma de sine stătătoare a unei individualități în sine mai bogate. Și, cu toate că vedem apoi existențele particulare cuprinse laolaltă în reprezentări generale și în genuri cărora reprezentarea le atribuie existență reală ca igenuri, totuși această ridicare a multiplului la o unitate esențială își cuprinzătoare, ca sîmbure și bază a formelor individuale de același fel și gen, este își ea, ȩla «rîndul ei, numai ȩn sens nedeterminat activitate a imaginaȩiei, și nu o operă proprie poeziei :și artei. Astfel, de exemplu, focul Belirăm, focul sacru este focul esenȩial, iar ȩntre ape ȩntȩlȩm de asemenea o iapă a tuturor apelor. Horn trece de primul, cel mai pur și cel mai puternic dintre toȩi arborii ; el este copacul original, ȩn care pulsează puterea de viaȩă nemuritoare. ȩntre munȩi este reprezentat *Albords*, muntele sfȩnt, ca germene al ȩntregului Pămȩnt, munte ce se ȩnalȩă ȩn strȩlucitoare lumină, munte de pe care pornesc binefȩcătorii **oamenilor** care au posedat cunoașterea luminii, munte pe care poposesc soarele, luna și stelele. ȩn general ȩnsă, universalul este conceput ȩn nemȩjlocită unitate cu realitatea dată a lucrurilor particulare, și numai ȩci ȩși colo sȩnt făcute intuibile, ou ajutorul unor imagini **particulare**, reprezentȩri generale.

ȩn mod și mai prozaic, cultul are drept scop ȩnfăptuirea țreală a domniei lui Ormuzd ȩn toate lucrurile -și nu cere decȩt adaptarea la acest scop și puritatea fiecȩrui obiect, fȩră sȩ scoatȩ din toate acestea o operă de artă existentă oarecum ȩn formă nemȩjlocit vie, așȩ cum ȩn Grecia au șȩtiut sȩ ȩnfȩȩșeze, cu corpurile lor perfecte, atletȩi și **luptȩtorii**.

Pe toate aceste laturi ȩși sub toate aceste raporturi, prima unitate a generalitȩȩi spirituale ȩși a realitȩȩi sensibile constituie numai baza simbolicului ȩn artă, dar fȩră ca laoeastă unitate sȩ fie deja ea ȩnșȩși simbolică și ȩn stare sȩ producă opere de artă. Pentru ȩa atinge acest proxim țel, este necesară ȩnaintarea de ȩla adineaori considerata primă unitate la diferendul și la l u p t a dintre semnificaȩie și forma ei.

## B. SIMBOLICA FANTASTICĂ

Dimpotrivă, atunci ȩcȩnd conșȩiinȩa pȩrȩșește nemȩjlocit contemplata identitate a absolutului și a existenȩei lui percepută ȩn exterior, ȩn faȩa noastră avem ca determinaȩie esenȩială separarea laturilor pȩnă acum unite, lupta semnificaȩiei ou forma, luptă ce ȩmpinge direct la ȩncercarea de a vindeca ruptura prin contopirea a ceea ce e separat —, contopire operată ȩntr-un chip fantastic.

Abia cu această ȩncercare ȩa naștere veritabila nevoie de artă. Deoarece, cȩnd reprezentarea nu-și mai fixează conȩinutul contemplat numai ȩn chip nemȩjlocit ȩn realitatea dată, ci-! fixează pentru sine, liberat de această existenȩă concretă, spiritului ȩi revine sarcina ca, sprijinit pe o imaginaȩie bogată sȩ dea formă, pentru intuiȩie și percepȩie, reprezentȩrilor generale ȩn-trun fel nou, produs de spirit, și sȩ producă creaȩii de artă prin această activitate a sa. Cum ȩnsă ȩn prima sferă, ȩn al cȩrei cuprins ne mai gȩsim ȩncă, această sarcină ou poate fi ȩnfăptuită

## FRUMOSULUI ARTISTIC

### SECȚIUNEA I. 1. SIMBOLICA INCONȘTIENȚĂ

343

dedî simbolic, ar putea isă jpară că ne aflăm deja acum în domeniul simbolicului propriu-izis. Cu toate acestea, nu acesta este cazul.

(Si. \*so) Mai Smtîi, dăm peste plăsmuiri .alle unei imaginații în fierbere, care, lîn meilmiștea viziunilor ei fantastice, nu faae deoît să indice icalea oare poate duioe la adevăratul punot centnall all artei 'simbolice. Anume, ila iprima lapariție ia diferenței își a relației dintre semnificație își ifonrma de 'reprezentare, ambele, adică separarea, ca și legarea, sânt încă confuze (în ifielu.il lor. Această stare de confuzie devine necesară prin faptul ică mici una dintre cele două laturi distincte mu is-a dezvdltat încă devenind totalitate cane isă ipoante în sine lînsăși momentul icare constituie detenmi-nația de temei a celeilalte ; mumai astfel ise ipot realiza unitatea cu adevărat adecvată și concilierea. Conform totalității sale, spiritul determină, de exemplu, latara fenomenului exterior (bot atît de mult din isine însuși, pe idît fenomenul lîn sine total și adecvat nu este pentru isine decât existență exterioară a spiritualului. Dar la această primă separație a semnificațiilor prinse de spirit, precum și a lumii fenomenale date, semnificațiile nu slînt cele ale spiritualității concrete, ci isiînit abstracții, iar expresia lor este, de asemenea, ceea ce nu este pătruns ide spirit, își deai ceea ce este numai lîn chip abstract, exterior și sensibili. Dorința fierbinte de deosebire își 'unire rămlîne **din** această cauză ca un fdl de beție care sare nemijlocit, confuz și fără măsură, de lla amănuntele sensibile ila cdle mai generale semnificații, nefiind în stare să găsească, pentru ceea ce a sesizat în interiorul conștiinței, decât forma absolut contrară a unor configurații sensibile. Această contradicție este aceea care trebuie să unească cu adevărat elementele ce ise opun unul altuia, dar, minată de una dintre cele două laturi iîn cea opusă acesteia și irespinsă din aceasta înapoi în prima, ea nu face dedît să se năpustească neliniștită cînd aici cînid dincolo, închipuindu-și că a găsit deja callmaraa în acest du-te-vino își în clocotul -acestei străduințe spre rezolvare. De aceea în locul concilierii autentice este prezentată ca adevărată unificare tocmai contradicția ca atare, și deai cea mai

(Xi. 43i) imperfectă unitate ieste propusă drept cea care corqpsonde pro-priu-zis artei. Prin urmare, lîn acest cîmp al confuziei tulburi nu este voie să căutăm adevărata frumusețe, deoarece, în saltul neîncetat și grăbit de la o extremă la oealalltă, vedem, pe de o parte, că amploarea și forța semnificațiilor igenerale este legată într-un mod cu totul neadecvat de elementul sensibil, 'receptat **atât** în amănuntele Hui, idît își în forma lui de apariție .elementară, și pe deaită parte, 'invers, ceea ce este cel mai generali — cînd se pleacă de lla acesta — ieste aruncat ifără pudoare în mijlocul prezentului cdlui mai senzual, iar cînd conștiința ajunge să aibă sentimentul acestei nepotriviri (imaginația nu poate ieși din încurcătură decât irecungînd lla desfigurări : ea împinge (liniile figurilor particulare dincolo ide limitdle lor precis conturate, le lărgește, transformând

figurile în ceva nedeterminat și lipsit de măsură, Île schimonosește, în ifelull acesta, în năzuința ei după conciliere, imaginația scoate în plină lumină neputința ei de a concilia ceea ce este qpus.

Aceste prime și încă foarte sălbatice încercări ale imaginației și artei Île găsim mai ales la vechii i n z i. Sub acest aspect, ideofeutul lor principali constă în faptul că ele nu sînt în stare nici isă sesizeze în chip limpede semnificațiile ca atare, nici să cuprindă în (forma ei proprie și în importanța ei realitatea existentă. De aceea inizzii s-au dovedit și incapabili de a înțelege în imod istoric persoanele și evenimentele, căci pentru o astfel de înțelegere este mevoie de luciditatea care te face să fii în stare să ireoqptezi își isă pricepi ceea ce a avut loc, pentru sine și în forma sa reală, conform mijlocirilor sale empirice și în lumina temeiurilor, scopurilor și eazdilor sale. Năzuința lor stăruitoare de ia ireduoe totul și orice la absolut își lla divin și de ia vadea în cele mai obișnuite lucruri și în tot ce este imai sensibil prezența reală a zeilor loreată de imaginație se opune acestei lucidități prozaice. În inextricabila confuzie pe care ei o fac între finit și absolut, (întru'dît mu țin seama de loc de ordinea, de înțelegerea și de fermitatea conștiinței cotidiene își a prozei ei, inzii cu toată bogăția și grandioasa lor îndrăzneală, alunecă de asemenea într-o înspăimântătoare buimăceală a fantasticului, care trece repede de la ceea ce este mai interior și anai profund la prezentul cel mai comun, spre a converti nemijlocit o extremă în cealaltă și a o desfigura.

Pentru a arăta 'trăsăturile mai precise ale acestei neîncetate stări de beție, ale acestei înnebuniri și nebunii, nu trebuie să parcurgem aici reprezentările rdligioase ca atare, ci numai prin-cipaliele momente conform cărora acest fdl de a vedea aparține artei. Aceste puncte principale sînt următoardle :

1. Una dintre extremele conștiinței indice este conștiința absolutului, ca ceea ce este în sine universal, lipsit de diferențe,

## 344 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

### SECȚIUNEA I. 1. -SIMBOLICA INCONȘTIENȚĂ

345

și astfel complet nedeterminat. Această abstracție extremă, întru-cît nu are nici conținut particular, nici nu este reprezentată ca personalitate concretă, nu se înfățișează sub nici un aspect ca o materie căreia intuiția i-ar putea da o foxxnă oarecare. Deoarece Brahman, ca această supremă divinitate în general, este absolut inaccesibil simțurilor și percepției, ba, propriu-ais, nu este nici măcar obiect pentru gîndire. Deoarece de gîndire ține conștiința de sine, care își afirmă un obieot pentru a se găsi în el pe sine. Orice înțelegere este deja o identificare a eului cu obiectul, este o conciliere a celor ce, în afara acestui raport, sînt separate ; ceea ce nu înțeleg, nu cunosc, rămâne ceva ce este pentru mine străin și altceva. Felul indian de unire a eului uman cu Brahman nu este însă decît mereu potențata ridicare spre aceasta abstracție extremă, abstracție în care 'trebuie să fi pierit nu numai întregul conținut concret, oi își conștiința de

sine, înainte (X., 433) ca omul «să poată ajunge la ea. Din această cauză, indul nu cunoaște nici o împăcare și nici o indentitate cu Brahman \*în sensul că spiritul omenesc ar deveni conștient de această unitate, ci (unitatea constă pentru inzi tocmai în aceea că conștiința și conștiința de sine dispar total, dispărând prin aceasta tot conținutul lumii și conținutul propriei personalități. Golirea și nimicirea conștiinței până la îndobitocire totală trece drept starea cea mai înaltă, stare care face din om zeu suprem, Brahman.

Această abstracție, care este tot ceea ce omul își poate impune sieși ornaș aspru, face, pe de o parte, ca Brahman, iar pe de altă parte, ca pur teoreticul cult interior al îndobitocirii și mortificării de sine să nu fie obiect al imaginației și al artei, care ar avea ocazie să procedeze în variate forme doar la descrierea drumului ce duce la această țintă.

2. Invers, intuiția indică sare în chip tot atât de nemijlocit din acest domeniu al suprasensibilului în acela al celei mai palpabile realități sensibile. Cum însă identitatea nemijlocită și deci calmă a celor două laturi este suprimată, și în locul ei diferența a devenit tip fundamental înăuntrul identității, această contradicție ne împinge fără mijlocire din tot ceea ce este mai finit în ceea ce e divin și din acesta, iarăși, înapoi în ceea ce e mai mărginit, iar noi trăim printre plăsmuiri care iau naștere din această convertire mutuală a uneia dintre laturi în cealaltă, trăim ca într-o lume de strigoi unde nici un mod-determinat al formei pe care am vrea să-l reținem nu rezistă, ci se transformă subit în contrarul lui sau, umplându-se dincolo de orice măsură, plesnește.

Deci modurile generale în care își face apariția arta indică sînt următoarele :

a) Pe de o parte, reprezentarea încorporează conținutul enorm al absolutului în sensibilul nemijlocit și individual, în așa fel că acest ce individual însuși așa cum este el, x., trebuie să reprezinte desăvârșit în sine un astfel de conținut și să existe ca atare ca acest conținut pentru intuiție. În *Rama-lana*, de exemplu, prietenul lui Rama, Hanuman, prințul maimuțelor, este o figură principală și săvârșește cele mai vitejești fapte. În general, 'maimuța este venerată ca divină în India și există un întreg oraș -aia maimuțelor. în maimuță, ca acest ce individual, este admirat și divinizat conținutul infinit al absolutului. De asemenea vaca Saibala, care apare în *Ramaiana* și ea, în 'episodul cu penitențele lui Visvamitna, este investită cu putere nemăsurată. Există apoi în India familii în care absolutul însuși vegetează ca acest om, 'real, deși cu totul redus și obtuz, om care este venerat în nemijlocita lui viață prezentă ca divinitate. Același lucru îl găsim și în lamaism, unde, iarăși, un om singur se bucură de suprema adorare ca divinitate prezentă, în India însă, o astfel de venerație nu este acordată exclusiv unui singur om, ci fiecare brahman trece deja ca Brahman prin faptul că s-a născut în casta sa, realizând, deja prin nașterea sa trupească, pe cale naturală renașterea prin spirit care identifică pe om cu Dumnezeu, incit însăși culmea a ceea ce e mai divin recade în cu totul comuna realitate sensibilă a existenței. Căci, deși

brahmanilor le este prescrisă ca cea mai sfântă a lor datorie să citească Vedele și să ajungă astfel să înțeleagă adînourile divinității, această obligație poate fi totuși împlinită cu cea mai mare lipsă de spiritualitate fără ca brahmanul să fie despoiat de natura lui divină. Tot astfel este unul dintre raporturile cele mai generale, anume creația, nașterea, pe care inzii o înfățișează în artă ca pe cel mai vechi zeu, ia fel cum este pentru eleni Eros. Această creație, activitate divină, este însă privită iarăși în multiple reprezentări în chip cu totul sensibil, iar organele sexuale, bărbătești și femeiești, sînt considerate ca tot ce este mai sfânt. De asemenea divinul, cu toate că inter- (jc., vine în realitate și pentru sine, oa divin, este amestecat în mod cu totul trivial în tot ceea ce este mai cotidian. Astfel, de exemplu, la începutul *Ramaianei* se povestește cum s-a dus

(Xi. 436)

#### 346 PARTEA A II-A. FORMELE 'PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

Brahma la Valmichis, miticul oîntăreț al *Ramcnanei*. Vail-michis îl primește în obișnuitul imod indic, îl oompiliim'enitează, îi întinde un scaun, îi aduce apă și fructe ; Brahma se așază de fapt 'pe scaun, silind-o pe gazdă să facă la fel. Așa ișed ei timp îndesluiniigaiat, pînă oe, în sfârșit, Brahma îi poruncește lui Valimi-chis să compună *Ramaicma*.

Deci nici aici nu avem de-ia face încă ou o concepție pro-priu-izis simbolică, căci — deși așa cum pretinde simbolul — figurile sînt luate din ceea ice este idat și isînt întrebuințate cu semnificații mai generale, itotuiși încă este absentă de aici cealaltă latură, oare pretinde ioa existențele particulare să nu aibă semnificația absolută pentru intuiție de a fi reale, ci numai să indice o semnificație. Pentru imaginația indiană, maimuța, vaca, un brahman oarecare etc. nu sînt simboluri înrudite alie **divinului**, ci isînt considerate și (reprezentate ca însuși diviniuil, ca existențe concrete adecvate .acestuia.

Dar, aici rezidă contradicția 'oare împinge arta indică la un al doilea fdl de concepție. Fiindcă, pe de o parte, ceea ce este absolut nesensibil, absolutul ca atare, semnificația pur .și simplu, sînt sesizate ca ceea ce este cu adevărat divin, iar pe de altă parte formele individuale ale realității concrete sînt privite de imaginație, își lîn existența lor sensibilă, nemijlocit ca fenomene divine. În parte, fără îndoială, ele ar fi să exprime numai (laturi particulare ale absolutului : cu toate acestea, și atunci individualul nemijlocit — reprezentat ca existență concretă adecvată a acestei generalități determinate — este cu totul neadecvat acestui conținut al său își este în contradicție cu atît mai stridentă cu acesta, cu oît semnificația este aici concepută deja în generalitatea ei își, cu toată această generalitate, ea este afirmată explicit de imaginație ca nemijlocit identică cu cea ce este de cea mai individuală își mai sensibilă natură.

b) Arta indică caută prima soluție a acestui dezacord, după cum am menționat deja mai sus, în lipsa de măsură a plăsmuirilor ei. Diferitele figuri, pentru a putea atinge generalitatea ca figuri sensibile, sînt deformate, devenind colosale



și groțești. Deoarece figura singulară care nu trebuie să se exprime pe sine însăși și semnificația ce-d este proprie ca fenomen particular, ci trebuie să exprime o semnificație generația care rezidă în afara sa, ou mulțumește intuiția pînă ce, scoasă din limitele ei, nu e 'transformată în ceva enorm, în ceva fără noimă și măsură. Aici se caută realizarea amploarei și generalității sem-

## SECȚIUNEA I. 1. SIMBOLICA INCONȘTIENȚA

347

nificațiilor, 'mai ales prin exagerarea prodigioasă a mărimii formei spațiale, precum și a imensității temporale, și prin multiplicarea aceleiași determinații, ca mulțimea capetelor, a brațelor etc. Oul, de exemplu, cuprinde în «el pasărea. Această formă particulară de existență este lărgită acum, devenind reprezentarea incomensurabilă a unui ou cosmic ca înveliș al vieții universale a tuturor lucrurilor, ou în care Brahma, zeul creator, petrece inactiv un întreg an, pînă cînd, prin puterea simplului gînd, jumătățile oului se desfac. În afară de obiectele naturale sînt ridicați și indivizi umani și evenimente omenști pînă la semnificația unei acțiuni divine ireale, și aceasta în așa fdl, că nici divinul ca atare, nici omenescul nu poate fi menținut ferm, ci ambele acestea se înfățișează totdeauna tredînd unul în celălalt își amestecîndu-se unul cu altul. În această categorie intră îndeosebi încarnările zeilor, mai cu seamă acelea ale lui Vișnu, zeul care conservă, și ale cărui fapte formează conținutul principalii marilor poeme epice. În aosite lîncannări, divinitatea trece în chip nemijlocit în fenomenul lumesc. Astfel, Rama este a șaptea încarnație a lui Vișnu (Ramașandra). Din diferitele nevoi, acțiuni, stări, figuri și moduri de comportare din aceste poeme reiese că conținutul lor este luat în parte din evenimente reale, din faptele unor regi mai vechi care au avut puterea de a întemeia noi stări de drept și de organizare, și din această cauză ne găsim mijlocul omenescului, pe terenul solid al realității. Dar și invers apoi : totul este la irîndul său mărit, împins în nebullos, transpus în generali, ffinoît ne fuge din nou de sub picioare terenul ,pe care abia am călcat și nu mai știm unde sîntem. Tot astfel se petrec lucrurile și în *Sacontala*. La început avem lîn fața noastră cea mai delicată și mai plină de grație lume a dragostei, lume în care totul se desfășoară potrivit modului de viață omenesc, dar după aceea sîntem dintr-o dată ruți de această realitate cu totul concretă și ridicați în norii cerului lui Indra, unde totul este schimbat și, scos din sfera sa determinată, este lărgit primind semnificații generale referitoare la viața naturală în raport cu brahmanii și cu puterea asupra zeilor naturii conferită omului pe calea unor severe penitențe. Nici acest fel de reprezentare nu poate fi numit propriu-zis simbolic, fiindcă adevăratul simbol lasă figura determinată de care se face uz să subziste în modul-determinat al ei, așa cum este ea : reprezentarea simbolică nu vrea să contemple în simbol existența 'concretă nemijlocită a semnificației conform gene-

348 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

(X., «si

ralității acesteia, ci ea nu face decît să trimită la semnificație cu ajutorul calităților analoge ale obiectului. Dar arta indiană, deși separă generalitatea de existența individuală, pretinde, cu toate acestea, și nemijlocita unitate a acestora, unitate produsă de imaginație. Din această cauză, ea este nevoită să despoaie existentul concret de caracterul lui mărginit și să-i mărească chiar în formă sensibilă pînă la a-l transforma în ceva nedeterminat și a-l desfigura. În această lichefiere a modului-determi-nat și în confuzia ce rezultă de aici — prin faptul că totdeauna este încorporat cel mai înalt cuprins în lucruri, fenomene, întîmplări și fapte, care, dată fiind natura lor mărginită, nu au nici în ele și pentru ele înșile puterea proprie unui astfel de conținut și nici nu sînt în stare să-l exprime — putem descoperi mai cu-rînd o reminiscență a sublimului decît simbolicul pro-priu-zis. Anume, în sublim — după cum vom putea afla și mai încolo — fenomenul finit exprimă absolutul pe care el trebuie să-l înfățișeze în chip intuitiv în așa fel, încît este vizibil din fenomenul însuși că nu poate fi echivalent conținutului. Așa stau, de exemplu, **lucrurile** cu eternitatea.

Reprezentarea ei devine sublimă cînd trebuie exprimată în chip temporali, întrucît aici cel mai mare număr nu ajunge pentru așa ceva și trebuie mereu mărit, fără să putem ajunge la capăt. Astfel, despre Dumnezeu se spune : „O mie de ani sînt în fața ta o zi". Arta indică conține multe de felul acesta sau de un gen asemănător ; multe lucruri care încep să dea acest ton al sublimului. Dar marea deosebire dintre acest sublim și sublimul adevărat constă în faptul că imaginația indică nu înfăptuiește în astfel de plăsmuiri lipsite de firînă negativizarea fenomenelor pe care le înfă-țișază, ci crede că, prin menționata lipsă de măsură și de limitare, a șters și făcut să dispară diferența și contradicția dintre absolut și forma lui plastică. Pe cît de puțin putem considera această plăsmuire, cu exagerările ei, drept simbolică și sublimă în sensul propriu al acestor termeni, tot pe atît de puțin o putem privi însă ca într-adevăr fiurn o a fi ă. Căci, fără îndoială, ea ne oferă, cu deosebire în prezentarea omenescului, multe elemente grațioase și duioase, multe imagini agreabile și sentimente delicate, apoi cele mai splendide descrieri ale naturii și cele mai fermecătoare și mai naive trăsături ale iubirii și ale nevinovăției, precum și multe lucruri grandioase și nobile, dar, în ce privește semnificațiile generale fundamentale, acestea, invers, rămîn totuși mereu de natură cu totul sensibilă ; cele mai serbede ele-

#### SECȚIUNEA I. 1. SIMBOLICA INCONȘTIENȚA

349

mente stau alături de ceea ce e suprem, precizia este distrusă, sublimul este simplă lipsă de limită, iar ceea ce aparține mitului merge în bună parte numai pînă la fantasticul unei imaginații neîncetat căutătoare și al unui talent de plăsmuire lipsit de înțelepciune.

c) în sfîrșit, cea mai pură formă de reprezentare pe care o găsim pe această treaptă este personificarea, și în general figura umană. Întrucît însă aici semnificația încă nu trebuie înțeleasă ca liberă subiectivitate spirituală, ci

conține fie un mod-determinat oarecare, abstract, luat în generalitatea lui, fie naturalul simplu, ca viața fluviilor, munților, constelațiilor, soarelui, este, propriu-zis, sub demnitatea figurii omenești să fie întrebuințată ca expresie pentru acest gen de conținut. Fiindcă, conform adevăratei lui destinații, corpul omenesc, precum și forma acțiunilor și evenimentelor umane, exprimă numai conținutul interior și concret al spiritului, care în această realitate a sa este la sine însuși și nu posedă în ea numai un simbol sau un semn exterior.

Pe de o parte deci, cu toate că semnificația pe care este chemată să o reprezinte personificarea trebuie să aparțină spiritualului ca și naturalului, aceasta, din cauza caracterului abstract al semnificației pe această treaptă, rămâne încă superficială și are nevoie pentru a deveni mai intuitivă de multiple alte formații, cu care amestecându-se devine ea însăși impură. Pe de altă parte, mușubiectivitatea și forma ei sînt aici ceea ce trebuie să fie semnat, ci mamif e is țările ei exterioare, fapte ebc, deoarece numai în acțiune și faptă rezidă pantioularizarea mai precisă o poate fi adusă în legătură ou conținutul precis al semnificației generale. Dar atunci iarăși se ivește defectul ca nu subiectul, ci numai exteriorizarea lui este ceea ce e important și semnificativ, precum și confuzia că întîm-plările și faptele, în loc să fie realitate și existență ce se realizează a subiectului, își primesc conținutul și semnificația de altundeva. De aceea, o serie de astfel de acțiuni poate avea, desigur, în sine însăși o succesiune consecventă care decurge din conținutul căruia o astfel de serie îi servește de expresie, dar această consecvență este de asemenea întreruptă și în parte înlăturată prin personificare și antropomorfizare. Aceasta, fiindcă, invers subiectivizarea duce și ea la arbitrarul acțiunii și al manifestărilor ; încît, drept urmare, ceea ce e semnificativ

(\*,.

(X,, 4401

## 350 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

își ceea ce nu este se confundă aluneoînd unul într-altul cu atît mai capricios își mai anarhic, cu dît mai puțin este în stare imaginația să aducă într-o stîfînsă legătură semnificațiile lor și formele acestora. Dacă însă este luat ca conținut exclusiv ceea ce e numai natural, acesta, la rîndul lui, nu este demn să poarte figură omenească, iar aceasta, potrivită numai pentru exprimarea spiritualului, este, la rîndul ei, incapabilă să reprezinte cea ce e numai natură.

Sub toate aceste raporturi, personificarea aceasta este incompatibilă cu adevărul, căci adevărul în artă pretinde — ca adevărul în general — acordul interiorului cu exteriorul, dl conceptului cu realitatea. Mitologia greacă personifică, fără îndoială, și ea Pontul Euxin, râul Scamandru, ea își are zeii râurilor, nimfele, driadele sale, și fîaoe, în general, din natură conținut variat al umanilor săi zei. Dar mitologia elenă nu se oprește la o personificare pur formală și superficială, ci plămăiește cu ajutorul ei indivizi la care simpla semnificație natură trece pe planul al doilea, iar omenescul, care a încorporat în sine un astfel de conținut

natural, devine, dimpotrivă, dominant. Artă indică se oprește însă la amestecul grotesc al naturalului și umanului, înidit nici una dintre aceste laturi nu ajunge să-și afirme drepturile, desifigurându-se reciproc.

În general, aceste personificări nici nu sînt încă propriu-zis simbolice, deoarece, din cauza superficialității **lor** formale, nu stau în relație esențială și în raport de înrudire mai strînsă cu conținutul mai determinat pe care ele ar trebui să-l exprime. (X., «41) Dar, în ce privește alte plăsmuiri particulare și atribute sau care astfel de personificări se înfățișează amestecate și care vor să exprime calitățile mai determinate conferite zeilor, își face în același timp apariția străduința spre (reprezentări simbolice, reprezentări pentru care personificarea nu rămîne atunci decît doar forma generală care le subsumează.

În ce privește concepțiile principale care aparțin aici, trebuie să amintim înainte de toate de aceea a lui Trămurti, adică a divinității cu triplă figură. Mai întîi, ei îi aparține Brahma, activitatea producătoare, creatoare, creatorul lumii, stăpînul zeilor etc. Pe de o parte, el este distins de Bnahan (neutru), de ființa supremă și este primul născut al acestuia, iar pe de altă parte iarăși el se confundă cu această divinitate abstractă; cum se întîmplă la înzi în general, unde deosebiriile nu sînt

## SECȚIUNEA I. 1. SIMBOLICA INCONȘTIENȚĂ

351

capabile să se mențină ferme în limitele dor, ei în parte sînt șterse, în parte trec una într-ialta. Dăru figura mai precisă a zeului are în ea mult simbolic : zeul este reprezentat avînd patru capete și patru mîini, sau sceptru, cu inel etc. ; ca culoare, el este iroșu, ceea ce indică soarele, căci acești zei întrupează în ei totdeauna își semnificații generale de ale naturii, personificate în ei. Al doilea zeu al lui Trknurti este Vișnu, zeul care conservă, al **treilea** este Siva, zeul care distruge. Simbolurile pentru acești zei sînt nenumărate, deoarece pe lingă semnificația generală ce le este proprie ei semnifică și infinit de multe acțiuni particulare ; parte referitoare la fenomene paritioare ale naturii — îndeosebi fenomene elementare, ca, de exemplu, Vișnu : calitatea de fierbinte {*Lexiconul* lui Wilson, s.v. 2) —, parte referitoare la fenomene spirituale ; toate acestea se amestecă însă într-un tallmeș-balimeș unele cu altele, ceea ce dă naștere adesea celor mai respingătoare forme pentru intuiție.

La acest zeu sau triplă figură se vede îndată cel mai limpede că aici forma spirituală nu-și poate încă face apariția așa cum este ea într-adevăr, fiindcă aici spiritualul nu constituie semni- (s. 442) ficția propriu-zis dominantă. Această trinitate de zei ar fi spirit dacă alii treilea zeu ar fi unitate concretă și reîntoarcerea la sine din distincție și dedublare. Fiindcă, potrivit reprezentării adevărate, Dumnezeu este **spirit** întrucît este această activă și absolută diferențiere și unitate care constituie în general conceptul de spirit. Dar în Trămurti al treilea zeu nu este totalitatea concretă, ci el însuși nu este dedît o latură la celelalte două și, din această cauză, el este de asemenea numai o abstracție, nu e reîntoarcerea în sine, ci numai o trecere în altceva, este

transformare, creație și distrugere. De aceea trebuie să ne ferim a căuta, deja în aceste prime presimțiri ale rațiunii, adevărul suprem și a dori să descoperim în acest ecou — care conține, fără îndoială, în ritmul lui treimea, adică una dintre principalele reprezentări ale oreștimismului — deja trinitatea creștină. Plecând de la Brahman și Trimurti, imaginația indică merge în mod fantastic și mai departe, la un număr nelimitat de zei plăsmuiți în cele mai diferite forme. Deoarece semnificațiile generale care sînt concepute oare ce este esențialmente divin se lasă regăsite în mii și mii de fenomene, care sînt deci și ele personificate și simbolizate ca zei și oare ridică cele mai mari piedici în calea unei înțelegeri clare, dată fiind lipsa de precizie și de stabilitate a imaginației care aruncă toate unele peste altele

### 352 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

și care, în invențiile ei, nu tratează nimic conform propriei lui naturi și mișcă totul și toate lucrurile de la locul lor. Pentru acești zei subordonați, în fruntea cărora stă Indra (aer și cer), conținutul mai precis îl oferă îndeosebi forțele universale ale naturii, stelele, fluviile, munții, în diferitele momente ale acțiunii lor, ale schimbărilor lor, ale influenței lor binefăcătoare sau distrugătoare, conservatoare sau distrugătoare.

(X., 443) Unul dintre principalele obiecte ale imaginației și artei indice este însă nașterea zeilor și a tuturor lucrurilor, teogonia și cosmogonia, deoarece imaginația indică este neîncetat preocupată de a introduce în miezul fenomenului exterior ceea ce este sau totul lipsit de caracter sensibil, precum și invers : de a topi în abstracții extreme ceea ce e ipur natural și absolut sensibil, în acest fel este reprezentată nașterea zeilor din divinitatea supremă, precum și acțiunea lui Brahman, Vișnu și Siva în lucrurile particulare, în munți, ape și evenimente omenești. U« astfel de conținut poate primi, pe de o parte pentru sine figură de zeu iar pe de altă parte acești zei se dizolvă din nou în semnificațiile universale ale zeilor supremi. Există un mare număr de astfel de teogonii și cosmogonii, și ele sînt de o varietate infinită. De aceea, dînd se spune că izii își-au reprezentat în cutare fel creația lumii, nașterea tuturor lucrurilor, aceasta se potrivește totdeauna numai pentru o sectă sau pentru o operă, căci în altă parte găsim expuse aceleași lucruri totdeauna în alt chip. Imaginația acestui popor este nepuizabilă în ce privește imaginile și formele pe care le plăsmuiește.

O reprezentare principală care revine în istoriile despre creație, în locul reprezentării unei creații spirituale, este prezentarea intuitivă a procreației naturale. Gînd ești familiarizat cu aceste feluri de a vedea, ai cheia înțelegerii multor reprezentări care ne tulbură cu totul în sentimentul nostru de pudoare, dat fiind faptul că aici lipsa de pudoare este împinsă la extrem, atingînd neverosimilul în ce privește caracterul ei senzual. Un exemplu strălucit pentru acest gen de concepție ni-l oferă celebrul și cunoscutul episod al *Ramaia-nei* despre descendența zeiței Ganga. Acest episod este

povestit în momentul cînd Rama ajunge pe țărmul râului Gange. Iernaticul și înzăpezitul Himavan, prințul munților, a avut cu Mena (S. 444) cea zveltă două fiice, pe Ganga, cea mai mare, și pe frumoasa Urna, cea mai mică. Zeii, și cu deosebire Indra, l-au rugat pe

## SECȚIUNEA I. 1. SIMBOLICA INCONȘTIENȚĂ

353

tatăl fetelor să le trimită pe Ganga, pentru ca ei să-șii poată întinde-pTjîru) daținele sfinte. Și cum Hkntavian se arată favorabil cererii lor, Qamgia urcă în cerul fericitorilor zei. Urmează apoi mai departe

povestSnfriumoasei Uima, oare, du, minunaten umilință adică lui 5rviă~? Din sterpi. Oftată rae ani katur fără îniperuperejgît ze f

Siva ș

tez

sata: Sival

țoziți țiuil

o pa\*

nu dă ascult

ă ce a săvârșit multe fapte iste datade soție lui Rudra, unți sălbatici și țişjați nupțial, oare a lui

fa *kvffotfâ.sk* nască, îl :eastă parte ânt cu cuvânt, asaj orice sen-rugar

tr;

fiin

timenlA 6 pudoare.

renuntask mayțiEdfcreeze, pentru a nu di

împrăstie saSHiîpța pe pămînt ; pătruns, de

tele albVpare jdesparte India de țara BătașJor. Pe,,

cuprindeatunîci mînia și furia și îi

pante, aceste sînt. plăsmuiți oribfite—ș\*Jgfroteștf[[car!]

imaginației țioastreinVlui sirpt lîniSatreytea,

prezenta lucrurile în înfățișarea lojr]

indice care este semnificația

parte a episoduluioi povestește nikniafi cum a rey

Ganga. Aceasta(1s-a petrecut lîn felifl unmător

lui Rama, Sagara) avea un fiu rău,'

60 UUU de fii UJl'tT au venit pe lume într-o cunaul

în căni ou unt proaspăt, deveniră bărbați p

însă, Sagara vru să aducă drept jertfă un cal

de șarpe, Viișnu i-l răpi. Atunci Sagara îi tri

A i • 1 . iA 1 \_\_\_\_\_i'\_\_\_\_\_ J\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_U\_\_\_\_\_.

universul, și-Ăniuî

\_\_\_\_\_însă o

i soții. în repugnă loc de a doar să această pe pământ moș al avea nutriți într-o zi luînd figură " 60 000

împotriva lui. Gînd aceștia, după multe munPi\*obositoare și după multă căutare se apropiară de Viișnu, suflarea acestuia i-a ars și i-a prefăcut în cenușă.

După îndelungată așteptare, pleacă, în sfârșit, un nepot al lui Sagara —

Ansuman, strălucitorul, fiul lui Asamaodja — să-și găsească pe cei 60 000 de unchi ai săi și calul de jertfă. El și dă, de fapt, de caii, de Siva și de mormanul de cenușă. Garuda, regele păsărilor, îl anunță însă că, dacă fluviul sfintei Ganga nu se revarsă din cer asupra mormanului de cenușă, rudele lui nu se vor mai reîntoarce în viață. Atunci bnavul Ansuman se supune 32 000 de ani celor mai severe penitențe pe vârful muntelui Himavan. Dar în zadar. Nici automacerările lui, nici cele ale fiului său Dvilipa, morti-fioații ce durează 30 000 de ani, nu ajută la nimic. Abia fiului

23 - c. 123

#### 354 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

lui Dvilipa, mărețului Bhagiratha, îi reușește această mare operă, după noi penitențe care au durat o sută de mii de ani. Acum se precipită Ganga în jos, dar, ca ea să nu distrugă pământul, iSiva îișî ține capul dedesubt, înoît apa se scurge în pletele lui. Atunci este iarăși nevoie de noi penitențe ale lui Bhagiratha pentru ca, liberată de hățișul acesor pliete, Ganga să poată curge mai departe. în sfârșit, se varsă în șase fluvii, pe all șaptelea, după enorme necazuri, Bhagiratha îl conduce La cei 60 000, care urcă la cer, în timp ce Bhagiratha însuși domnește înică mult timp în pace peste poporul său.

Aceluiași gen de teogonii ca și cele indice îi aparțin și alte teogonii, de exemplu cele scandinave și ode elene. în toate categoria principală este procrearea și a fi pnooreait, dar nici una nu se avîntă atît de sălbatic în plăsmuirile sale, și în miare parte atît de arbitrar și de necuviincios în născocirile ei. Teo-gonia lui Hesiod îndeosebi este mult mai limpede și mai precisă, întiît știi totdeauna unde te afli și recunoști clar semnificația, fiindcă ea scoate în evidență și reprezintă limpede faptul că forma și exteriorul se înfățișează numai ca exterior al semnificației. Ea începe cu Haos, Erebus, Eros, cu Gaia ; Gaia naște din ea însăși pe Uranos și orează apoi cu el munții, Pontul Euxin etc. și pe Cronos și pe Ciclopi, pe Centimani, pe care după nașterea lor Uranos îi închide în Tartar. Gaia îl învață pe Gronos să-l castraze pe Uranos, ceea ce sie și întâmplă ; sîngele îl prinde pământii, și din el se nasc Eriniile și Giganții ; organul sexual îl ia marea, iar din spuma mării răsare Giteira. Toate acestea sînt cuprinse laolaltă, limpede și ferm, și nu se opresc la cercul umor simplu zei ai maturii.

3. Căutiînd acum un punct de trecere la adevăratul simbol, îl putem găsi și pe acesta în imaginația nordică, în formele lui începătoare. Oricât ar fi aoeastă imaginație de aplicată să transforme fenomenele sensibile într-o ceată de zei — mulțime de zei nemăsurată și variabilă cum nu posedă nici un al popor —, totuși ea își reamintește mereu în diferite concepții și povestiri, de acea abstracție

spirituală a zeului suprem, ou care comparate singularul și sensibilul, fenomenul sînt concepute ca fiind nedivine, inadecvate, și de aceea ca ceva ce trebuie afirmat ca negativ și suprimat. Fiindcă, așa cum am spus chiar la început, convertirea unei laturi în oalaltă constituie tipul caracteristic și nepotolita ireconciliabilitate a concepției indice. De aceea arta

## SECȚIUNEA I. 1. SIMBOLICA INCONȘTIENȚĂ

355

indiană nici n-a încetat să înfățișeze plastic în fel și chip renunțarea la sensibil și puterea abstracției spirituale și a interiorizării. Acestui gen îi aparține reprezentarea penitențelor de lungă durată și a contemplațiilor profunde, despre care ne oferă cele mai importante modele nu numai cele mai vechi poeme epice *Ramaiana* și *Mahabharata*, ci numeroase alte opere de artă poetică. Adeseori astfel de penitențe sînt făcute, desigur, din ambiție sau cel puțin în vederea anumitor scopuri care nu duc la suprema și ultima unire cu Brahman și la omorîrea a ceea ce e lumesc și mărginit — cineva urmărește, de exemplu, scopul de a ajunge să posede puterea unui brahman etc. — ; cu toate acestea însă acest fapt include în el concepția că penitența și durată meditației care își întoarce privirea tot mai mult de la tot ce este determinat ridică pe om deasupra nașterii într-o anumită castă, precum și deasupra puterii a ceea ce ține mîmă de natură și deasupra zeilor naturii. Motiv pentru care mai ales prințul zeilor, Inidra, se și opune celor oare practică penitență severă, încercând să-i abată de la această cale sau, oînd nu dă roade nici o ademenire, chemând zeii superiori să-i vină întru-jutor, căci altfel s-ir produce zăpăceală în întregul cer. În reprezentarea unor astfel de penitențe și a diferitelor lor genuri și grade arta inzilor este aproape tot atît de inventivă ca și în polliteisimul ei ducând munca aceasta de invenție cu mare seriozitate.

Acesta este punctul de vedere din care putem privi mai departe în jurul nostru.  
C.

## SIMBOLICA

### PROPRIU-ZISĂ

Atît pentru arta simbolică, dît și pentru anta frumoasă, este necesar ca semnificația căreia ea întreprinde să-i dea formă să nu se desprindă — cum e cazul la inzi — numai din prima și nemijlocita ei unitate cu existența exterioară, unitate ce se găsește înlcă înaintea oricărei separări și diferențieri, ci este necesar ca semnificația să devină pentru sine liberă de forma n - e m i j l o e i t sensibilă. Aoeastă liberare nu se poate înfăptui deoît oînd sensibilul și naturalul sînt concepute și considerate în ele însele ca negative, ca ceea ce trebuie suprimat și este suprimat.

## 356 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

Dar mai este apoi necesar ca negativitatea — care se manifestă ca pieire și autosuprimare a naturalului — să fie primită și plăsmuită ca ceea ce constituie **semnificația** absolută a lucrurilor în general, drept moment al divinului. — Dar



(X., 443) cu aceasta am părăsit deja arta indică. Imaginației indice nu-i lipsește, desigur, intuiția negativului ; Siva este distrugătorul, dar și procreatorul, Iindra moare, ha nimicitorul timp, personificat ca îngrozitorul uriaș Oalla, distruge întregul univers și pe toți zeii, chiar și pe Trimurti, care de asemenea dispare în Brahman, după cum individul, în identificarea sa cu zeul suprem, se lasă să dispară el însuși și lasă să dispară întreaga sa știință și voință. Dar în aceste concepții negativul este în parte numai transformare și schimbare, iar în parte nu este decât abstracția care înlătură ceea ce este determinat, pentru a pătrunde pînă la generalitatea nedeterminată, și deci goală își complet lipsită de conținut. Din contră, în transformarea figurilor, în treceri, în înaintarea la politeism și în suprimarea din nou a acestuia într-o unică divinitate supremă, substanța divină rămâne neschimbată, una și aceeași. Ea nu este acest Dumnezeu unic care, ca acest unul, ar poseda în sine însuși negativul, ca pe propriul său mod-ideteraninat, mod aparținător în chip necesar conceptului său. Tot astfel, în concepția pansică, ceea ce aduce cu sine pieire și nocivul rezidă în a f a r a lui Oranuzd, în Aforiman, producînd prin aceasta numai o opoziție își o luptă oare nu aparține unicii divinități, adică lui Ormuzd, ca moment atribuit însuși acestuia.

Pasul proxim pe care trebuie să-l facem acum constă, prin urmare, în faptul că, pe de o parte, negativul este fixiat de către conștiință pentru sine ca fiind absolut, pe de altă parte însă el este privit numai ca un moment al divinului, dar ca un moment care nu aparține numai unui alt zeu ce este în afara adevăratului absolut, ci este atribuit absolutului în așa fel, încât adevărata divinitate se înfățișează aa devenire a propriului său negativ și, prin aceasta, ca divinitate care posedă negativul oa pe o determinație ce-i esite imanentă.

Datontă acestei noi reprezentări, absolutul devine pentru (XL 4») prima oară c o n c i r e t în sine, ca al său mod-idetenminat în sine însuși, și astfel el devine o unitate în sine, ale cărei momente se înfățișează intuiției ca determinații distincte ale uneia și aceleiași divinități. Căci tocmai cerința ca semnificația absolută să aibă un caracter în sine determinat este aceea despre a cărei

## SECȚIUNEA I. I. SIMBOLICA INCONȘTIENȚĂ

357

proximă satisfacere este cu deosebire vorba aici. Semnificațiile de pînă acum au rămas, din cauza naturii lor abstracte, ceea ce este absolut nedeterminat și, din aoeist motiv, lipsit de formă ; sau, cînd, invers, ele înaintau pîcnă la forme determinate, fie că se confundau nemijlocit cu existența naturală, fie că se împotmoleau într-io luptă a plăsmuirii, luptă care nu parvenea să înceteze producînd conciliere. Datorită mersului interior al ideilor, precum și desfășurării exterioare a concepțiilor popoarelor, această dublă insuficiență a fost remediată în felul următor : în primul rînd, se produce o legătură mai strînsă între interior și exterior prin faptul că fieaare determinare a absolutului este în sine deja un început de ieșire spre exteriorizare. Fiindcă orice determinare este diferențiere în sine ; iar exteriorul ca atare este

totdeauna determinat și distinct, și din această cauză avem prezentă aici o latură conform căreia exteriorul se înfățișează mai adecvat semnificației deoît pe treptele examinate pînă acum. Dar primul mod-determinat și negație în sine a absolutului nu pot fi liberă autodeterminare a spiritului — o spirit, ci numai nemijlocita negație înșăși. Negația nemijlocită și astfel naturală, în felul ei cel mai cuprinzător, este m o a i r t e a. De aceea absolutul este acum conceput în așa fel, înmît el trebuie să accepte acest negativ ca pe o destinație își determinație aparținătoare propriului său concept și să pășească pe calea dispariției treptate, pe calea morții. Din această cauză, vedem făcîndu-și apariția în conștiința popoarelor preamărirea morții și a durerii, mai întîi o preamărire a morții încete a sensibilului ; moartea a ceea ce ține de natură este privită ca o etapă necesară în viața absolutului. Dar, pe de o parte, absolutul, pentru a străbate prin acest moment al morții, trebuie înș, 45o să se nască și să aibă o existență determinată, în timp ce, pe de altă parte, el nu se oprește la nimicirea produsă de moarte, ci se r e s t a u i r e a z ă pe sine din ea în chip superior ca unitate pozitivă în sine. Din această cauză, aici moartea nu este luată ca semnificație totală, ci numai ca latură a acesteia, iar absolutul desigur aa suprimare a existenței sale nemijlocite, ca o trecere, ca o pieire ; invers înșă el este conceput și ca o reîntoarcere în sine însuși, ca o înviere, aa o existență în sine eternă și divină, datorită acestui proces al negativului. Căci moartea are o dublă semnificație : o dată ea este ea înșăși nemijlocită pieire a ceea ce este natural, altă dată ea este moartea a ceea ce e numai natural și, prin aceasta, este naștere a ceva supe-

## 358 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

### SECȚIUNEA I. 1. SIMBOLICA INCONȘTIENȚĂ

359

rior, a ceea ce e spirituali, pentru care ceea ce e numai natural se prăpădește în așa fel, înmît spiritul posedă în sine însuși acest moment ca pe o via ce ține de esența sa.

în a l d o i l i e i a r î n d, tocmai din această cauză formele naturii, în modul lor nemijlocit și în existența lor sensibilă, nu mai pot fi aonceptate în felul că ele ar coincide cu semnificația zărită în eile, fiindcă semnificația exteriorului ca atare constă în faptul de a pieri ca existență reală și de a se suprima pe sine. în a l i t x e i l e a r î n d : în acdlași timp dispare lupta semnificației ou forma și dlocotull imaginației care a produs în India fantasticul. Fără îndoială, semnifioația nu este încă nici acum cunoscută în pună ei unitate cu sine, liberată de realitatea dată, nu este cunoscută în toată limpezimea ei perfect purificată, înmît să poată sta față în față cu forma care o face intuibilă. Dar și invers : nici figura singulară — cutare formă individuală de animal, sau o anumită personificare omenească, un eveniment, o acțiune — nu trebuie să facă intuibilă o existență nemijlocit adevărată a absolutului. Această proastă identitate este cu atît mai mult exagerată, cu cît acum amintita (X., 45i) liberare perfectă nu este

încă realizată. Locul celor două cazuri îl ia genul de reprezentare indicat deja de noi mai sus ca mod propriu - zis simbolic. Pe de o parte, acest fel de reprezentare își poate face acum apariția, fiindcă ceea ce este de matură interioară și este sesizat ca semnificație nu mai este, ca (la înzi, ceva ce numai vine și trece dincoace și dincolo, oînd cufunîndu-se nemijlocit în exterioritate, oînd retrăgîndu-se de aici în singurătatea abstracției, ci este ceva ce începe să se consolideze pentru sine în fața realității pur naturale. Pe de altă parte, trebuie ca acum simbolul să ajungă să primească formă. Deoarece, deși semnificația aparținătoare complet aici are drept conținut al ei momentul negativității naturalului, totuși abia atunci începe să se degajeze din acesta ceea ce este cu adevărat interior, cauză pentru care interiorul este prins încă în felul de apariție al fenomenelor exterioare, înoît el nu poate pătrunde pentru sine însuși ca generalitate limpede în conștiință, adică fără a avea formă exterioară.

Conceptului a ceea ce în general constituie semnificația fundamentală în simbolic îi corespunde modul de plasmuire în Mul următor : formele naturii și acțiunile umane, determinate în particularitatea și individualitatea lor, nu trebuie nici să se reprezinte și să semnifice numai pe ele în sine, nici să înfățișeze conștiinței divinul prezent în ele ca neraii locii intuitivi. Esența determinată a acestora trebuie să aibă în forma ei particulară numai calități care trimit la o semnificație mai cuprinzătoare, înrudită cu dle. Dialectica universală a vieții, nașterea, creșterea, pieirea și renașterea din moarte oferă și în această privință conținut potrivit pentru adevărata formă simbolică, fiindcă aproape în toate domeniile vieții naturii și a spiritului există fenomene care au la baza existenței lor acest proces, deci fenomene utilizabile pentru a face intuițiile astfel de semnificații și pentru a trimite la ele. Căci între cele două laturi există, de fapt, o înrudire reală. Astfel, plantele se nasc din sămânța lor, răsar, cresc, înfloresc, rodesc, fructul putrezește, dînd noi semințe. Tot astfel soarele iarna se ridică puțin, primăvara se înalță sus, atingînd punctul culminant vara, cînd își trimite cele mai mari binefaceri ale lui sau cînd își produce efectele nocive ; mai tîrziu însă își micșorează din nou înălțimea. Diferitele etape ale vieții, copilăria, tinerețea, vârsta bărbăției și a bătrîneții ne înfățișează același proces general. Dar îndeosebi anumite fenomene geografice prezintă forme particularizate ale acestui proces — de exemplu Nilul. Acum, întrucît prin aceste trăsături mai profunde de înrudire și prin corespondența mai precisă a semnificației cu expresia ei fantasticul este înlăturat, intervine o cumpănită alegere a formelor simbolizatoare privitor la potrivirea și nepotrivirea lor, iar mai sus-amintitul clocot și neastîmpăr se calmează, devenind reflexie senină și rezonabilă.

Din această cauză, vedem reapărînd o unitate mai armonioasă deoîntăia pe care oare am găsit-o pe prima treaptă, dar cu deosebirea că identitatea semnificației și a existenței ei reale nu mai este o identitate nemijlocită, ci urna *t e s t a b i l i t ă* din diferență ; ea nu este deci identitate dată inițial, ci este unire produsă din

spirit. În generali, interiorul începe aici să câştige independență și să devină conștient de sine, căutându-și corespondentul în ceea ce este natural, natural care, la rândul lui, posedă un corespondent similar în viața și moartea a ceea ce este spiritual. Din această dorință fierbinte de a regăsi mutual o latură în cealaltă — dorință care, legând cele două laturi una de alta, vrea să înfățișeze intuiției și imaginației interiorului cu ajutorul formei exterioare și semnificația formelor exterioare cu ajutorul interiorului — ia naștere impulsul uriaș spre arta

## 360 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

simbolică. Abia acolo unde interiorul devine liber, păstrându-și însă tendința să se facă pe sine reprezentabil în formă reală în

(X., 453) ceea ce privește esența sa, și să aibă în vedere însăși această reprezentare ca pe o operă exterioară, abia acolo începe veritabilul instinct al artei, și cu deosebire al celor plastice. Adică numai datorită acestui fapt se ivește necesitatea de a conferi interiorului o apariție exterioară nu numai găsită prin activitatea spirituală ci dată în prealabil, ci și inventată de către spirit.

Imaginația își creează atunci o a doua figură, care nu este considerată drept scop pentru ea însăși, ci este utilizată numai pentru a face intuitivă o semnificație ce-i este înrudită și de care, din această cauză, ea depinde.

Ne-am putea închipui acest raport astfel că semnificația ar fi aceea de la care ar pleca conștiința, spre a căuta abia ulterior figuri potrivite pentru exprimarea reprezentărilor sale. Dar nu aceasta este calea artei simbolice propriu-zise. Căci particularitatea ei constă în faptul că ea încă nu pătrunde pînă la prinderea semnificațiilor în sine și pentru sine, independent de orice exterioritate. Invers : ea pleacă de la ceea ce este dat și de la existența concretă a acestuia în natură și spirit, lărgind acest dat abia ulterior și conferindu-i semnificații generale ; conținut pe oare o astfel de existență reală îl are la rândul ei și ea, deși numai limitat și aproximativ. În același timp însă, arta simbolică pune stăpînire pe aceste obiecte numai pentru a le da din ele cu imaginația o figură care, în această realitate particulară, face pentru conștiință intuitivă și reprezentabilă generalitatea despre care este vorba. Creațiile artei, întrucît sînt simbolice, nu au deci încă o formă cu adevărat adecvată spiritului, fiindcă aici spiritul însuși nu este încă în sine limpede și, în consecință, nu este încă spirit liber ; dar totuși ele sînt cel puțin plăsmuri care ne arată îndată în ele însele că nu sînt alese să se reprezinte numai pe ele, ci vor să indice semnificații mai profunde și mai cuprinzătoare. Ceea ce este numai natural și sensibil se reprezintă pe sine însuși, opera de artă simbolică, dimpotrivă, deși înfățișează fenomene de ale naturii sau figuri omenești, trimite îndată din ea însăși la altceva, dar un altceva oare trebuie să aibă o înrulare lăuntric întemeiată cu plăsmuirile prezentate și

(X., 454) raportare esențială la ele. Acum, legătura dintre forma concretă și semnificația ei generală poate fi felurită, cînd mai exterioară — și prin aceasta mai lipsită de claritate —, cînd mai temeinică, anume atunci cînd generalitatea care trebuie simbolizată conști-

## SECȚIUNEA I. 1. SIMBOLICA INCONȘTIENȚĂ

361

**taie**, de fapt, ceea ce este esențial în fenomenul concret ; împrejurare care ușurează mult comprehensibilitatea simbolului.

În privința aceasta, expresia cea mai abstractă este numărul, oare însă nu poate fi întrebuințat pentru indicarea mai clară a semnificației decât în cazul oînd aceasta cuprinde ea însăși în sine o determinație numerică. De exemplu, numerele șapte și doisprezece se întâlnesc adesea în arhitectura egipteană, fiindcă șapte este numărul planetelor, iar doisprezece este numărul de luni, sau numărul de picioare cu oare trebuie să uree apa Nilului pentru a fi rodnică. Un astfel de număr este considerat atunci ca număr saor, întrucât el este o determinație numerică cuprinsă în marile raporturi elementare oare sîntenerate ca puteri ale întregii vieți a naturii. Prin urmare, două sprezece trepte, șapte coiloane sînt simboili-ce. Astfel de simboluri numerice pătrund și în sfera mai cuprinzătoare a mitologiilor. De exemplu, și cele douăspreze munci ale lui Herioul par a deriva din cele douăsprezece luni ale anului, întrucât Her-cule, pe de o parte, se înfățișează, fără îndoială, o eroul cu totul individualizat și umanizat, pe de altă parte însă el posedă în sine și o semnificație simbolizată a naturii, fiind o personificare a mersului soarelui. Apoi caracter mai concret au deja figurații spațiale simbolice : coridoare labirintice ca simbol al orbitei planetelor ; și unele dansuri au semnificația mai ascunsă de a reproduce simbolic, în încolăcirile lor, mișcarea marilor corpuri elementare.

Pe o treaptă superioară apoi, figuri de animale, cel mai în, perfect însă forma corpului omenesc, oferă simboluri care aici ni se înfățișează deja elaborate în chip superior își mai adecvat, căci pe această treaptă spiritul începe deja, ieșind din sfera a ceea ce este numai natural, să-și plămuiască o formă de existență mai independentă.

Iată deci ceea ce constituie conceptul general al simbolului propriu-zis, și aici rezidă necesitatea reprezentării lui de către artă. Acum, pentru a examina concepțiile mai concrete ale acestei trepte a antei, ne vedem nevoiți, oînd este vorba de această primă descindere a spiritului în sine, să ne îndreptăm pașii mai mult spre Apus, părăsind Răsăritul.

Ca simbol general care indică această poziție putem așeza în nîndul întii imaginea păsării iPhonix, care se arde pe ea însăși, renăsoînd însă întinerită din moartea-i cauzată de flăcări și din

## 362 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

propria-i cenușă. Herodot povestește (II, 73) că ei a văzut, ce] puțin în reproducere, această pasăre în Egipt. Și de fapt, chiar egipteni sînt aceia care ocupă centrul domeniului aparținător forme simbolice a antei. Dar, înainte de a considera mai de aproape lucrurile, putem menționa, în treacăt, încă alte câteva mituri oare formează trecerea la simbolica elaborată complet pe toate

laturile ei. Acestea 'sînt miturile despre Adonis, despre moartea lui, despre felul cum plînge Afrodita după el, despre ceremonialul de doliu etc, concepții a căror patrie este coasta Siriei. Cultul Cibelei la frigieni are aceeași semnificație, semnificație al cărei ecou răsună îşi în mitul lui Castor îşi Pollux şi în al lui Geres şi Prosenpinei.

Cia semnificație, aici este scos în evidență şi prezentat în chip intuitiv îndeosebi amintitul moment al negativului, adică moartea a ceea ce e natural, îniteimeiaită absolut în aeea ce eslte divin. De aici ceremoniile de doliu pentru moartea zeului, bocetele excesive pentru pierderea care este apoi reparată prin regăsire, înviere, înnoire, încît de acum urmau şi ceremonii de buou-<sup>458)</sup> rie. Această semnificație generală are apoi, la rondul ei, o semnificație mai precisă referitoare la natură : Soarele îşi pierde iama puterea, dar primăvara şi-o recâştigă şi, o dată cu el, îşi recapătă natura tinereţea ; ea moare şi renaşte. Aici îşi găseşte deci divinul, personificat ca eveniment uman, semnificația sa în viața naturii, viață oare, la rîndul ei, este simbol pentru ceea ce are esențiali în el negativul în general, atît în domeniul spirituali, ort şi în domeniul maturii. Dar exemplul perfect de elaborare pînă la capăt a antei simbolice, atît în ceea ce priveşte conținutul ei specific, oît şi forma ei, trebuie să-i căutăm în E g i p t. Egiptul este țara simbolului, țară care îşi pune problema autodesicifrării spiritului, fără să ajungă să realizeze, de fapt, aoeastă descifrare. Problemele rămân nenezdlvate, iar soluția pe oare o putem n o i da constă, din acest motiv, numai în faptul de a ne da seama de enigma artei egiptene şi a operelor ei simbolice, enigmă lăsată nedescifrată de egiptenii înşişi. Dat fiind faptul că în felull acesta aioi spiritul se caută încă pe sine în lumea exterioară, din care tinde să revină apoi din nou la sine, străduindu-ise prin neobosită şi extenuantă activitate să-îşi producă din sine însuşi esența prin mijlocirea fenomenelor naturii, iar acestora lăsînd spiritul să le dea forma lui, formă nu pentru gândire, oi pentru intuiție, egiptenii sânt, dintre popoarele despre care a fost vorba

SECȚIUNEA I. 1. SIMBOLICA INCONȘTIENȚĂ

363

pînă acum, adevăratul popor al a r t e i. Operele lor de artă rămîin însă pline de mister şi mute, surde şi imobile, fiindcă aioi spiritul însuşi încă nu şi-ia găsit ou adevănat propria sa viață interioară şi încă nu ştie să vorbească limba limpede şi sonoră a spiritului. Impulsul impetuos, dar nesaltisfăcut, de a-şi faoe, în feilul acesta mut, intuibilă prin mijlocirea artei însăşi această luptă, de a da formă interiorului şi a deveni conștient de interiorul propriu şi de interior în general, numai cu aju-tonul unor figuri exterioare înrudite, iată ceea ce este caracteristic pentru Egipt. Poporul acestei țări admirabile nu era numai <sup>(X" 457)</sup> agricultor ti şi un popor constructor, care a răsturnat în toate sensurile pămîntul țării, a săpat canale îşi lacuri îşi, cu instinctul lui artistic, a ridicat cele mai uriaşe oonstruoții arhitectonice, lucrări de dimensiuni enorme, așezate solid pe pămîntul Egiptului. Cum observa deja Herodot, ridiaarea unor astfel de monumente a fost una dintre preocupările principale ale acestui popor şi una dintre faptele principale

ale faraonilor. Construcțiile inzilor sînt, desigur, și ele colosale, dar construcțiile atît de infinite de variate nu se găsesc decît în Egipt.

În ce privește aspectele specifice ale concepției egiptene a artei, aici găsim pentru prima oară :

1. Interiorul este reținut pentru sine față de modul-nemijlocit al existenței concrete ; și anume interiorul este sesizat ca negativ al vieții, adică ceea ce e mort ; și aceasta nu ca negație abstractă a răului, a coruptibilului, ca Ahriman opus lui Ormuzd, ci este reținut chiar în formă omniotetă.

a) fadul se ridică numai pînă la ceea ce este absolut vid și, prin aceasta, pînă la abstracția egal de negativă față de orice concret. Un asemenea mod de a deveni Brahma, cum avem la inzi nu îl găsim în Egipt, ci invizibilul are la egipteni o semnificație mai plină. Ceea ce este mort primește însuși conținutul viului. Rupt de existența nemijlocită, ceea ce este mort își păstrează totuși, despărțindu-se de viață, posibilitatea sa de raportare la viață și e autonomizat și păstrat în această formă concretă. Este lucru cunoscut că egiptenii îmbălsămau (Herodot, II, 86—90) și venerau pisici, oîni, Ulii, ihneumoni, urși, lupi (idem, II, 67) ; dar înainte de toate îi îmbălsămau pe oamenii care mureau. Cănsstirea cuvenită celor ce mureau nu era la egipteni înmormântarea, ci conservarea durabilă a cadavrului.

#### 364 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

b) Mai departe însă, egiptenii nu se opresc la această păstrare și durată încă naturală a morților. Ceea ce este păstrat în (X., 458) chip natural este conceput și în reprezentare ca durabil. Herodot spune despre egipteni că ei ar fi fost primii care au învățat că sufletul omului ar fi nemuritor : deci la ei își și face pentru prima oară apariția în chipul acesta superior ruperea naturalului de spiritual, întrucît la ei câștigă pentru sine independență ceea ce nu este numai natural. Nemurirea sufletului se află foarte aproape de libertatea spiritului, întruoît eu! se sesizează pe sine ca sustras caracterului matură al existenței și ca unul ce se sprijină pe sine însuși. Dar acest mod de a se ști pe sine este principiul libertății. Acum, fără îndoială, nu se poate spune că egiptenii ar fi pătruns complet pînă la conceptul spiritului liber și nici nu trebuie să ne gîndim la feM nostru de a înțelege nemurirea sufletului cînd este vorba de această credință a egiptenilor, dar ei au avut totuși concepția de a păstra ceea ce e despărțea de viață atît în ce privește existența exterioară a acestuia, oît și reprezentarea lui, făcînd prin aceasta trecerea conștiinței la liberarea ei, cu toate că ei n-au ajuns decît pînă în pragul împărăției libertății. — În opoziție cu prezentul a ceea ce este nemijlocit real, această concepție se amplifică însă la ei într-o împărăție de sine stătătoare a celor decedați. Înacesit sitat al invizibilului se ține o judecată a morților prezidată de Osi-ris ca Amenthes. Același lucru îl regăsim apoi și în realitatea nemijlocită, întrucît și între oameni se ține judecată asupra morților își, după decedarea unui rege de exemplu, fiecare putea : să-și înfățișeze plîngerile.

c) Căutînd forma artistică s i m b o l i c ă a acestei reprezentări, o găsim în

plăsmuiri de seamă ale arhitecturii egiptene. Avem aici înaintea noastră o dublă arhitectură, una stîpraterastră și una subpămînteană : labirinturi subterane, excavații splendide și spațioase, coridoare pentru al căror parcurs trebuie o jumătate de oră, camere cu pereți acoperiți de hieroglifice — totul elaborat cu cea mai mare grijă ; avem apoi ridicate peste toate acestea

x., 459) acele consitirucții demne de admirație și mirare, printre oare trebuie să fie socotite în primul rînd piramidele. Referitor la destinația și semnificația piramidellar s-au emis de-a lungul secolelor diferite ipoteze. Azi pare însă fapt cert că piramidele închid în ele morminte de regi sau de animale sacre, ca Apis, Ibis, pisici etc. în felul acesta, piramidele ne înfățișează imaginea simplă a artei simbolice însăși : ele sînt cristale enorme oare

## SECȚIUNEA I. 1. SIMBOLICA INCONȘTIENȚĂ

365

ascund în ele un ce interior, înohiziîndu-l într-o formă exterioară produsă de artă, într-un mod din oare rezultă că ele ar exista pentru acest interior despărțit de simpla stare de natură și numai raportate la el. Dar această lîmpărăție a morții și a invizibilului, împărăție oare constituie aici semnificația, nu posedă decît una dintre laturile — și anume cea formală — aparținătoare adevăratului conținut al artei, adică pe aceea de a fi îndepărtată de existența nemijlocită, și astfel această împărăție este numai Hadesul, nu e încă viață, care, deși liberată de sensibil ca atare, este, totuși, în sine totodată și spirit existent și deci spirit liber în sine își viu. — Din această cauză, (forma rămlne, pentru un astfel de interior formă își înveliș cu totul exterioare conținutului determinat al acestui interior.

Piramidele sînt un astfel de înveliș exterior în oare zace ascuns un interior.

2. Întrucît însă interiorul trebuie, în general, intuit ca ceea ce există în chip exterior, egiptenii au ajuns, în direcția opusă, să venereze existențe divine în animale vii, cum sînt taurul, pisica și multe alte animale. Ceea ce e viu este mai sus situat decît exteriorul anorganic, căci organismul viu posedă un interior la care trimite forma exterioară a organismului, dar aane rămîne un interior, și prin aceasta ceva foarte misterios. În chipul acesta trebuie înțeles aici cultul animalelor, ca intuiție a unui interior ascuns, oare, fiind viață, este putere mai înaltă decît x., purul exterior. Evident, nouă ne repugnă să vedem că sînt privite ca saore animale, cîini și pisici, în loc de ceea ce este cu adevărat spirituali. Dar această venerare, considerată ca atare, nu are în ea nimic simbolic, fiindcă aici a fost venerat animalul viu real, de exemplu însuși Apis, ca existență a divinității. Egiptenii au întrebuintat însă figura animală și în chip simbolic. În acest caz, ea nu mai este valabilă pentru sine, ci este coborîtă la nivelul de a exprima ceva general. Forma cea mai naivă a acestui caz o oferă măștile de animale întîlnite mai ales la reprezentările îmbălsămării, operație la oare persoanele care fac disecția cadavrului și-i scot viscerele sînt înfățișate ou măști de animale. Aioi se vede îndată că atare capete de animale nu se reprezintă pe ele însăși, ci trebuie să indice totodată și o semnificație mai generală, distinctă de ele. Mai departe apoi, figura animală este utilizată amestecată fiind cu cea umană: întîlnim figuri



omenești ou cap de leu, considerate ca forme ale Miner-vei ; se întâlnesc își capete de uliu, iar capetelor reprezentând pe

## 366 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

Ammon le-au rămas coarnele. Exista aici raportări simbolice care nu trebuie să fie scăpate din vedere. În sens similar, și scrisul hieroglific al egiptenilor este în mare parte simbolic, întrucât fie că urmărește să facă cunoscute semnificațiile prin reproducerea unor obiecte reale oare nu se reprezintă pe ele însele, ci o gene-rallitate înrudită cu ele, fie că — lucru și miad frecvent — în așa-numitul element fonetic al acestui scris diferitele litere sînt indicate prin desenarea unui obiect al cărui nume are aceeași inițială ca și sunetul pe care trebuie să-l exprime respectiva literă.

3. În general, aproape fiecare figură și hieroglifă este simbol în Egipt, semnificîndu-se nu numai pe sine însăși, ci trimițînd și la altceva, la ceva cu care ea are înrudire și, ca atare, la care poate fi raportată. Dar simbolurile propriu-zise iau naștere în chip complet numai atunci cînd aceiașă raportare este de (X,. 46D natură temeinică și profundă. În această privință, nu vreau să menționez pe scurt decît următoarele concepții ce revin frecvent\*:

a) După cum, pe de o parte, superstiția egipteană bănuiește în figura animală existența unei interiorități misterioase, tot ast-fel găsim aici, pe de altă parte, figura omenească reprezentată într-un fel în care ea are încă în afara ei interiorul subiectivității, cauză pentru care ea nu se poate dezvolta devenind frumusețe liberă. Demni de remarcat sînt cu deosebire acei colosali Memnonii, care sînt puși în fața soarelui, liniștiți, nemișcați, cu brațele lipite de corp, picioarele strîns lipite unul de altu-l, țepeni și lipsiți de viață, pentru a primi de la soare naza care să-i atingă, să-i înisuflietească și să-i facă să emită sunete. Cel puțin Hesrodot povestește că, la răsăritul soarelui, Memnonii ar emite sunete. Critica superioară a contestat, desigur, acest fapt. Dar nu de mult acest fapt a fost reconfirmat de francezi și englezi ; și, dacă sunetul nu este produs de alte dispozitive, el poate fi explicat prin faptul că, după cum există minerale care, aruncate în apă, produc pocnete, tonul acestor statuii de piatră provine de la rouă și răcoarea dimineții și de la razele solare ce cad după aceea pe aceste chipuri de piatră, producînd în felul acesta mici fisuri oare dispar iarăși. Semnificația ce trebuie arti-buită înșă acestor coloși ca simbol este faptul că ei nu posedă liber de ei înșiși suflet spiritual și, din această cauză, în loc de a putea fi înisuflețiți din interior — interior ce poartă în el măsură și frumusețe —, au nevoie de lumină, numai ea fiind în stare să ademenească din ei tonul sufletului. Vocea omenească,

## SECȚIUNEA I. 1. SIMBOLICA INCONȘTIENȚA

367

din contră, răsună pornind din propriul nostru sentiment și spirit, fără impuls exterior, după cum superioritatea artei coristă în general în faptul că ea face ca interiorul să-și primească forma din el însuși. Dar interiorul figurii omenești în Egipt este încă mut, recurgînd pentru înisuflețirea sa numai la momentul natură,

b) Um alt mod de reprezentare simbolică ne oferă Isis și Osiris. Osiris este procreat, născut; apoi este ucis de Typhon. Dar Isis caută oasele împrăștiate, le găsește, le adună și le înmormîntează. Această istorie a zeului Osiris are drept conținut al ei în primul rând simple **semnificații** ce țin de natură. Pe de o parte, Osiris este soarele, iar istoria lui este un simbol, pentru mersul său anual, pe de altă parte el semnifică creșterea și scăderea apelor Nilului, care trebuie să producă fecunditate pentru întreaga țară a Egiptului. iCăci în Egipt ploaia nu cade adeseori ani de zile, își numai Nilul udă pămîntul cu revărsările lui. Pe timpul iernii el eurige, fiind puțin adînc, între țărmurile albiei sale, dar începînd cu solstițiul de vară (Herodot, II, 19) Nilul se umflă, timp de o sută de zile, iese din albie și se revarsă pînă departe peste țară. În sfîinșit, apa seacă din nou din cauza căldurii dogoritoare și a vînturilor fierbinți ale deșertului, iar Nilul se retrage în albia sa. Atunci ogoarele sînt lucrate cu puțină osteneală, și răsare cea mai luxuriantă vegetație, totul rodește și se coace. Soarele și Nilul, slăbirea și întărirea lor, iată forțele naturale ale pămîntului egiptean, forțe pe care egipteanul și le face intuibile simbolic prin istoria plăsmuită antropomorfic despre Isis și Osiris. Acesteia îi aparține apoi și reprezentarea simbolică a cercului de animale care au legătură cu scurgerea anului, cum este legătura între numărul celor doisprezece zei și lunile anului. Invers, Osiris semnifică și însuși omenescul. El este considerat ea sacru, (fiind privit ca inițiator al culturii pămîntului, al lîmpărțirii ogoarelor, întemeietorul proprietății și al legilor, iar venerarea lui are, din această aauză, legătură cu acțiunile umane spirituale strîns legate cu moralitatea și cu dreptul. Tot astfel Osiris este judecătorul morților, primind, datorită acestui fapt, o semnificație ce se liberează total de simpla viață a naturii, semnificație prin care simbolicul începe să înceteze, deoarece aici interiorul și spiritualul devin ele ansele conținut al figurii omenești care, cu aceasta, începe să reprezinte propriul său interior. Dar acest proces sufletesc își ia din nou drept conținut al său viața exterioară a naturii, făcînd-o cunoscută în chip exterior : în temple, *de* exemplu, prin numărul scărilor, al treptelor, al

368 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

coloanelor, în labirinturi prin diversitatea coridoarelor, a întorsăturilor, a camerelor. Osiris este lîn felul acesta atît viața naturală, cît și cea spirituală, în momentele diferite ale procesului lor și ale schimbărilor lor, iar figurile simbolice devin parte simboluri pentru elementele naturii, pante înseși stările naturii simt, la rîndul lor, numai simboluri ale activităților spirituale și a'le transformărilor aoestona. Din această cauză, nici figura omenească nu rămîne aici simplă personificare, fiindcă aici naturalul, deși apare, pe de o parte, ca semnificație propriu-zisă, devine, pe de altă parte, iarăși numai simbol al spiritului ; în această sferă, unde 'interiorul se forțează să se degajeze din intuiția naturii, naturalul trebuie în general subordonat. Fără îndoială, forma corpului uman primește o cu totul altă dezvoltare, manifestînd prin aceasta tendința de a coborî în interiorul spiritului, dar această străduință nu-iși atinge dedît în chip

defectuos țința sa veritabilă, adică libertatea spiritualului. Figurile rămân colosale, serioase, împietrite ; picioarele lipsite de libertate și suplețea mișcării, brațe și cap prinse strâns și rigid, fără grație și mișcare, de restul corpului. Abila lui Dedal i se atribuie arta de a fi liberat brațele și picioarele să de a fi dat carului mișcare.

Datorită acestei simbolice alternanțe, în Egipt simbolul este totodată o totalitate de simboluri, îneîț ceea ce se înfățișează o dată ca semnificație este întrebuințat la rândul lui și ca simbol al unui domeniu înrudit. Această unire de înțelesuri multiple în simbolic — unire care împletește una într-alta semnificație și figură și care indică, în fapt, sensuri diverse sau face aliuzie la x,, «4 i ele, îndrăgindu-se astfel către subiectivitatea interioară, singura în stare să se dirijeze în multe direcții — este avantajul acestei forme artistice, cu toate că explicarea ei este, desigur, îngreuiată de semnificațiile ei multiple.

Această semnificație — în ale cărei descifrări se merge astăzi adesea prea departe, fiindcă aproape toate figurile, de fapt, se prezintă nemijlocit ca simboluri — ar fi putut să fie, ca semnificație, clară și inteligibilă și pentru intuiția egipteană însăși, inteligibilă în același fel în care încercăm noi s-o explicăm. Dar, după cum am văzut chiar la început, simbolurile egiptene conțin implicit mult, iar explicit nimic. Ele sînt opere întreprinse ca încercări de a se înțelege pe ele însele, totuși ele se opresc la lupta pe care o dau pentru a ajunge la ceea ce este limpede în sine și pentru sine. Sub acest aspect, vedem că operele de artă egiptene conțin enigme a căror descifrare justă nu

## SECȚIUNEA I. I. SIMBOLICA INCONȘTIENȚA

369

ne reușește în parte nu numai nouă, ci nu reușește cel mai adesea nici aceluia care și le-au pus lor înșile.

c) Din această cauză, operele artei egiptene, cu simbolismul lor misterios, sînt enigme ; sînt enigma obiectivă însăși. Drept simbol pentru această semnificație proprie spiritului egiptean putem indica Sfînxul. El este oarecum simbol al însuși simbolului, în Egipt se întîlnesc figuri de sfînx nenumărate, așezate pe rânduri, lucrate din piatra cea mai dură, șlefuite, acoperite cu hieroglife. Sfînxul de lângă Cairo are o mărime atît de colosală, îndîit singure ghiarele lui de leu ating înălțimea unui bărbat. Ei sînt corpuri de animale culcate, din oare se luptă să iasă, ca parte superioară, corpul omenesc, unde și unde un cap de berbec, cel mai adesea însă un cap femeiesc. Din tăria și forța întunecată a animalicului vrea să se degajeze spiritul uman, fără să ajungă la reprezentarea deplină a propriei lui libertăți și a formei lui în mișcare, fiindcă el trebuie să mai rămînă amestecat și contopit în comunitate cu ceea ce este al său altceva. Acest impuls impetuos spre spiritualitate conștientă de sine, care nu se sesizează pe sine în singura ei realitate adecvată, ci se intuiește numai în ceea ce-i este înrudit, devenind conștientă în ceea ce-i este chiar străin, este simbolicul în general, simbolic aare, împins pe această culme, devine enigmă.

Acesta este sensul faptului că în mitul grec, pe care iarăși îl putem interpreta

simbolic, sfînxul apare ca monstrul care propune enigme. Sfînxul a pus cunoscuta întrebare enigmatică : cine e acela care umblă dimineața pe patru picioare, la amiază pe două și seara pe trei ? Edip găsi cuvîntul simplu care dezlega problema, spunînd că acela este omul, și doborî Sfînxul de pe stîncă. Descifrarea simbolului rezidă în semnificația existentă în sine și pentru sine, în spirit; după cum se adresează omului și vestita inscripție elenă : „Ounoaște-te pe tine însuși !" Lumina conștiinței este claritatea care lasă să se răsfrîngă limpede conținutul ei concret prin forma adecvată, aparținătoare conținutului și care, în existența ei, nu se revelează decât pe sine însăși.

- c. 123

(\*..««

467)

## CAPITOLUL AL M-LEA **SIMBOLICA SUBLIMULUI**

Claritatea netulburiată de enigme a spiritului, ce-și dă sieși forma adeoviată din sine însuși — țintă a anteii simbolice —, \*nu poate fi nealiată decât cînd semnificația aipane mai întîi în conștiința pentru sine, separată de întreaga lume a fenomenelor și fiindcă în unitatea nemijlocit intuită a ambelor laturi consistă lipsa de antă în plăsmuirile vechilor panși ; contradicția separării și a legării nemijlocite, solicitată totuși, a produs simbolică fantastică a inziilor, în timp ce ai în Egipt lipsea încă posibilitatea cunoașterii libere a interiorului își a ceea ce e semnificativ în sine și pentru sine, cunoaștere liberată de ceea ce apare, de fenomen, lipsă care a servit de temei pentru caracterul enigmatic și obscur al simbolicului egiptean.

Prima purificare radicală și separare explicită de prezentul senzorial, adică de particularitățile empirice ale exteriorului, a ceea ce esite existent în sine și pentru sine, trebuie căutată în sublim, care înalță absolutul deasupra și dincolo de orice existență nemijlocită în primul rînd abstractă, care constituie cel puțin baza spiritului. Deoarece semnificația astfel înălțată încă nu e concepută ca spiritualitate concretă, dar este totuși considerată ca interior existent și subzistent în sine, interior care numai din cauza caracterului său abstract nu este în stare să-și găsească expresia adevărată an fenomene 'finite.

Rant a deosebit sublimul de frumos într-un fel foarte interesant, iar considerațiile pe care el le face în legătură cu aceasta în prima parte a *Criticii puterii de judecată*, începînd de la § 20,

### SECȚIUNEA I. 2. **SIMBOLICA SUBLIMULUI**

371

prezintă încă interes, în ciuda prolixității lor și a reducerii tuturor determinațiilor la ceva subiectiv, la o facultate a afectivității, a imaginației, a națiunii etc. în principiul ei general, această reducere trebuie s-o recunoaștem ca justă în sensul că sublimul, cum se exprimă Kant, nu este conținut în nici un lucru al naturii, ci numai în sufletul nostru, în măsura în care devenim conștienți că sîntem superiori naturii din noi și, prin aceasta și naturii din afiana noastră. în înțelesul acesta crede Kant că „sublimul

propriu-izis nu poate fi conținut în nici o formă sensibilă, ci el privește numai idei de ale națiunii, care, deși nu e posibilă o reprezentare adecvată a lor, tocmai din cauza acestei nepotriviri ce nu îngăduie ca ele să fie reprezentate sensibil, sînt trezite în suflet" (*Critica puterii de judecată*, ed. a 3-a, p. 77).

Sublimul este în general încercare de a exprima infinitul fără a găsi în lumea fenomenelor un obiect care să se dovedească potrivit pentru această reprezentare. Infinitul, tocmai fiindcă este scos pentru sine, o semnificație invizibilă și lipsită de formă, din întregul complex al obiectivității și este transformat în ceva interior, rămîne inexprimabil ca infinitate și deasupra oricărei exprimări a lui cu ajutorul finitului.

Primul conținut pe care-l primește aici semnificația consistă în faptul că, față de totalitatea celor ce apar, ea este unitară și substanțială în sine, iar, fiind ea însăși gând pur, nu există deosebit pentru gândul pur. Din această cauză, această substanță încetează să mai poată fi plasmuită acum într-un ce exterior și, în consecință, dispăre caracterul cu adevărat simbolic. Dar cînd, unitară în sine, ea e să fie înfățișată intuiției, lucrul este (S, 468) posibil numai dacă, substanță fiind, ea este sesizată și ca putere creatoare a tuturor lucrurilor în care apare și prin care se revelează, găsindu-se deci într-un raport pozitiv cu ele. Dar, în același timp, destinația acestui ce unitar în sine este și aceea de a exprima că substanța e deasupra fenomenelor particulare de care, precum și deasupra totalității lor, prin ceea ce, printr-o desfășurare mai consecventă, relația pozitivă adineori amintită se convertește în raportul negativ conform căruia substanța trebuie să fie curățită de ceea ce apare ca ceva particular și, în consecință, ca neadecvat substanței și dispărînd în ea.

Această plasmuire, nimicită la rîndul ei tocmai prin ceea ce ea expune, într-o expunere a conținutului se dovedește a fi în același timp suprimare a expunerii, este sublimul. Sublim pe care noi nu avem voie să-l așezăm deci în ceea ce are suflul-

## 372 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

El pur și subiectiv își are în ideile națiunii lui, așa cum face Kant, ci trebuie să-l cuprindem în substanța unică și absolută, ca pe uoul ce e întemeiat în conținutul său este reprezentat.

Diviziunea formei artistice a sublimului poate fi derivată și ea din dublul raport adineori menționat dintre substanță și semnificație și lumea fenomenelor.

Ceea ce e comun în acest raport, pozitiv pe de o parte, negativ pe de altă parte, rezidă în faptul că substanța este înălțată deasupra fenomenului particular în care «a trebuie să fie reprezentată, deși nu poate fi exprimată decât în relație cu fenomenele în general, deoarece, întrucît e substanță și esențialitate, ea este în sine însăși lipsită de formă și inaccesibilă intuiției concrete.

Ca prin mod afirmativ de a concepe sus-amintitul raport, putem indica arta plastică, așa cum se întâlnește în ea parte

în India, parte în libertatea își mistică de mai (**târziu** ia poezii (X., 469) — perși musulmani, cum se regăsește ea în Occidentul creștin, cu o mai profundă interiorizare a gradului și a sentimentului.

Conform determinației ei generale, pe această treaptă substanța este privită ca immanentă tuturor accidentelor ei creați, care, din această cauză, nu isănt coborîți încă spre a servi numai ca simplu decor pentru preamărirea absolutului, ci se mențin în chip afirmativ prin mijlocirea substanței ce le este immanentă, deși în tot ce este individual trebuie văzut și scos în evidență numai unicul și divinul. Fiapt datorită căruia și poetul — care vede și admiră în toate pe acest Unul, cufundînd și lucruri și pe sine însuși în această intuiție — iese în stare să păstreze un raport pozitiv față de substanță, de care leagă totul.

A doua formă, negativă, de preamărire a puterii și grandorii unicului Dumnezeu o găsim, ca sublim propriu-zis, în poezia ebraică. Aceasta înlătură imanența pozitivă a absolutului în fenomenele create și instalează substanța pentru sine, unică, drept stăpîn al lumii în fața căreia se găsește de o parte totalitatea creaturilor, care, iraportată (La Dumnezeu, este afirmată ca neputincioasă în sine însăși și pieritoare. Acum, cînd e să fie reprezentată puterea înțeleaptă a Unicului prin mijlocirea caracterului finit :all lucrurilor naturii și al destinelor omenești, nu mai găsim aici deformarea monstruoasă și lipsa de măsură a inzilor, ci natura sublimă a lui Dumnezeu e făcută mai accesibilă intuiției, în sensul că tot ce există, cu toată strălu-

## SECȚIUNEA I. 2. SIMBOLICA SUBLIMULUI

cirea, splendoarea și măreția ea, nu este înfățișat decît ca

373-

ca un

cu

1

### A. PANTEISMUL ARTEI

întrebuințînd cuvîntul panteism, azi ești expus îndată la cele mai mari .răstălmăciri. Căci, pe de o parte, „totul”, în sensul modern al cuvîntului, înseamnă totul și lorice, luat în singularitatea sa cu totul empirică ; înseamnă, de exemplu, această cutie cu toate proprietățile ei : «a este de culoarea cutare, e atît ori atît de mare, are forma .cutare, e atît de grea etc. ; sau înseamnă cutare caisă, carte, animal, -masă, scaun, sobă, coloană de nori etc. Cînd unii teologi contemporani afirmă că filozofia transformă totul în Dumnezeu, acest fapt, sprijinit pe acum-iamintitul înțeles al cuvîntului și pus în sarcina filozofiei, precum și .acuzăția ridicată astfel împotriva ei, sînt ou totul false. O astfel de reprezentare despre panteism nu poate lua naștere decît în capete stricate și -el nu poate fi găsit nici în vreo iredigie oarecare — nici chiar la irochezi și eschimoși — își nici în vreo filozofie oarecare. Prin urmare, totul, în ceea ce a fost numit panteism, nu este cutare sau cutare lucru individual, ci, dimpotrivă, este totul în înțelesul de t o t a l i t a t e, adică de substanțial unic care este, fără îndoială, immanent lucrurilor singulare, dar curățit prin abstracție de particularități și de irealitatea lor empirică, înecît prin cuvîntul „totul” nu e

indicat și nu e scos în evidență individualul ca atare, ci sufletul universal, sau, exprimat în chip mai popular, ceea ce este adevărat și excelent, adevăr care e prezent și în acest ce individual.

Aceasta este adevărata [semnificație a panteismului, iar noi trebuie să vorbim despre el aici iluîndu-l exclusiv în acest înțeles. El aparține cu precădere Orientului, care concepe ideea unei unități absolute a divinului și a tuturor lucrurilor. Dar divinul nu poate fi prins de aonștiință ca unitate și totalitate decât prin redispariția lucrurilor individuale enumerate și în care el este enunțat prezent. Prin urmare, pe de o parte, aici divinul este reprezentat ca immanent diverselor obiecte și, mai precis, ca tot ceea ce e mai perfect și mai excelent printre și în diferitele existențe ; pe de altă parte însă, întrucît Unicul este aceasta și alt-ceva și iarăși alt-ceva, trecînd în toate, singularitățile și particularitățile

#### 471) 374 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

##### SECȚIUNEA I. 2. SIMBOLICA SUBLIMULUI

375

472}

particularitățile 'apar 'tocmai datorită acestui fapt ca unele ce sînt suprimate își dispar, căci nu orice obiect singular este acel Unic, ci acesta este totalitatea acestor singularități oare, pentru intuiție, se dizolvă în (totalitate. Deoarece dacă Unicul e, de exemplu, viața, ied. 'este și imoartea, își tocmai prin 'aceasta el nu e numai viață, astfel încît viața sau soarele, marea etc, luate nu ca viață — și deci nu ca (mane sau soare—, constituie divinul și Unicul. Totodată lînisă, accidentul nu ie încă explicit afirmat aici ca negativ își subordonat, icum este afirmat în sublimul propriu-zis, ici, din contră, substanța, fiind în ionice particular această substanță tunica, devine în sine ceva particular și accidental ; dar și invers : acest particular — fiindcă se schimbă de asemenea și el, iar imaginația nu limitează substanța la o existență determinată, ci trece peste orice mod-determinat, pentru a păși înainte la altul și a-l abandona — devine, la rîndul lui, accidentalul deasupra căruia ieste înălțată substanța unică, și deci sublimă.

Din această cauză, un astfel de mod de a vedea nici nu se poate exprima artistic decât prin arta poeziei își mu prin mijlocirea artelor plastice, care nu înfățișează particularul determinat — ci trebuie să dispară în fața substanței prezente în astfel de existențe — dedît ca pe ceva existent și persistent. Acolo unde panteismul este pur, nu există artă plastică pentru reprezentarea lui.

1. Iată prim exemplu pentru o astfel de poezie panteistă o putem cita iarăși pe cea indică, care, alături de fantasticul său, a dezvoltat strălucit și această latură. Cum am văzut, înzii au ca divinitate supremă generalitatea și unitatea cele mai abstracte ; această divinitate se particularizează apoi, devenind, ee-i drept, zei determinați, ca Trimurti, Indra etc, dar «a nu menține iferm ceea ce e determinat, ci face, de asemenea, să se reîntoarcă zeii inferiori în cei superiori,

precum și să se «contopească aceștia în Brahman. Se vede deja aici că acest universal constituie baza unică a toate, bază ce-își irămînie sieși egală ; și dacă inzii manifestă, fără îndoială, în poezia lor dubla tendință de a exagera existența individuală pentru ca ea să se înfățișeze deja în forma ei sensibilă ca adecvată semnificației ei generale sau, invers, tendința de a abandona, în fața abstracției unice, în -chip cu totul negativ, orice mod-deter-minalt-de-a-fi, totuși, pe de altă parte, se întîlnește și la ei felul

mai pur de reprezentare ,al panteismului .adineaori amintit, panteism care scoate în evidență imanența divinului în individualul dat intuiției și pieritor.}Fără îndoială, în acest fel de a cunoaște am putea crede că iregăsim miază mult o asemănare cu acea unitate nemijlocită a giîndului pur ;și a isensibiliului pe care am întîl-nit-o la parși ; dar Ila parși Unicul și Excelentul este refixat ca atare, ieste chiar un ce natural, lumina. Din contră, Ila inzi, Unicul, Brahma, nu este decît Unicul inform, care numai preschimbă în infinita diversitate a fenomenelor lumii dă naștere modului panteist ide reprezentare artistică. Astfel, de exemplu, se spune despre Krișna (*Bhagavad-Gita*, ilect. VII, si. 4 seq.) : „Pămînt, apă și viînt, iaer și ifoc, spiritul, mintea și ui sînt cele opt piese .alle **puterii** ființei mele ; dar să cunoști în mine o altă ființă, o ființă superioară, care dă viață pămîntescului, susține lumea : în ea își au originea toate ființele ; așa să știi, eu sînt originea acestui univers întreg, precum și nimicirea lui ; în afară de mine nu există ceva nuai înalt ; de mine «ste legat acest univers, întocmai ca șirul de perle de fir ; eu sînt gustul în ceea ce e fluid, -eu sînt strălucirea din soare și lună, cuvîntul mistic în scripturile sacre ; eu sînt bărbăția în bărbat, mirosul pur în pămînt, (luciul în flăcări, eu sînt viața în toate .ființele și examenul în cei ce fac pocăință. Eu sînt în -ceea ce e viu forța vieții, în înțelept înțelepciunea, în ceea ce strălucește strălucirea ; toate naturile care sînt adevărate și aparente și întunecate sînt din mine, nu -eu sînt ieu în dle, ci ele sînt în mine. Pirin înșelăciunea acestor trei însușiri toată lumea este amăgită și nu mă cunoaște, pe mine cel neschimbător ; dar și iluzia divină, Maya, ieste iluzia mea, peste care cu greu ise poate trece, însă cei ce ascultă de mine pășesc peste iluzie, înainte". Aici este exprimată în chipul cel mai frapant o asemenea unitate 'substanțială atît în privința imanenței ei în ceea ce e dat, cît și privitor la trecerea a ceea ce este singular, individual.

De asemena, Krișna spune despre sine că el este absoluta excelență în toate existențele distincte (leet. X, 21) : „între stele, sînt soarele care strălucește ; (între semnele lunare sînt luna ; între cărțile sfinte, eu sînt -cartea imnurilor ; între simțuri sînt simțul intern ; sînt Meru între vîrfurile munților ; între animale sînt leul ; între litere sînt vocala A ; între anotimpuri sînt primăvara cea înfloritoare etc".

Dar laceastă enumerare a tot ce e mai -excelent, precum și simpla vairiere a formelor în care trebuie făcut plauzibil intui-

376 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC



ției iarăși și iarăși același lucru — oricare ar fi bogăția imaginației oare pare a se manifesta ilang aici —, rămâne totuși, tocmai din cauza acestei identități a conținutului, foarte monotonă, și în ansamblul ei goală și obositoare.

2. În a l d o i l e a o r î n d, panteismul oriental a fost dezvoltat într-un chip superior, și subiectiv mai liber în m a h o -m e d a n i în, îndeosebi ide către pers i.

Aici se ivește un raport deosebit, mai ales din partea subiectului **creator** de poezie.

a) Anume, întrucât poetul dorește intens să vadă divinul în toate, își-l și vede, dl irenuniță își ăla propriul său eu, dar cuprinde totodată și imanența divinului în interiorul său astfel lărgit și \*74) liberat, ălescîndu-i prin aceasta acea senină adîncime de sentiment, acea stare de liberă și supremă fericire proprie orientalului, care, libenîndu-se de propria-i particularitate, se cufundă cu totul în veșnic și absolut, simțind și irecunoscînd în toate jana-ginea și prezența divinului. A te lăsa în chipul acesta să fii pătruns pînă în adîncuri de Dumnezeu, o astfel de viață în Dumnezeu îmbătată de fericire are atingere cu (mistica. în această privință, vestit înainte de toate este Djelaleddin-Rumi, din care cele mai frumoase modele ni te-a dat Ruckert, cu admirabila sa putere de expresie — putere oare îi permite cel mai artistic și cel mai liber joc cu cuvintele și 'rimele, așa cum fac și perșii. Dragostea de Dumnezeu cu oare lîși identifică omul euil său prin cea mai nețărmurită dăruire, tcontemplîndu-l pe el, Unicul, în toate spațiile 'lumii, raportând totul la el și iredueînd totul la el, constituie aici punctul central care iradiază foarte departe, în toate direcțiile și tărâmurile.

b) Dacă apoi, cum se via vedea îndată, cele mai prețioase obiecte și cele mai bogate forme slînt întrebuintate în sublimul propriu-izis numai ca simplu decor al lui Dumnezeu, servind la vestirea splendorii își grandorii Unicului, dat fiind faptul ca ele nu ne simt înfățișate decît spre a-li sărbători ca Domn al tuturor creaturilor, din contra, în panteism imanența divinului în obiecte înalță însăși existența profană, naturală și umană, pînă la nivelul propriei grandorii de sine stătătoare a divinului. Viața proprie spiritualului în fenomenele naturii și în realitățile omenești le însuflețește și le spiritualizează pe acestea în ele însele și întemeiază, la nîmdul ei, un mapări: deosebit al sentimentului subiectiv și aii sufletului poetului față de obiectele pe care le

## SECȚIUNEA I. 2. SIMBOLICA SUBLIMULUI

377

cîntă. Plin de această splendoare animată, sufletul este în sine însuși calm, independent, liber, amplu și mare și, în posesiunea acestei \_ identități afirmative cu sine, se imaginează viețuind (X,. «s acumi și el în sufletul lucrurilor, realizând aceeași identitate calmă, contopindu-se, în creșterea lui, cu obiectele maturii și cu splendoarea lor, cu iubita, cu dăruirea de sine și, în general, cu tot ce este demn de laudă și iubire și creînd, între acestea și el, cea mai fericită, cea mai senină intimitate afectivă. Intimitatea afectivă sufletului arată, desigur, la romanticii occidentalii o interiorizare asemănătoare, dar în linie generală,

îndeosebi în nord, ea este nefericită, neliberă și chinuită de dor sau rămiște mai subiectivă, închisă totuși în sine însăși, devenind din acest motiv egoistă și susceptibilă. O astfel de intimitate afectivă apăsătoare și tulburătoare își găsește expresia mai ales în cântecele popoarelor barbare. Dimpotrivă, intimitatea liberă, fericită este proprie orientalilor, își cu deosebire perșilor mahomedani, care își dăruiesc deschis și cu bucurie întregul lor suflet lui Dumnezeu, precum și a tot ce e demn de prețuire, dar care în (această dăruire își păstrează cea liberă substanțialitate pe oare și-o știu păstra și în raportul lor cu lumea înconjurătoare. Astfel vedem că în focul pasiunii este prezentă cea mai expansivă fericire și extaz al sentimentului, fericire în loare răsunătoare, în nepuizabilă bogăție de strălucite și 'superbe imagini, același ton al bucuriei și al frumuseții. Orientalul, când suferă și e nefericit, consideră faptul ca o hotărâre de neclintit a sorții și rămâne totuși calm în sine, fără să se simtă apăsător, iritat sau doborât de deprimare, în poeziile lui Hafiz găsim destule plângeri împotriva iubitei, a tavelor etc, dar și lîn durere poetul irâmîne tot atât de fără de griji ca și în fericire. Astfel, Hafiz spune odată : „Recunoscător că te luminează a prietenului prezență, arde ca făclia ge-mînd și fii mulțumit".

Luminarea știe să rîdă și să plîngă ; ea iude cu strălucire veselă în flacără, deși în același timp se topește vîrsînd lacrimi ii., 470 fierbinți ; în arderea ei, ea iradiază vesele luciri. Acesta și este caracterul general al întregii poezii persane. Pentru a menționa cîteva imagini speciale, să amintim că perșii vorbesc mult despre flori, pietre scumpe, dar îndeosebi despre trandafiri și privighetori. E lucru foarte curent la ei ca privighetoarea să fie reprezentată ca logodnica .rozelor. Această însuflețire a .rozei și iubire a privighetorii se întîlnesc adesea de exemplu la Hafiz, „Din recunoștință, roză, că ești sultana fmi-X., 477)

#### 378 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

musetii — spune Hafiz —, se cuvine să inu fii mîndră față de dragostea privighetorii". El însuși vorbește de privighetoarea propriului său suflet. Dimpotrivă, cînd vorbim noi în poeziile noastre despre iroze, privighetori, «viim, o facem în cu toitul alt *sens*, într-un *sens* mai prozaic ; pentru noi trandafirul este podoabă : „cu cunună de trandafiri" ietc, sau auzim privighetoarea -și simțim lîmpreună icu ea, bem vin și-l numim alinător de griji. La penși însă, trandafirul mu este imagine sau simplă podoabă ori simbol, ci floarea însăși apare poetului însuflețită, îi apare ca logodnică iubitoare, iar el ise cufundă cu spiritul său în sufletul rozei.

Aoelași caracter all unui strălucit panteism îl manifestă și poeziile persane cele mai noi. Domnul von Hammer, de exemplu, a comunicat vestea că printre alte daruri trimise de șah în 1819 împăratului Francisc este și un poem. Acest poem povestește în 33 000 de distihuri faptele ișahului care i-a dat poetului curtean propriul său nume.

c) în opoziție cu poeziile mai tulburi ale tinereții sale și cu sentimentul lor

concentrat, la o etate mai înaintată și Goethe s-a lăsat cucerit de această mare seninătate lipsită de griji și, pătruns de suflul Orientului (în văpaia poetică a singelui, s-a întors, moșmeaig fiind, plin de fericire nețărnută spre această libertate a sentimentului, libertate care nici în polemică nu-ți pierde splendida-i seninătate. Cîntecele lui din aii său *Divan al Apusului și Răsăritului* nu sînt nici jocuri și nici amabilități sociale lipsite de semnificație, ici ele au luat naștere dintr-un astfel de liber sentiment de dăruire. într-un cîntec către Zuleika, Goethe însuși le numește : „Perle poetice aruncate pe malul pustiit ,al vieții de frîngerea puternicelor vailuri ale patimii tale. Cu degete fine și ینگاشی griji adunate, înșirate apoi își împodobite cu aur". Ia-lle, îi strigă poetul iubitei : „Pune-le la gîtul tău, la sînul tău, aceste picături din ploaia lui Allah, firicele de promoroacă făcut-a din ele scoica umilă". Pentru a compune astfel de poezii era nevoie de iun spirit și o simțire nemărginit de largi, de un fel de a vedea sigur de sine în orice furtună, era nevoie de o tinerească frăgezime a sufletului își de „o lume de impulsuri de viață, care în a lor năvalnică mulțime lăsau deja să se presimtă iubirile lui Bullbul și dîntecul ilar ce mișcă sufletul".

3. Unitatea panteistă accentuată pe latura subiectului care se simte pe sine în această uniune cu Dumnezeu, iar pe

## SECȚIUNEA I. 2. SIMBOLICA SUBLIMULUI

379

Dumnezeu îl simte ca prezență în conștiința subiectivă, ne da în general m i î s t i c i a, așa cum în felul acesifca mai subiectiv a ajuns ea să se dezvolte își înăuntru! creștinismului. Ca exemplu vreau să-l iaduc mumai pe Angelus Sillesius, care a exprimat — cu cea mai mare îndrăzneală și profunzime a intuiției și sentimentului își cu o prodigioasă putere mistică a reprezentării — existența substanțială a lui Dumnezeu în luoruri își unirea eului cu Dumnezeu și a lui Dumnezeu cu subiectivitatea omenească. în schimb, adevăratul panteism oriental scoate în evidență numai intuirea substanței unic e în toate fenomenele și dăruirea de sine a subiectului, care în fdM acesta realizează suprema lărgire a conștiinței, după cum prin totala liberare de ceea ce e finit el atinge fericirea supremă a absorbirii sale în tot ce există mai grandios și mai bun. —

### B. ARTA SUBLIMULUI

Dar substanța unică, sesizată oa semnificația propriu-zisă a întregului univers, numai atunci este afirmată cu adevărat ca s u b s t a n ță oînd este reluată în sine din -realitatea și pne-zența ei în lumea schimbătoare a fenomenelor, reluată ca inte-îioritate pură și putere substanțială, și e prin aceasta a u t o -n o m i z a t ă față de finitate. Numai prin această intuire a ființei lui Dumnezeu ca ceea ce este absolut spiritual și fără chip în fața a ceea ce e lumesc și natural spiritul se degajează complet din ceea ce e de natură sensibilă și e natură, și este liberat de existența lui în finit. Dar, în schimb, substanța absolută rămîne în r e l a ți e cu lumea fenomenelor, lume din care ea este reflectată în sine. Acest raport primește acum mai sus menționata Legătură negativă, adică întreaga lume, cu toată bogăția, puterea și splendoarea fenomenelor ei este afirmată explicit față de

substanță ca ceea ce este în sine negativ, creat de Dumnezeu, supus puterii lui și servindu-i. Lumea este deci privită oare o revelație a lui Dumnezeu, iar el însuși este bunătatea care lasă să existe pentru sine ceea ce a fost creat, și îi conferă durată acestuia care în sine nu are nici un drept să existe își să se raporteze pe sine la sine. Totuși, subzista-rea finitului este lipsită de substanță și creatura, comparată ou Dumnezeu, este ceea ce disipare și e lipsit de putere, înfî în

380 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

bunătatea creatorului se revelează în același timp și dreptatea sa, care, în ceea ce este negativ în sine, face să apară în

(X., 479) chip reali și neputința acestuia și, prin aceasta, substanța să apară ca unică putere. Gînd arta face din acest raport relația fundamentală a conținutului, precum își a formei ei, avem forma artistică a sublimului propriu-zis.

Frumusețea idealului și a sublimului trebuie, desigur, distinse. Căci, în ideali, interiorul întreprinde realitatea exterioară al cărei interior el esite în așa feil, înicît ambele laturi apar adecvate una celeilalte și, din aoeastă .cauză, ele se înfățișează întrpătrunzîndu-se mutual. în sublim, din contră, existența exterioară în care substanța este înfățișată intuiției este coborâtă în fața substanței, deoarece această coborâre și supunere este singura oale pe oare poate fi făcut intuibil cu ajutorul artei Dumnezeu unul, pentru sine lipsit de figură și prin nimic lumesc și finit exprimabil conform esenței sale pozitive. Sublimul presupune semnificația ca existentă într-un ce de sine stătător, față de care exterioritatea trebuie să apară numai ca ceva subordonat, întrucât interiorul nu e prezent în ea, ci o depășește **atât de mult**, încît nimic altceva nu ajunge să fie reprezentat deoît tocmai acest mod-de-a-fi-în-afară, decît această depășire. în simbol principalul era f o r m a. Ea trebuie să aibă o semnificație, însă fără a fi în stare s-o exprime perfect. Față de acest simbol și de conținutul lui nesemnificativ, avem acum semnificația ca atare, în forma ei clar inteligibilă, iar opera de artă devine o revărsare a esenței pure ca semnificație a tuturor lucrurilor, însă a esenței oare afirmă nepotrivirea formei cu semnificația ei, aceasta fiind Dumnezeu însuși, nepotrivire ce în sin e există în simbol ; semni f i câți e care se ridică în ceea ce e lumesc deasupra a tot ce e lumesc și care, din această cauză, devine sublimă în opera de artă, care nu trebuie să exprime nimic altceva deoît această semnificație, dară în sine și pentru sine. De aceea, dacă arta simbolică poate fi numită deja în general s a c r ă, întrucât ea are ca obiect al pro-

(x., 480) ducțiilor sale divinul, apoi arta sublimului trebuie numită arta sacră ca atare, arta exclusiv sacră, fiindcă ea venerează numai pe Dumnezeu.

în generali considerat conform semnificației sale fundamentale, aici conținutul este și mai limitat decît în simbolul propriu-zis, care se oprește la tendința spre spirituali și oare în relațiile lui reciproce posedă o vastă extindere a transformării spiritului

SECȚIUNEA I. 2. SIMBOLICA SUBLIMULUI

în formații ale naturii și ale naturalului în rezonanțe de ale spiritului.

În destinația lui originală, acest fel de sublim îl găsim îndeosebi în concepția evreiască și în poezia ei sacră. Căci aici, unde este imposibil să se deseneze o imagine mulțumitoare despre Dumnezeu, nu pot apărea artele plastice, ci numai poezia reprezentării care se exteriorizează prin cuvânt.

O considerare mai de aproape a acestei trepte îngăduie să fie degajate următoarele puncte de vedere generale :

1. Conținutul cel mai general al acestei poezii este Dumnezeu ca stăpîn al lumii supuse lui, neincarnat în ea, ci retras în sine din existența concretă a lumii, retras în unitatea sa solitară. Ceea ce în simbolicul propriu-zis era lîncă legat într-o unitate, aici se disociază deci în două : de o parte abstracta existență pentru sine a lui Dumnezeu, de cealaltă parte existența concretă a lumii.

a) Dumnezeu însuși, ca pură ființă-pentru-sine a substanței unice, e în sine lipsit de figură și, luat ca această abstracție, nu poate fi făcut accesibil intuiției. Prin urmare, ceea ce poate prinde imaginația pe această treaptă nu este (conținutul divin conform esențialității pure a lui, fiindcă aceasta nu îngăduie să fie reprezentat de către artă într-o formă adecvată lui. De aceea unicul conținut care mai rămîne e relația lui Dumnezeu cu lumea creată de el.

b) Dumnezeu este creatorul universului, iată expresia cea mai pură a sublimului însuși. Anume, acum pentru prima oară <sup>x</sup>i. <sup>481</sup> disipare reprezentarea procreării își a nașterii pur naturale a lucrurilor din Dumnezeu, făcînd loc ideii creației din puterea și activitatea spiritului. Enunțul : „Dumnezeu zise : să fie lumină ! și s-a făcut lumină” îl citează deja Longin ca pe un exemplu într-adevăr elocvent al sublimului. Domnul, substanță unică, se exteriorizează, fără îndoială, dar modul de creație este cea mai pură, chiar necorporală, eterică exteriorizare, e ouîntul, exteriorizarea gîndului o a putere ideală, prin a cărei poruncă creatoare de existență e și pus ide fapt existentul în relație de mută ascultare.

c) Totuși, Dumnezeu nu trece dincoace, în lumea creată, confundîndu-se cu ea, aa fiind realitatea lui, ci, dimpotrivă, rămîne retras în sine, fără ca prin acest „lată în față” să fie instituit un dualism rigid. Căci produsul este opera sa, operă

## 382 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

care nu este independentă de el, ci există în general numai ca dovadă a înțelepciunii, bunătății și dreptății lui. Unicul e domnul peste toate și nu e prezent în lucrurile naturii, acestea nefiind decît accidente neputincioase, care pot numai să răsfrîngă esența, dar nu pot s-o facă să apară. Aceasta constituie natura sublimă a lui Dumnezeu.

2. (întrucît însă bunul Dumnezeu e în felul acesta, pe de o parte, rupt de fenomenele concrete ale lumii și este fixat pentru sine, iar pe de altă parte existența exterioară este determinată, drept finită și este coborâtă pe un plan

inferior, atît existența naturii, cît și existența umană, primesc acum o poziție nouă : pe aceea de a fi reprezentări ale divinului numai prin faptul că mărginirea lor iese în evidență în ele însele.

a) Din această cauză, acum avem în fața noastră pentru prima dată dezdivinizate și prozaica natură, și figura omenească. Grecii povestesc că, atunci cînd eroii din expediția

482) argonauților au traversat cu corăbiile strâmtoarea Helespontului, stîncile care pînă aiori se deschideau și se închideau violent, ca niște foarfeci, s-au înfățișat dintr-o dată înfipte ferme pentru totdeauna în pămînt. În chip asemănător se petrec lucrurile în poezia sacră a sublimului față de ființa infinită, adică finitul se fixează în modul-său-determinat inteligibil, în timp ce în conștiința simbolică nimic nu-și are ilocul său bine determinat : în-truot aici finitul se convertește în divin absolut tot așa cum acesta se exteriorizează pe sine ca existență finită. Gînd trecem, de exemplul, de la anticele poeme indice la *Vechiul testament*, ne găsim dintr-o dată pe un cu totul alt pămînt, care, oricât ar fi de străine pentru noi stările, întâmplările, acțiunile și caracterele ce-i sînt proprii, ne lasă totuși să ne simțim aașă : dintr-o lume amețitoare și confuză intrăm în raipouri și avem înaintea noastră figuri care ni se înfățișează ca unele ce sîntit ou totul naturale și aile căror caractere patriarhale ferme în modul-lor-determinat și în adevărul lor ne par apropiate și perfect inteligibile.

b) Pentru această concepție capabilă să prindă mersul natural al lucrurilor și să aplice legile naturii își primește locul pentru prima oară și miracolul. În India totul e miracol și de aceea nimic nu mai e miraculos. Într-o lume unde legăturile inteligibile sînt mereu întrerupte, unde totul e smuls de la locul sau și mutat, nu se poate ivi nici un miracol. Deoarece miracu-

## SECȚIUNEA I, 2, SIMBOLICA SUBLIMULUI

383

lașul presupune o succesiune inteligibilă, precum și conștiința clară a ei, conștiință care numește miracol numai întreruperea acestei legături constante operate de către o putere mai înaltă. Totuși, astfel de miracole nu sînt expresia propriu-zisă, specifică, a sublimului, deoarece desfășurarea obișnuită a fenomenelor naturii, întocmai ca își întreruperea ei, sînt produse de voința lui Dumnezeu și de ascultarea naturii de această voință.

c) Dimpotrivă, adevăratul sublim trebuie să-l căutăm în <sup>x</sup>J. \*<sup>83</sup> faptul că, în generali, întreaga lume creată se înfățișează oă finită, mărginită, ca una ce nu subzistă prin ea însăși, puitînd fi considerată din această cauză numai ca accesoriu preamăritor al gloriei lui Dumnezeu.

3. »Pe această treaptă, insul uman își caută propria sa cinstire, mîngîierea își mulțumirea, în această recunoaștere a nimicniciei lucrurilor și în preamărirea și lauda lui Dumnezeu.

ia) în privința aceasta psalmii ne oferă exemple clasice de sublim autentic, prezentat tuturor timpurilor ca model în oare este exprimat (în chip strălucit și cu cea mai mare elevație sufletească ceea ce are omul în fața sa în reprezentările lui

religioase despre Dumnezeu. Nimic în lumea aceasta nu poate avea pretenția să fie de sine stătător, căci totul există și subzistă numai prin puterea lui Dumnezeu își nu există decît spre a servi gloriei acestei puteri și spre a da expresie propriei nimicnicii lipsite de substanță. Prin urmare, dacă în imaginația substanțialității și în panteismul ei iam găsit o lărgire infinită, aici trebuie să admirăm forța elevației sufletului, care părăsește totul pentru a vesti puterea unică a lui Dumnezeu. În această privință, îndeosebi psalmul 104 este de o putere grandioasă : „Tu te-nvelești întru lumină oa într-un veșimînt, tu desfășori cerul ca un cort" etc. — Lumină, cer, nori, aripile vântului nu există aici în sine și pentru sine, ci sînt numai haina exterioară, un car sau un sol în slujba lui Dumnezeu. Mai încolo apoi este lăudată înțelepciunea lui Dumnezeu care a orînduit totul ; izvoarele care țîșnesc din adîncuri, apele care curg printre munți și pe malurile cărora stau păsările cerului și cîntă pe ramuri ; iarba, vinul care înveselește inima omului și cedrii Libanului pe care i-a sădit Domnul ; marea unde mișună vietăți fără de număr, unde sînt balene pe oare l-le-a făcut Domnul ca să abunde într-însa. — (X<sub>jp</sub> 4 Și Dumnezeu păstrează în viață ceea ce el a creat, dar (oînd „îți ascunzi fața ta ele se înfricoșează, le iei înapoi suflul, ele mor și se întorc în pulberea lor". Nimicnicia omului o exprimă (X<sub>.</sub> 485)

#### 384 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

cu accent puternic psalmul 90, o rugăciune a lui Moise, omul lui Dumnezeu, cînd spune, de exemplu : „Pe fiii oamenilor... tu îi faci isă treacă cum trece iapa unui rîu : iei sînt ca un somn și sînt ca iarba care se vestejește în curînd, iar seara e tăiată și se usucă. Mînia ta face să pierim așa, și furia ta să plecăm atît de subit".

b) De aceea, în ceea ce îl privește pe om, de sublim se leagă sentimentul propriei sale finități și în același timp sentimentul distanței de netrecut oe-l separă de Dumnezeu.

a) Din această cauză, originar nu se ivește în această sferă reprezentarea nemuririi, fiindcă aoeastă reprezentare conține presupuziția că eul individual, sufletul, spiritul omenesc, este ceva ce-este-în-sine-își-pemtru-sine. În sublim numai Unicul e considerat ca nepieritor și-tn fața lui toate celelalte ca unele ce se nasc și trec și nu ca libere și infinite în sine.

P) Astfel, omul se 'consideră iapoi ;pe sine ca fiind n e-**vrednic** înaintea lui Dumnezeu, înălțarea sa se face pătrunsă de frica lui Dumnezeu și tremurînd de teama mîniei lui. În chip pătrunzător și mișcător este descrisă durerea produsă de gîndul nimicniciei în lamentările și dezolarea ce vin din adîncul inimii ca un strigăt al sufletului către Dumnezeu.

Y) Dimpotrivă, cînd insul uman se menține ferm față de Dumnezeu iîn natura sa finită, acest caracter voit și intenționat finit dă naștere răului, care, ca rău și păcat, aparține numai naturii și omului și care nu-și poate găsi nici un loc în substanța unică și lipsită de diferențe, întocmai cum aici nu-și poate găsi loc

durerea și negativul în general.

c) în al treilea rând, omul își câștigă, înăuntrul acestei nimicnii, totuși o poziție mai liberă și mai independentă. Deoarece, pe de altă parte, date fiind callmul și fermitatea substanțiale ale lui Dumnezeu cu privire la voința și poruncile lui către om, ia naștere legea, pe de altă parte, în nevoia de ridicare a omului rezidă totodată distincția clară și completă între omenesc și divin, finit și absolut, iar prin aceasta aprecierea binelui și răului, oa și hotărârea pentru unul sau celălalt, sînt așezate în însuși subiectul. Raportul față de Absolut își adecvarea ori neadecvarea omului față de acesta au deci o latură care ține de individ și de propria lui comportare și acțiune. În același timp, individul își găsește astfel în faptele sale drepte și în ascultarea de lege o raportare afirmativă față de Dumnezeu, trebuind în

## SECȚIUNEA I. 2- SIMBOLICA SUBLIMULUI

385

general să aducă în legătură cu conformarea sa interioară cu legea, sau cu neascultarea acesteia, starea exterioară pozitivă sau negativă a existenței sale, cu bunăstarea sa, cu mulțumirea sau cu durerea, nenorocirea și apăsarea sa și să le considere pe toate acestea oa binefaceri și răsplată sau, ca încercări și pedeapsă.

## SECȚIUNEA I. 3. SIMBOLICA CONȘTIENȚA

387

### CAPITOLUL III-LEA . «șes SIMBOLICA CONȘTIENȚA A FORMEI COMPARATIVE A ARTEI

Geaca ce a ieșit la lumină în sublim, spire deosebire de simbolizarea propriu-zisă și inconștientă, constă, pe de o parte, în separarea semnificației — cunoscută pentru sine, conform naturii ei interioare — de fenomenul concret despărțit de ea, pe de altă parte în faptul că acestea nu și corespund mutuali, lipsă de corespundere sioaisă în evidență mai direct ori mai indirect, își în oare semnificația, ca general, domină realitatea isinigulară și particularitățile ei. Dar în imaginația panteismului, ca și în sublim, conținutul propriu-zis, adică substanța unică și universală a tuturor lucrurilor, nu putea fi înfățișată intuiției pentru sine, fără raportarea ei la existența creată, deși existență neadecvată esenței acestui conținut. Dar raportarea aparținea substanței însăși, care, în natura negativă a accidentelor, își dădea sieși dovadă a înțelepciunii, bunătații, puterii, dreptății sale. Din această cauză, raportul dintre semnificație și formă este încă și aici, cel puțin în generali, esențial și oicel și cele două laturi legate între ele încă nu și-au devenit exterioare una celeilalte în sensul propriu al cuvîntului. Această exterioritate însă, în simbolic fiind prezentă în sine, trebuie și afirmată, apăsînd în formele pe care urmează să le examinăm în ultimul capitol despre arta simbolică. Aceste forme le putem numi simbolică conștientă, și mai precis : formă «87) comparativă a artei.

Adică prin simbolică conștientă trebuie să înțelegem o formă de artă simbolică în care semnificația nu e numai cunoscută pentru sine, ci este afirmată explicit



ca distinctă de forma

exterioară în oare ea este reprezentată. Semnificația, exprimată în fdlull acesta pentru sine, nu se înfățișează atunci, cum e cazul la sublim, ca fiind în mod esențial îoi figura și a figurii oe i se dă aici. Dar raportarea reciprocă, mutuală a semnificației și figurai nu mai rămlîne, ca pe treapta precedentă, raportare întemeiată pur și simplu în semnificația însăși, ci devine o conexare mai jrault sau mai puțin întâmplătoare, aparținînd subiectivității poetului, cufundării spiritului lui într-o existență concretă exterioară, capriciului său, și în generali invenției sale, poetul putînd pleca cînd de la un fenomen sensibil încorporînd în acesta din sine o semnificație spirituală înrudită, cînd de 'la reprezentarea reală sau numai relativ interioară spre a o concretiza într-o figură sau chiar numai spre a pune în relație o imagine ou alta care cuprinde în ea aceleași determinații.

Acest fel de conexare se deosebește îndată din această cauză de simbolica încă naivă și inconștientă prin faptul că acum subiectul cunoaște aitît esența interioară a semnificațiilor sale luate drept conținut, cât și natura fenomenelor exterioare pe oare le întrebuintează în chip comparativ spre a face semnificațiile mai intuibile, apropiindu-le pe acestea de primele î n m o d c o n ș t i e n t, din cauza asemănărilor descoperite. Dar deosebirea dintre treapta aceasta și sublim trebuie căutată ân faptul că, pe de o parte, separarea și juxtapunerea semnificației și a formei ei concrete sfînt, fără îndoială, scoase în evidență explicit în opera de artă însăși în mai mică sau mai mare măsură, pe de altă parte însă relația caracteristică sublimului dispare complet. Deoarece drept conținut nu se mai ia absolutul însuși, ci o oarecare semnificație determinată și limitată, iar înăuntrul separării acesteia de reprezentarea ei figurată — sepa- x,. «8 rare ce este urmărită — se instituie un raport care realizează, cu ajutorul unei comparații conștiente, același lucru la care ținea în felul ei simbolica inconștientă.

Aici însă nu mai poate fi luat ca semnificație a conți-nutului absolutul, unul Dumnezeu, deoarece dejia prin separarea exitstentei coniarete de concept și prin juxtapunerea acestora — deși numai comparativă — este de îndată afirmată f i n î t a t e a pentru conștiința artistică, întrucît acesta prinde această formă ca pe o formă ultimă și veritabilă. In poezia sacră, din contră, exclusiv Dumnezeu posedă semnificație în toate lucrurile, care față de el se dovedesc a fi pieritoare și fără valoare.

## 388 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

### SECȚIUNEA I. 3. SIMBOLICA CONȘTIENTA

389

Dar, aa semnificația să-și poată găsi imaginea asemănătoare și în ceea ce este limitat și finit în sine însuși, trebuie să aibă ea însăși caracter ou atît mai limita t, cu dîit pe treapta ce ne preocupă aoum tocmai imaginea — firește exterioară conținutului și alleasă numai arbitrar de către poet din cauza a s e - m ă n ă r i l o ir ei cu conținutul — e privită numai oa relativ adecvată conținutului. De aceea

în forma comparativă a artei nu mai rămâne din sublim decât trăsătura că fiecare imagine, în lac să înfățișeze lucrul și semnificația lui conform realităților adecvate, trebuie să ofere numai o imagine și un simbol al acestora.

Din această cauză, felul acesta de simbolizare — tip fundamental al mullitor qpene de artă — rămâne un gen subordonat ; deoarece forma nu constă decât în descrierea unei existențe sensibile nemijlocite sau a unei întâmplări, de care trebuie deosebită explicit semnificația. Dar, în operele de artă plăsmuite unitar și fondându-se în alcătuirea lor un întreg lipsit de ruptură, atare comparație nu-și poate avea locul decât în chip de (x<sub>lt</sub> 489) adaos, ca decor își accesoriu, cum e, de exemplu, cazul în produsele autentice ale artei clasice și romane.

Prin urmare, dacă considerăm toată această treaptă drept uniune a celor două trepte precedente — îmbrucînd cuprinde în sine atât ; s e p a t a r e a semnificației de realitatea exterioară, ce stă la baza 'sublimului', cât și r a p o r t a r e a unui fenomen concret la o semnificație generală înrudită —, totuși această unificare nu este o formă superioară de artă, ci e mai cunînd o concepție, desigur clară, dar superficială, care, limitată în conținutul ei și mai mult sau mai puțin prozaică în forma ei, se abate, atât din profunzimile misterios clocotinde ale adevăratului simbol, cât și de pe culmile sublimului, coborînd în cuprinsul conștiinței obișnuite.

Cît privește diviziunea mai precisă a acestei sfere, în această distingere comparativă — care presupune semnificația pentru sine și față în față cu ea forme sensibile sau figurate pe care le raportează apoi la semnificație — se produce în chip aproape general relația următoare : semnificația e considerată drept lucru principal, iar întruparea ei sensibilă numai o haină exterioară ; dar în același timp se ivește și o altă deosebire, anume : când una, cînd cealaltă dintre cele două laturi este așezată în locul p r i m, și astfel se pleacă de la ea. în felul

acesta sau figura este înfățișată ca un eveniment ori fenomen ca atare exterior, nemijlocit, natural, privitor la care se indică apoi o semnificație generală, sau semnificația este formulată pentru sine, alegîndu-se numai după aceea pentru ea în mod exterior, de undeva, o configurație.

În acest raport, putem distinge două trepte principale : A. Pe prima treaptă, f e n o m e n u l c o n i c r e t, fie că e luat din natură, fie că este luat din cercul evenimentelor, întâmplărilor și acțiunilor omenești, constituie, pe de o parte, p u n c t u i i d e p i i e C a i r e, pe de altă parte ceea ce este important și esențial pentru reprezentarea artistică. Fără îndoială, aceasta este înfăptuită numai de dragul semnificației mai generale pe care ea o conține și la care trimite și este dezvoltată numai în măsura în care pretinde scopul de a face intuitibilă semnificația aceasta într-o stare sau împlinire particulară înrudită cu ea, dar compararea semnificației generale cu cazul particular, ca activitate subiectivă, nu este încă formulată explicit și întreaga plasmuire nu vrea să fie numai o podoabă pe o operă și fără acest decor independentă, ci se prezintă încă cu pretenția de a oferi deja pentru sine un ce întreg. Speciile aparținătoare aici sînt :

fabula, parabola, apologul, proverbul! și metamorfozele.

B. Dimpotrivă, pe treapta a doua semnificația este elementul prim în fața conștiinței, iar reprezentarea ei figurată concretă este numai ocea ce stă alături și intervine incidența)!, neposedînd ca atare nici o independență, ci înfățișîndu-se ca fiind cu totul subordonat semnificației, îndît acum iese în evidență și arbitrarul subiectiv care alege tocmai această imagine și nu alta. Acest mod de reprezentare artistică nu reușește de cele mai multe ori să creeze opere de artă independente, mulțu-minidu-»e, din această cauză, să-și încorporeze formele ca pe ceva secundar, în alte întruchipări ale artei. Ga specii principale pot fi socotite aici: ghiicitorile, alegoriile, metaforele, pildele și asemănările.

C. în sfârșit, în al t r e i l e a rând, mai putem menționa aici, în chip suplimentar, poezia didactică și poezia descriptivă, fiindcă în aceste specii de poezie este autonomizată pentru sine pe de o parte simpla etaliere a naturii generale a lucrurilor așa cum o concepe conștiința cu claritatea ei discursivă, pe de altă parte zугrăvirea aspectului concret al fenomenelor, înfăptuim-

### 390 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

«D du-ise, datorită acestui fapt, separarea completă a ocea ce numai prim unirea și contopirea sa veritabilă face să se realizeze adevărate opere de artă.

Această separare a celor două momente iale operei de antă atrage însă după sine faptul că diferitele forme aparținătoare acestui cerc țin aproape cu desăvârșire numai de arta vorbirii, întrucât singură poezia poate expune o astfel de autonomizare a semnificației și a formei, în timp ce sarcina artelor plastice este să releveze în figura exterioară ca atare interiorul acesteia.

#### A. COMPARAȚII CARE PLEACĂ DE LA CEEA CE ESTE EXTERIOR

Cu diferitele specii de poezie care trebuie să fie atribuite acestei prime trepte omdl se găsește de fiecare dată în încurcătură și trebuie să-și dea multă osteneală rînd întreprinde să le claseze în genuri principale determinate. Aceste specii de poezie, care nu dau expresie unei laturi absolut necesare a artei, sînt soiuri hibride, subordonate. În generali, pe acestea le tratăm în domeniul estetic întocmai aa pe anumite clase de animale sau alte cazuri în științele naturii. În ambele domenii, dificultatea rezidă în faptul că însuși conceptul naturii și al artei este aceia care se divide și își afirmă diferențele. Ga diferențe ale conceptului, acestea și sînt cele cu adevărat conforme conceptului și din acest motiv inteligibile, diferențe în care nu vor să intre astfel de trepte de trecere tocmai fiindcă acestea sînt forme defectuoase, care ies dintr-o taeaptă principală fără să poată ajunge pînă la cealaltă. Aceasta nu e vina conceptului, și dacă am vrea să luăm ca ifundament al diviziunii își clasificării astfel de **specii** s e c a i n d a r e, în loc să luăm momentele conceptuale ale lucrului însuși, ar fi considerat tocmai ocea ce este neadecvat conceptului drept mod adecvat de desfășurare a aces-(X,. 492) tuia. însă adevărata diviziune nu are voie să rezulte decît din adevăratul concept, iar formații hibride își pot găsi locul numai acolo unde formele propriu-

zise, de sine stătătoare, încep să se dizolve, trecînd în alte forme. Conform dezvoltărilor noastre, acesta este cazul în ce privește forma simbolică a artei. Oar speciile menționate aparțin p ,r e - a r t e i simbolului, fiindcă ele sînt în general imperfecte și deci simplă căutare

### SECȚIUNEA I. 3. SIMBOLICA CONȘTIENȚĂ

391

a artei adevărate, căutare care posedă, fără îndoială, în sine ingredientele proprii modului autentic de plăsmuire, dar le concepe numai ca finite, separate și raportate simplu unele la altele, rămînînd, din această cauză, [căutare] secundară. Prin urmare, cînd vorbim aici de fabulă, apolog, .parabolă etc, nu trebuie să le tratăm, lîn măsura în care ele aparțin p o e z i i e i, ca artă specifică, distinctă a) tît ide .artele plastice, dît și ide muzică, ci numai sub aspectul conform căruia dle au un raport oarecare cu (formele genera 1 e ale artei, -și caracterul lor specific nu poate fii explicat decît prin mijlocirea acestui raport și nu prin conceptul genurilor proprii **artei** poeziei, ca gen epic, liric și dramatic. Clasificarea mai precisă a acestor sipecii vrem s-o facem după cum urmează : vorbim maii întîi despre fabulă, apoi despre ,p a r **a** b o l ă, despre apolog și proverb, și încheiem cu considerarea metamorfozei o ir.

#### 1. FABULA

În timp ce pînă aici mereu a fost vorba numai despre elementul formal al raportării unei semnificații explicite la forma sa, trebuie să arătăm aouim și conținutul care se dovedește a fi potrivit pentru acest fel de plăsmuiri.

Plecînd de la sublim, lam văzut deja că pe treapta discutată acum nu mai este vorba de a face intuibil absolutul, Unicul — prin neînsemnătatea și nimicnicia lucrurilor create de neîm- (Xi\_ m) partita lui putere —, ci aici ne aflăm pe treapta **conștiinței** finite, și deci și pe aceea a conținutului finit. Invers : dacă ne referim la simbolul propriu-zis, de la care forma comparativă a artei a trebuit de asemenea să încorporeze în ea o latură, interiorul este acela care se găsește în fața formei pînă aici încă nemijlocită, spiritualul în fața naturalului ; ceea ce am văzut deja la simbolizarea egipteană. Întîrînd însă acest natural este lăsat și e reprezentat ca ceva independent, spiritualul este și el un ce determinat în chip finit, este omul cu scopurile lui finite, iar naturalul obține o raportare teoretică la aceste scopuri, o indicare și o revelare a lor, spre cel mai mare bine și folos al omului. Fenomenele naturii, furtuna, zborul păsărilor, felul de a fi al viscerelor etc. sînt privite acum, din acest motiv, într-un sens cu totul altul decît în

### 392 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

### SECȚIUNEA I. 3. SIMBOLICA CONȘTIENȚĂ

393

comioepțiiile parșilor, irozilor sau egiptenilor, pentru care divinul este încă unit cu naturalul, în aș ia fel îtnoît omul se mișcă în matură ca într-o lume plină de zei, iar acțiunea proprie a omului constă în a produce aceeași identitate în acțiunile sale, prin ceea ce aceste acțiuni, în măsura în care sînt adecvate

existenței naturale a divinului, apar (însele ca revelare și producere a divinului în om. Dar când omul s-a retras în sine și, presimțindu-și (libertatea, se concentrează în sine, el își devine sieși scop în individualitatea sa, acționează, lucrează conform propriei sale v o i n ț e, are o viață a sa intimă, simțind în dl însuși esența-litate scopurilor la care naturalul este raportat în chip exterior. De aceea natura ce-i înconjură și-i servește se individualizează, încît omul, în ce privește divinul, nu-și mai câștigă înțelegerea absolutului în natură, ci o consideră pe aceasta numai ca pe un mijloc prin care zeii se fac cunoscuți spre binele scopurilor omului, întrucît ei își descoperă spiritului omenesc voința prin mijlocirea naturii și îngăduie ca această voință să fie explicată de oameni. Prin urmare, aici este presupusă identitatea absolutului și a naturalului, identitate în care scopurile omenești constituie lucrul principal. Dar această specie a simbolicului nu ține încă de artă, ci rămîne de natură religioasă. Căci augurul întreprinde tălmăcirea evenimentelor naturale numai pentru scopuri practice, fie în interesul unor indivizi — în legătură cu planuri particulare —, fie în interesul întregului popor — cu privire la acțiuni comune ; iar poezia trebuie să cunoască și să exprime într-o formă mai generală și situațiile și relațiile practice.

Ceea ce trebuie cuprins aici este un fenomen al naturii, un eveniment care conține o relație deosebită, o desfășurare care poate fi luată ca simbol al unei semnificații generale ce ține de sfera activității umane, al unei învățături morale, al unei vorbe înțelepte, deci ca simbol al unei semnificații al cărei conținut este o reflexie asupra felului cum se desfășoară sau cum ar trebui să se desfășoare lucrurile în treburile omenești, adică în chestiunile ce țin de voință.

Aici nu mai este voința divină care își revelează interiorul pentru om prin mijlocirea evenimentelor naturii și prin interpretarea lor religioasă, ci avem desfășurarea cu totul obișnuită a unor întâmplări naturale, din a cărei reprezentare individualizată se poate abstrage, în chip inteligibil pentru om, o judecată morală, o admonestare, o învățătură, o regulă de cumințenie, desfășurare care este prezentată de dragul acestei reflexii și înfățișată intuitiv.

Aceasta e poziția pe care o putem da aici fabulei esopice. *ja)* Anume, fabula esopice este în forma ei originală o astfel de sesizare a unui raport natural sau eveniment care are loc între diferite lucruri naturale, și cel mai adesea între animale, ale căror impulsuri provin din aceleași nevoi ale vieții care mișcă și pe om ca ființă vie. Prins în determinările lui mai generale, acest raport sau eveniment este de așa natură, încît el poate fi întâlnit și în sfera vieții omenești, oîstigiînd, abia prin această raportare, importanță pentru om.

a) Datorită acestei determinări, fabula esopică veritabilă este reprezentarea unei stări reale a naturii vii și nevii sau a unei întâmplări din lumea animală, întâmplare care nu este arbitrar născocită, ci luată, pe bază de observație fidelă, așa cum există ea în chip real și reprodusă apoi în așa fel, încît se poate degaja din ea o învățătură generală cu privire la existența umană și, mai precis, la natura ei practică, învățătură despre chibzuială și moralitate în acțiune. De aceea prima cerință trebuie să fie aceasta : cazul determinat, din care trebuie să se

desprindă așa-numita morală, să nu fie numai t i c l u i t, și cu deosebire să nu fie ticluit într-un fel care contrazice modul în care astfel de fenomene există în natura reală. Apoi, povestirea nu trebuie să relateze deja ea însăși cazul ca pe o generalitate, ci, conformi tipului a tot ce se întâmplă în realitatea exterioară, să-! redea în fonmia concretă a individualității lui ca pe un eveniment real.

În a! treilea rând, această formă originală a fabulei îi conferă acesteia cea mai mare naivitate, fiindcă scopul instructiv și sooterăa în evidență a unor semnificații generale utile se înfățișează apoi numai oare ceva ce intervine ulterior și nu ca ceea ce era urmărit de la început. Din această cauză, între așa-numitele fabule esopice cele mai atrăgătoare vor fi acelea oare corespund destinației determinate a ei, povestind despre acțiuni — dacă vrem să întrebuițăm acest cuvânt — sau despre relații și evenimente oare, în parte, au la baza lor instincte de ale animalelor, în parte exprimă un raport natural, în parte pot fi acceptate în general ca atare fără să fie ticluite laolaltă printr-o reprezentare arbitrară. Și apoi, în afară de aceasta, se poate vedea u. ? or că acest *fabula docet* arătat în fabulele esopice, în actuala lor formă, sau dă un caracter șters reprezentării, sau, adesea, se potrivește ca nuca în perete, întruidit adesea ar putea

#### 394 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

fi scoasă din fiai builă mai curând și mai bine învățătura opusă, sau scoase mai multe învățături.

Pentru lămurirea acestui concept particular al fabulei esopice, fie relatate aici câteva exemple.

Stejarul și trestia sînt bătute de furtună : trestia, subțirică, e numai îndoită, iar stejarianul, țeapăn, se frînge. Acesta e un caz care, cînd bate vîntul puternic, sta înîntîmplaJt în realitate destul de frecvent. Din puniot de vedere monail, eslte vorba de un om sus situat își inflexibil (în fața unui a mai puțin însemnat, care știe, lîn condiții de subaltern, să se mențină prin adaptabilitate, (în timp ce primul pierde din cauza încăpățănării și a obstinației sale. — Tot așa stau lucrurile în fabula despre rîndunele păstrată de Phădrus. Rîndunelele, împreună cu alte păsări, privesc cum seamănă plugarul sămînța de in, din firele căruia sînt împletite și sforile cu care islînt prinse păsările. Rîndunelele, prevăzătoare, își iau zborul, celelalte păsărele nu cred că e cazul isă zboare ; rămîn fără nioi o grijă în țară și sînt prinse. Și la. baza acestei fiabule avem un fenomen real al imaturii. Se știe că irlînduinelie pleacă toamna sipre regiuni suidice, și astfel nu sînt aici în epoca cînd se prind păsările. Același lucru se poate spune și despre fiabula cu liliacul, care e disprețuit și ziua și noaptea, fiindcă el nu aparține nici zilei, nici nopții. — Unor astfel de cazuri reale și prozaice li se dă o interpretare mai generală cu semnificație umană, după cum și acum unii oameni pioși știu (X., 497) să scoată din tot ce se întîmplă o aplicație edificatoare. Nu e însă necesar ca fenomenul natunal propriu-izis să sară totdeauna și îndată în ochi. În fabuila despre vulpe și corb, faptul real nu poate fi recunoscut din primul moment, ou toate că el nu lipsește cu totul ; căci e în obiceiul corbilor și

aii ciorilor să înceapă a croncăni când văd mișidînd în fața lor obiecte, oameni sau animale. Raporturi naturale similare simt implicate în fabula cu tufa cu spini care agață haina de lină a trecătorilor sau rănește vulpea care caută refugiu în ea ; în fabula cu țăranul care încălzește un șarpe la sîn etc. Alte fabule reprezintă întâmplări care se pot ivi de altfel între animale : în prima fabulă esopică, de exemplu, cînd vulturul mănîncă puii vulpii, ducând o dată cu carnea victimelor răpite un cărbune aprins oare-i aprinde cuibul, în sfârșit, alte fabule conțin vechi elemente mitice, cum e fabula despre cărăbuș, vultur și Iupiter, în care este vorba de un fapt de istorie naturală (nu discut dacă acesta e real sau nu), anume că vulturul și cărăbușul ouă în epoci diferite ale anului ;

### SECȚIUNEA I. 3. SIMBOLICA CONȘTIENȚĂ

395

în același timp însă, se simte importanța evident tradițională atribuită cărăbușului, care apare aici deja împinsă pînă la comic, ceea ce a fost exagerat și mai mult de I Aristofan. Dar cîte anume dintre aceste fabule provin de la Esop însuși ? Dispensa de a constata că acestea ar fi toate ale Jjui ne este dată aici prin faptul că, după cum se știe, numai despre puține din ele se poate dovedi că sînt esopice, (de exemplu aceasta din urmă, adică cărăbușul și vulturul), sau că li se poate atribui o astfel de vechime înoît să poiată fi atribuite lui Esop.

Despre Esop însuși se spune că ar fi fost un sclav cocoșat și diform, că ar fi fost de loc din Frigia, din țara care face trecerea de la simbolicul nemijlocit și existența cufundată în natură la țana în care omul începe să se înțeleagă pe sine însuși. Sub (x. 498) acest raport, Esop nu consideră, desigur, animalicul, și naturalul în general, ca ceva superior pentru sine și divin, așa cum făceau inizii și egiptenii, cM privește icu ochi prozaici, numai ca pe ceva ale cărui relații servesc spre a face reprezentabile acțiunile omenești. Dar ideile lui sînt numai idei de spirit; ele isînt lipsite de energia spiritului, de profunzimea vederii și de intuiție substanțială, nnau în ele poezie și filozofie. Vederile și învățăturile lui Esop se dovedesc a fi, fără îndoială, pline de bun-simț și înțelepte, ele sînt însă la nivelul unei 'reflectări lipsite de orizont, și, în loc să plăsmuiască forme libere din spirit liber, degajează un oarecare aspect aplicabil mai lang din materiale date în prealabil, adică din anumite instincte și impulsuri ale anima-ialoir și din mici întâmplări zilnice ; aceasta fiindcă el nu are voie să-și exprime deschis învățăturile, neputînd să facă să fie înțelese decât camuflîndu-le oarecum într-o ghicitoare care e în același timp și dezlegată. Unui sclav i se datoresc începuturile prozei, prozaic este și genul acesta întreg.

Gu toate acestea, fabulele lui Esop, aceste străvechi născociri, au trecut aproape la toate popoarele, străbătînd toate epocile, și, oricât s-ar mîndiri națiunile care au în general fabule în literatura lor icu fabuliștii numeroși pe care-i au, poemele acestora sînt totuși, cel mai adesea, reproduoeri ale străvechilor fabule, transcrise doar în forma cerută de gustul epocii respective, iar ceea ce acești fabuliști au adăugat ca invenție la bunurile moștenite a rămas departe în urma originalelor.

b) Dar printre fabulele esopice se găsesc și multe de acelea care arată o mare lipsă de invenție și de elaborare și care au fost născocite exclusiv în vederea învățaturii, încât animalele

### 396 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

sau chiar zeii care figurează în ele servesc numai de haină. Dar și atunci dle sânt departe de a violenta natura animală, așa cum poate fi cazul la moderni, oa, de exemplu, în fabulele lui

(X,. 499) pfeffel : cea despre un hînciog care își .adună toamna provizii, prevedere pe oare alit hînciog n-a avut-io, ajungând, din această cauză, să cerșească și să flămânzească ; sau fabula cu vulpea, copoiul și rîsul, desipre oare se povestește că s-au înfățișat înaintea lui Iupiter, fiecare dintre ele cu talentul său unilateral : vulpea cu viclenia, cqpoiul ou mirosul lui fin, rasul cu vederea sa ascuțită ; s-au înfățișat pentru a obține o distribuție egală a darurilor lor naturale, ceea ce li se și acordă. Apoi ni se spune : „Vulpii îi scade mintea, copoiul nu mai e bun de vânătoare, rîsului cu ochii de Argus i se face albeață pe ochi". E cu botul contra naturii, și deci fără sens, să enunți că unul din hîrciogii nu adună provizii sau că aceste trei animiale ar ajunge în situația de a fi egale în privința aoum-menționatelor însușiri. De aceea mai bună decît acesite fabule este cea desipre furnică și greier ; mai bună și ca aceasta este fabula desipre cerbul cu coarne minunate și cu picioare subțiri.

Astfel de fabule au și dat naștere obișnuinței de a considera ca primordială în ifabulă în general învățătura și de a vedea în evenimentul povestit numai un s i m ip li u înveliș, și deci o întâmplare absolut plăismuită numai în vederea învățaturii. Astfel de înveșmîntări — mai alias oînd întimpliarea înfățișată n-iar fi putut nicidecum avea iloc între anumite animale, dacă ținem seama de firea lor — sânt însă extrem de banale, sânt născociri lipsite de orice semnificație. Căci bogăția de sens a unei fabule nu constă decît în faptul de a conferi elementelor deja existente și formate încă un înțeles, mai general, aliaturi de cel pe care ele îl au în chip nemijilocit. — Mai departe plecând apoi de la presuiipoziția că esența fabulei trebuie căutată exclusiv în faptul că aici acționează și vorbesc animalele în locul oamenilor, a fost ridicată întrebarea : în ce constă caracterul atrăgător al **acestui** schimb ? Dar faptul că un om e prezentat cu înfățișarea unui animal nu poate oferi mare interes și atracție cînd este vorba să avem aici ceva mai mult, ori altceva decît ce ne

(X,. \*oo) oferă o comedie de maimuțe sau de dini, unde, dimpotrivă, în afară de spectacolul dexterității obținute iprin dresare, singurul interes îl prezintă contrastul dintre natura animală și aspectul și acțiunile ei umane. De aceea Bretinger susține că aici farmecul propriu-zis îl cauzează prodigiosul. Dar în fabu-

### SECȚIUNEA I. 3. SIMBOLICA CONȘTIENTĂ

397

lele originare apariția unor animalle oare vorbesc nu e prezentată oa ceva



neobișnuit și prodigios ori miraculos ; motiv pentru care și Leasing onede că introducerea animalelor oferă un mare avantaj pentru i n t e l i g i b i l i t a t e a și pres-c u r t a i r e a expunerii datorită familiarității cu însușirile animalelor — cu viclenia vullpii, cu mărinimia leului, ou lăcomia și violența lupului —, încât, în locul abstracțiilor : viclean, mărinimos etc, apare îndată o imagine determinată în fața reprezentării. Acest avantaj nu schimbă totuși nimic esențial în relațiile triviale ale simplei înveșmântări, și în linie generală este chiar deziavanatajos să ni se înfățișeze animale în loc de oameni, fiindcă figura animală rămâne mereu numai o mască, oare, oîț privește i m t e l i g i b i l i t a t e a isemnifioației, o ascunde tot atît de mult pe cît o lămurește.

Cea mai mare fabulă de acest fel ar fi atunci vechea istorie a lui Reineke, vulpea, dar care ca atare mu este fabulă veritabilă.

c) Ga pe o a treia treaptă, putem să anexăm aici încă următorul mod de tratare a fabulei, prin care începem însă să depășim deja sfera fabulei. Înțelesul **bogat** aii unei fabule constă, în general, în faptul de a găsi, printre variatele fenomene naturale, cazuri în stare să servească de bază de placare pentru reflexii generale asupra activității și comportării omenești, cu toate că animalicul și naturalul nu sînt străine de modul de existență propriu omului. De altfel, asocierea și raportarea așa-numitei morale la cazul individuali rămâne numai chestiune a liberului arbitru și a capriciului subiectiv și, de aceea, ea nu implică în i s i n e nimic serios. Această latură este cea care x,. 5oi iese în evidență pentru sine pe această treaptă. Forma fabulei este luată oa glumă. Goethe a făcut numeroase și grațioase poezii de felul acesta, poezii pline de **spirit**. Într-una din ele, intitulată *Flecarul*, se spune, de exemplu : „Călărim în lung și-n lat după plăceri și treburi, și-n urmă-ne trăncănitul nu mai contenește, lătratul din pline puteri nu are sfîrșit. Așa vrea oîinele din grajd să ne însoțească într-una, iar răsunetul tare all lătratului lui dovedește doar atît : noi călărim". Aici este însă necesar ca figurile naturale la oare s-a recurs să fie prezentate ou caracterul lor particular, ca în fiabulla esopică, și să înfățișeze în acțiunile lor stări, pasiuni și trăsături de caracter omenești oare au cea mai apropiată înrudire cu cale animale. De categoria aceasta ține mai sus amintitul Reineke, care are elemente de poveste mai

## 398 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

### SECȚIUNEA I. 3. SIMBOLICA CONȘTIENTA

399

multe decît fabula adevărată. Conținutul îl oferă o epocă de anarhie și de neorânduială, epocă a răutăților, a slăbiciunii, a infamiei, violenței și obrăzniciei, a necredinței în cele ale religiei, epocă a unei numai aparente domnii a dreptății în cele lumești, încît înving pretutindeni vicleșugul, calculul și egoismul.

Acestea sînt Stările proprii evului mediu, așa cum s-au dezvoltat ele îndeosebi în Germania. Vasalii cei puternici arată, desigur, oarecare respect față de rege ; în fond însă, fiecare fiaioe ce vrea, fură, omoară, asuprește pe cei slabi, înșală pe

rege, știe să-și câștige pe seama sa favorurile reginei, încât ansamblul social abia dacă se mai menține. Acesta e conținutul oman, oare însă nu este cuprins aici într-o propoziție abstractă, ci constă într-o totalitate de stări și de caractere, conținut oare, dată fiind natura lui mizerabilă, se dovedește a se potrivi cu totul cu natura 502) animalică în a cărei formă el se desfășoară. Din această cauză, nu are în el nimic supărător faptul de a găsi acest conținut, încorporat în mod deschis în animalic, în timp ce înveșmiântarea lui în forme animalice nu se înfățișează nici ea ca un singur caz singular, ci — fiind scos din această singularitate — el cîș-tigă o anumită generalitate, prin oare ne devine intuitivă constatarea : în generali așa se petrec lucrurile în lumea aceasta. Burlescul rezidă în însăși această travestire, al cărei caracter comic este amestecat cu seriozitatea amară a realității, întrucât travestirea face plauzibilă în modul cel mai nimerit josnicia omenească, întrucât o în forme animale și scoțind în evidență și în animalicul pur o mulțime de trăsături dintre cele mai amuzante și de istorii dintre cele mai stranii, înidit, în ciuda caracterului brutal al situațiilor, nu avem în fața noastră numai un comic forțat și prost, ci unul real și serios plăsmuit.

## **2. PARABOLA, PROVERB, APOLOG**

a) Cuprinzînd evenimente din cercul vieții cotidiene, cărora le atribuie o semnificație mai generală și superioară, parabola se înrudește cu fabula. Ea urmărește să facă inteligibilă această semnificație cu ajutorul unor întâmplări oare, considerate pentru sine, sînt de toate zilele.

Dar în același timp parabola se deosebește de fabulă prin faptul că ea nu caută astfel de întâmplări în natură și în lumea animală, ci în activitatea omenească așa cum fiecare din-

tre noi o avem în fața ochilor ; cazul individual pe care l-a ales — caz care, dată fiind particularitatea sa, se înfățișează mai întîi ca lipsit de însemnătate — îl amplifică, conferindu-i un interes mai general prin trimiterea la o semnificație superioară.

Prin aceasta, cuprinsul valoros și însemnătatea semnificațiilor pot crește și se pot adînci în ce privește conținutul în timp ce, în privința formei, începe să apară în măsură mai mare în lumină și subiectivitatea comparării intenționate i. sos) și a evidențierii învățăturii generale.

Putem considera ca o parabolă urmînd încă un scop ou totul practic modul la oare a recurs Cyrus (Henodot, I, c. 126) pentru ai face pe perși să i se alăture lui. Le scrie acestora să se prezinte într-un anumit loc avînd asupra lor securi. Aici, în prima zi îi face să curețe cu muncă grea un cîmp plin de spini. Iar a doua zi, — după ce s-au odihnit și au făcut baie, Cyrus îi conduce într-o luncă și-i ospătează bogat cu carne și vin. Apoi, după ce se ridicară de la masă, Cyrus îi întreabă care zi le-a plăcut mai mult, cea de ieri sau cea de azi ? Toți au fost pentru cea de azi, care le-a adus numai bine, în timp ce abia trecutul ieri ifusese o zi de oboseală și de efort. Atunci Cyrus exclamă : „Dacă vreți să mă urmați, se vor înmulți zilele bune, asemănătoare cu cea de azi ; dacă însă nu vreți să mă urmați, vă așteaptă munci nenumărate, asemănătoare cu cea de ieri". De un

gen înrudit date fiind semnificațiile lor, prezentând cel mai profund interes și cea mai mare generalitate, sînt parabolele pe care le găsim în evanghelie. De exemplu, parabola semănătorului, o poveste avînd ca atare un conținut neînsemnat și important numai datorită comparării cu învățătura despre cer. În aceste parabole, semnificația e totdeauna o învățătură religioasă, la care împlinirile omenești, prin care este reprezentată, se raportează cum cum se raportează în fabulele esopice animalicul la omenească, la ceea ce constituie semnificația lui.

Aceeași amploare de conținut o are cunoscuta istorie a lui Boooaoio, folosită de Lessing în *Nathan* la parabola sa despre cele trei indii. Și aici povestirea, luată ca atare, este cu totul obișnuită, iar este interpretată conferindu-i-se cuprinsul cel (x, . eo«) mai amplu, adică deosebirea și autenticitatea celor trei religii : evreiască, mahomedană și creștină. Același e cazul în parabolele lui Goethe, spre a aminti cele mai noi apariții ce intră în această sferă. În *Pastela de pisică*, de exemplu, unde un brav

#### 400 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

bucătar, spre a se afirma și Ga vîntător, ieși la vînătoare, dar împușcă un motan în loc de iepure, pe care îrasă, conștientîndu-i bine, îl servi la masă — ceea ce ar fi să se refere la Newton, dar știința fizicii, victimă a matematicianului, este totuși ceva mai miilă decît o pisică făcută în zadar piastetă de iepure de către un bucătar. — Aceste parabole ale lui Goethe, ca și ceea ce a oimjpus el în genul fabulei, au adesea un ton sugubă, prin care Goethe își alungă din suflet ceea ce e neplăcut în viață.

#### b) PROVERBUL

O treaptă de mijloc a acestei sfere o formează proverbul. Aname : proverbele pot fi transformate cînd în fabule, cînd în apologuri. Ele cuprind un caz individual, luat cel mai adesea din cotidianul uman, caz care trebuie apoi considerat cît semnificația lui generală. De exemplu : „O mină spală pe cealaltă” ; sau : „Fiecare să mătore înainte porții sale” ; „Cine sapă groapa altuia, cade însuși în ea” ; „Geea ce semeni seceri” ; „Ceea ce faci găsești” etc. Aici aparțin și sentințele, din care, în timpul din urmă, iarăși Goethe a făcut o mulțime, infinit de grațioase și adesea pline de profunzime.

Toate acestea nu sînt comparații, în sensul că semnificația generală și fenomenul oonior s-ar găsi separate, față în față, ci, o dată cu acesta din urmă, este exprimată nemijlocit cea dintîi.

#### c) APOLOGUL

În al treilea rînd, a p o l o g u d poate fi considerat ca o parabolă care nu întrebuintează cazul singular numai p a r a - 505) boli c, pentru a face intuitivă o semnificație generală, ci exprimă propoziția generală în însăși această haină, întrucît propoziția generală este realmente conținută în cazul singular, dar care e povestit numai ca un caz singular. În acest sens, *Dumnezeu și baiadera* a lui Goethe trebuie considerată ca apolog. Aici găsim istoria creștină a Magdallenei

pocăite îmbrăcată în reprezentări indice : Baiadera manifestă aceeași umilință, aceeași tărie de iubire și credință, Dumnezeu o încearcă, ea trece cu succes prin încercări și, în cele din urmă, se mîntuiește. în apo-

### SECȚIUNEA I. 3. SIMBOLICA CONȘTIENȚĂ

401

Iqg povestirea este continuată în așa fel, că sfîrșitul lui formulează însăși învățătura, fără nici o comparație, ca, de exemplu, în *Groparul*: Ziua muncă, seara oaspeți, săptămâni dure, sărbători vesele, să-ți fie de-acum cuvântul magic.

### 3. METAMORFOZELE

Al treilea gen, despre care trebuie să vorbim alături de fabulă, parabolă, proverb și apolog, îl formează metamorfozele. Fără îndoială, de aparțin genului simbolic-mitologic, dar în același timp ele opun naturalul în chip explicit spiritualului, întrucît atribuie unui ce existent în chip natural, de exemplu unei stînci, unui animal, unei flori, unui izvor etc, semnificația că sînt de grădărire și pierdute suferite de existențe spirituale, de cînd de exemplu, de pierdere, de Narcis, de Arethusa, care, în urma unei greșeli, pasiuni, crime, cad în păcat infinit sau durere fără sfîrșit, pierzîndu-și libertatea vieții spirituale și devenind numai existențe naturale.

Prin urmare, aici, pe de o parte, naturalul nu este considerat numai în chip exterior și prozaic, oare simplu munte, izvor, arbore etc, ci și se dă un conținut oare aparține unei acțiuni sau unui eveniment ce provine din spirit. Stîlnoa nu este numai piatră, oare Niobe oare plînge după copii. Pe de altă parte, această faptă omenească este un păcat oarecare, iar metamorfozarea în simplu fenomen al naturii trebuie privită oare o degradare a spiritualului ,

Din această cauză, metamorfozele acestea

cauză, metamorfozele acestea ale unor înși umani și zei în lucruri ale naturii trebuie să le distingem foarte bine de simbolica imitativă și propriu-zisă. În Egipt, divinul este (în parte contemplat nemijlocit în natura interioară, misterioasă, închisă în sine, a vieții animale, în parte simbolul propriu-zis este o figură a naturii oare nemijlocit contopită cu o semnificație înrudită mai amplă, deși ea nu trebuie să constituie existența reală adecvată a acestei semnificații; aceasta fiindcă simbolica inconștientă nu este încă — după formă, precum și după conținutul ei — o intuire liberată spre a deveni spirituală. Metamorfozele, din contră, fac distincția esențială între natural și spiritual, constituind sub acest raport trecerea din mitologic în simbolic în mitologic propriu-zis, oînd îl concepe adică pe acesta din urmă oare plecând în

„ 50»)

26 - C. 123

402 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

miturile lui, desigur, de la o existență naturală concretă — soare, . mare, fluvii, filări, fenomenul fecundării, pămînt —, dar pe oare apoi o separă în chip

explicit, degajând conținutul interior al fenomenelor naturale și individualizându-l artistic ca pe o putere spiritualizată, în forma unor zei plăsmuiți cu chip uman în interiorul și exteriorul lor. Așa cum Homer și Hesiod le-au dat mai târziu grecilor o mitologie, și anume nu ca pe ceva ce ar cuprinde numai semnificația zeilor, nu ca pe un fel de expunere a unor învățături morale, fizicale, teologice sau speculative, ci o mitologie ca atare, început al religiei spirituale în întrupare omenească.

În afară de tratarea cu totul modernă a miticului, în *Meta-* 607) *morfozele* lui Ovidiu avem un amestec din cele mai eterogene elemente; în afară de metamorfoze, oare ar putea fi înțelese în general numai ca un gen de reprezentare mitică, iese în evidență punctul de vedere specific al acestei forme: îndeosebi în povestirile în care plăsmuirii — considerate de obicei ca simbolice sau chiar întru totul mitice — se înfățișează transformate în metamorfoze, și ceea ce altfel este unit este prezentat drept opoziție dintre semnificație și figură și drept trecere a uneia în cealaltă. Astfel, de exemplu, simbolul frigian și egiptean, lupul, este separat de semnificația lui imanentă în așa fel, încât aceasta este transformată într-o existență anterioară, dacă nu în a soarelui, totuși în aceea a unui rege, iar existența de lup este reprezentată ca urmare a unei fapte comise în această existență umană. Astfel, și în cântecul pieridelor zeii egipteni, berbecul, pisica sunt reprezentate ca figuri de animale în care s-au ascuns, de frică, zeii mitici eleni Iupiter și Venus. Înseși pieridele, ca pedeapsă pentru a fi cutezat să se ia la întrecere în cântecul lor cu muzele, sunt transformate în igheonoaie.

Pe de altă parte, (metamorfozele, din cauza determinației mai precise pe care o include în ei conținutul ce constituie semnificația, trebuie distinse, de asemenea, și de fabulă. În fabulă conexarea propoziției morale cu înfățișarea naturală este o legătură naivă, care nu scoate în evidență la elementul natural valoarea lui de a nu fi decât natural — valoare distinctă de spirit —, introducându-l astfel numai în semnificație. Cu toate că există și unele (fabule lesopice care, modificate numai puțin, iar deveni metamorfoze, ca, de exemplu, fabula 42, despre liliac, ispin și cufundar, ale căror instincte sunt derivate din nenorocul avut în întreprinderi anterioare. 1

### SECȚIUNEA I. 3. SIMBOLICA CONȘTIINȚĂ 403

Cu aceasta am străbătut acest prim cerc al formei comparative a artei, feluri de artă care își iau ca punct de plecare ceea ce este dat, adică fenomene concrete, pentru a se ridica de aici la o semnificație mai amplă, înfățișată în acestea în chip intuitiv. —

### B. COMPARAȚII CARE ÎN PROCESUL DE INTUITIVIZARE PLEACĂ DE LA SEMNIFICAȚIE

Dacă în conștiință foina presupusă este separația semnificației de figură — formă în cuprinsul căreia trebuie să aibă loc raportarea acestora —, se poate începe și trebuie să se înceapă, dată fiind independența atât a uneia, idt își a

celelalte laturi, nu numai de la lăoa ce există în chip exterior, ci tot atât de mult și invers, de la cea ce există în chip interior, adică de la 'reprezentări generale, reflexii, sentimente, principii. Deoarece și acest interior este, asemenea imaginilor lucrurilor exterioare, ceva dat în conștiință și, fiind independent de exterior, pleacă de la sine însuși. Acum, icind în felul acesta începutul îl constituie semnificația, expresia, irealitatea, e lăoa care se înfățișează ca 'mijloc luat din lumea concretă pentru a determina în mod sensibil semnificația care e conținut abstract, pentru a o face reprezentabilă, intuitivă.

Dar, dată fiind indiferența reciprocă a laturilor una față de cealaltă, cum am văzut deja mai sus, legătura în care ele sînt puse nu este o apartenență necesară în sine și pentru sine, își din această icauză importarea lor, nefiind obiectiv inerentă lucrului însuși, este ceva f acut în n c h i p s u b i i e c t i v, ceva ce nici nîși imai ascunde caracterul subiectiv, icinl face cunoscut prin feiM reprezentării. Plăsmuirea absolută posedă legătura din-între conținut și formă, suflet și corp, ica însuflețire concretă, ca unire în sine și pentru sine ia lămînidurora, întemeiată în conținut ca și în formă, în suflet ca și în corp. Aici însă separația părților este presuposiția și, din această icauză, împreunarea lor nu este decît o înviorare subiectivă a semnificației cu ajiuto-rul unei figuri exterioare acesteia și o interpretare de asemenea subiectivă a unei existențe ireale prin (raportarea acesteia la diferite reprezentări, sentimente și igînduri ale spiritului. De aceea se și revelează cu deosebire în aceste forme lăirta subiectivă a poetului, a aceluia care compune, iar în 'Operele de artă complet

(Xj 509)

#### 404 PARTEA A li-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

eliabonate se poate distinge «nai ales pe această (Latură ce aparține iluiciuului își plăsmuirii ilui necesare își ce a adăugat aici poetul ca podoabă și înfrumusețare. Aceste adaosuri ușor ide recunoscut, (îndeosebi imaginile, simbolurile, alegoriile, 'metamorfozele, sînt cele pentru are pjiitem auzi că este cel mai inUk lăudat poetul, cu icare ocazie, iarăși, o pante dintre laude itrebuie să se irăsfrîngă oarecum asupra pătrunderii își fineței care llnau descoperit și remarcat, pîrecum și propriul dar de invenție a'l acestuia. Dar, pe ilkigă operele autentice de iartă, formele -oare aparțin aici au 'voie isă trencă numai ioa simple accesorii, cum ,am mai spus, cu toate că în poeticile de odinioară imai alias aceste iluoruri secundare le găsim itratate ca idlemente poetice.

Oînd deci cele două iliatuiri de conexat isînt efectiv indiferente una față de cealaltă, pentru justificarea (raportării 'subiective și a comparării ieste nevoie ea figura isă cuprindă lîm conținutul ei în chip înrudit acdleași raporturi și proprietăți pe oare de include în ea semnificația, întrudît prinderea acestei asemănări este urîi-cu! temei de a împreuna semnificația tocmai cu această figură determinată și de a o ifiace iintuibilă prin mijlocirea acesteia.

în sfârșit, cum nu se pleacă ide Ha fenomenul concret din care să ise abstragă o

generalitate, ci, invers, se pleacă de la chiar această generalitate, ce urmează isă se oglindească pe sine într-o imagine, semnificația câștigă efectiv poziția de a ise înfățișa (X., 510) di-iqpt scopul propriu-zis și de a domina imaginea drept mijlocul său de intuitivizare.

Ordinea în care putem trata diversele specii ce țin de această sferă este următoarea :

în primul rînd, trebuie să tratăm despre ghicitoare, specia cea mai înrudită cu treapta precedentă.

în al doilea rând, trebuie examinată alegoriile, în care iese la lumină chip deosebit dominația semnificației abstracte asupra figurii exterioare.

În al treilea rînd, trebuie considerată comparația propriu-zisă ; metafora, imaginația și asemănarea.

## 1. GHICITOAREA

Simbolul propriu-zis este enigmatic în sine, întiruoit exterioritatea icu ajutorul căreia urmează să fie (înfățișată intuitiv o semnificație generală este încă deosebită de aceasta și, din

### SECȚIUNEA I. 3. SIMBOLICA CONȘTIENȚA

405

această cauză, sensul ce trebuie atribuit figurii este supus îndoielii. Ghicitoarea însă aparține simbolicii conștiinței și se deosebește îndată de simbolul propriu-zis prin faptul că semnificația ei este limpede își completează o oarecare de inventatorul ghicitorii, iar figura care ascunde semnificația și în care aceasta trebuie ghicită este aleasă intenționat spre această semide-ghizare. Simbolurile veritabilele isînt, înainte și după, probleme nedezlegate, ighicitoarea, din contră, este în sine și pentru sine dezlegată, motiv pentru care și Sancho Panzia spune cu totul just că el preferă să i se dea mai întîi dezlegarea și numai pe urmă ghicitoarea.

a) Prin urmare, prin intermediul lui la născocirea ghicitorii și de la ceea ce se pleacă este sensul conștient, semnificația ei.

b) În al doilea rând, apoi, isînit împreună în chip disparat și, prin aceasta, frapant diferite trăsături de caracter Xi. din lumea exterioară de altfel cunoscută, care în natură și în exterioritate în general se găsesc dispersate. Din cauza aceasta, acestora le lipsește unitatea subiectivă care să le cuprindă laolaltă, iar rînduirea lor una lângă alta își conexiunea lor intenționată nu au ca atare nici un sens în sine și pentru sine ; deși, pe

de altă parte, ele trimit tot atît de explicit la o unitate, la care raportate și trăsăturile în aparență cele eterogene redîiștigă totuși sens în semnificație.

c) Această unitate, subiectul acelor predicate dispersate, este toamă reprezentarea simplă, soluția a icărei -recunoaștere sau ghicire în această deghizare aparent complicată constituie sarcina ghicitorii. În această privință, ghicitoarea este 'ouăntul de spirit conștient al simbolicii care pune la încercare agerimea pătrunderii își irpezițiunea combinației, iar modul ei de reprezentare, în timp ce duce la ghicirea enigmaticului, se nimicește pe sine

prin sine însuși.

Din această cauză, ghicitoarea ține mai alias de iartă vorbirii, dar ea își poate găsi loc și în artele plastice, în arhitectură, în arta grădinăritului, în pictură. Ca fenomen istoric, ea apare îndeosebi în Orient, în epoca intermediară constituită de perioada de trecere de la simbolică la o înțelegere și o generalitate mai conștientă. Popoare și epoci întregi au găsit desfătare în rezolvarea unor astfel de probleme. Ghicitoarea joacă mare rol și în evul mediu la arabi, la scandinavi și în poezia germană, de exemplu în întrecerea cântăreților de la

#### 406 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

Wartburg. În epoca modernă, ea a coborât, devenind imai mult un mijloc de distracție și simplu amuzament de societate.

Putem amenașă ghicitoare adică infinit de idei în câmpul cuvintelor de spirit, care privesc (forma jocului de cuvinte, la jocul de cuvinte (referitor la o anumită stare dată, la o întâmplare, la un (X, 82) obiect oarecare. Aici avem : ideea o parte un obiect indiferent oarecare, de altă parte o idee subită, (subiectivă, care scoate pe neașteptate în evidență un lucru deosebit, o latură, un aspect al obiectului trecut imai (înainte neobservat, aspect pe care-l așază într-o altă lumină prin noua însemnătate ce i se atribuie.

### 2. ALEGORIA

(Contrarul ghicitoriei, căci pornește de la generalitatea semnificației, este, în cuprinsul prezentei sfere, al (1 e g o r i a. Fără îndoială, își ea caută să facă mai intuitive proprietățile determinate ale unei (reprezentări generale cu ajutorul unor proprietăți înrudite ale unor obiecte concrete și sensibile, dar nu spre a le camufla pe jumătate propunând probleme enigmatice, ci cu scopul (tocmai opus, al limpezirii complete ; înaint exterioritatea de care se folosește alegoria (trebuie să prezinte cea mai mare transparență posibilă pentru semnificația care este să fie înfățișată în ea.

a) De aceea prima ei operație este personificarea, își deci conceperea ca subiect a unor stări sau însușiri generale, abstracte, atât din (lumea umană, cât și din lumea naturală, cum sînt religie, iubire, justiție, dezbinare, igilorie, război, (pace, primăvară, vară, toamnă, iarnă, irenume. Dar 'această subiectivitate nu este nici după conținutul și nici după forma ei exterioară un subiect sau individ în ea însăși, ci rămîne abstracție a unei reprezentări generale care nu conține decît forma goală a subiectivității și trebuie numită oarecum numai subiect gramatic. O ființă alegorică, oricît i s-ar da figură omenească, nu atinge nici individualitatea concretă a unui zeu 'grec, -nici pe aceea a unui isfînt sau a unui (subiect -oarecare, fiindcă subiectivitatea, pentru a face această figură congruentă cu abstracția semnificației ei, se vede nevoită ; s-o scobească atît de mult, însoit să (X, u» dispară din ea orice individualitate determinată. De aceea alegoria -este acuzată, cu bună dreptate, că e -rece și steapă și, daltă fiind natura intelectual abstractă a semnificațiilor ei, ea



## SECȚIUNEA I. 3. SIMBOLICA CONȘTIENȚĂ

407

este și în privința invenției imai mult o chestiune a intelectului decât a intuiției concrete își aprofundăm sufletești la imaginației. Poeți ca V-kigil iredurg cu precădene Ha ființe alegorice din cauză că înu știu crea izei individualii cum snt cei homerici.

b) Dar, în al doilea rând, semnificațiile alegoricului, deși abstracte, isînt în același timp de, t e i r m i m a t e, și numai prin acest mod-determinat al lor cognoscibile, încît expresia acestor particularități, nefiind inclusă nemijlocit în reprezentarea mai înfrî numai în g e n e r a l l perisonificată, trebuie să se înfrîșeze ipenitru sine alături de subiect ca predicate lămuritoare ale acestuia. Această separare a subiectului de predicat, a (generalității de particularitate constituie al doilea aspect al caracterului rece al alegoriei. Intuitivizarea (însușirilor mai precis indicate este loialtă din manifestările, efectele își urmările care ies în evidență din semnificație dînd aceasta devine reală în existența concretă sau din instrumentele și mijloacele de care se folosește semnificația ! în ,realkarea sa efectivă. De exemplu, lupta și războiul sînt indicate prin anme, (săbii, (tunuri, trompete, steaguri ; anotimpurile prin florile și fructele oare abundă sub influența binefăcătoare îndeosebi a primăverii, respectiv a verii sau a toamnei. Astfel de obiecte pot avea apoi, la înfrîndul lor, numai raportări simbolice, așa cum, de exemplu, justiția este înfrîșată prin iballianță își legătuna lla ochi sau moartea prin ceasul de nisip și coasă, lîntrucît însă în alegorie semnificația este dominantă, iar intuitivizarea îi este tot atît de abstract subordonată pe cît de simplă abstracție este înfrîșă lallqgaria, figura unor asbdl de moduri-determinate dobîdește aici numai valloarea unui atribut.

e) în ifalul acesta, alegoria ieste săracă isub ambele ci aspecte. (X.,

Personificarea ei generală este goallă, exterioritatea determinată este numai un semn oare, considerat pentru sine, ou mai are nici o semnificație, iar punctul ei central, care ar trebui să cuprindă laolaltă în sine (diversitatea atributdlor, mu are forța unei unități subiective care lîn existența sa -concretă să ise plăsmuiască pe sine înfrîși și să se raporteze la sine înfrîși, ci acest punct central devine o formă numai abstractă, ifonmă ia cărei umplere cu astfel de particularități coborîte la nivdlul unor attribute rămîne ceva exterior. Așadar, nici pentru alegorie mu e iuioru serios natura independentă a conținutului (în icare ea își personifică abstracțiile și semnificația lor ; în consecință, n-ar trebui propriu-zis să se dea forma unei ființe alegorice conținutului a ceea ce e în

## 408 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

sine și pentru sine independent. Dike a anticilor, de exemplu, nu trebuie numită alegorie ; ea este necesitatea universală, dreptatea veșnică, subiectul universal puternic, absoluta substanțialitate a raporturilor naturii își a vieții spirituale, și deci ceea ce este absolut independent însuși, de care -trebuie să asculte indivizii, «eii, ca și oamenii. Domnul Frederic von Sdilegel, așa cum observam deja mai

sus, a enunțat, desigur, că orice operă de artă trebuie să fie o alegorie, dar această expresie nu e adevărată decât dacă ea are numai înțelesul că orice operă de artă trebuie să conțină o idee generală și o semnificație adevărată în sine (însăși. Din contră, ceea ce am numit aici alegorie este un mod de reprezentare subordonat în conținut ca și în formă și care corespunde numai în chip imperfect conceptului artei. Căci orice eveniment și complicație omenească, orice raport, orice situație are în sine o generalitate oarecare, generalitate ce poate fi abstractă ca generalitate, dar astfel de abstracții le avem deja și altfel în conștiință, iar în artă nu poate fi vorba ca acestea să fie tratate în generalitatea lor prozaică și cu însemnătatea lor exterioară ; alegoria nu atinge decât acest nivel.

x<sub>1</sub>.<sup>616</sup> Winckelmann ia sîns și el o operă 'lipsită de maturitate despre alegorie, operă în care — confundînd însă în bună parte simbol și alegorie — înșiră o mulțime de alegorii.

Între diferitele arte în cuprinsul cărora întîlnim ireprezentări alegorice, poezia greșește eînd irecunge (la astfel de mijloace, în timp ce sculptura nu se poate realiza pretutindeni fără acestea și îndeosebi sculptura modernă, care admite adesea maniera portretului, și deci, pentru a indica mai precis multiplele relații în care -se găsește individul reprezentat, se vede nevoită să se servească de figuri alegorice. La statuia lui Blucher, de exemplu, ridicată aici la Berlin, vedem geniul gloriei, al victoriei, cu toate că privitor la acțiunea generală a războiului de dîlbe-rare acest element alegoric este evitat și printr-o serie de scene singulare, ca, de exemplu, isoerna plecării armatei, a manșului, a ireîntoarcerii victorioase. În general însă, în statuile-portret se recurge cu plăcere la procedeul de a înveli și diversifica cu alegorii o simplă coloană. Cei vechi, dimpotrivă, se serveau, de exemplu la sarcofage, mai mult de reprezentări mitologice, ca aceea a somnului, a morții etc.

Alegoria aparține *m* genera! mai puțin artei antice decât celei medievale romantice, deși, ca alegorie, ea nu este propriu-

### SECȚIUNEA I. 3. SIMBOLICA CONȘTIENȚĂ

409

(X.,

zis ceva romantic. Această prezență frecventă a concepției alegorice în această -epocă poate fi explicată în chipul următor. Pe de o parte, evul mediu are drept conținut al său individualitatea particulară cu scopurile ei subiective, dragostea și onoarea, cu promisiunile ei făcute lui Dumnezeu, -cu vagabondajek și aventurile ei. Diversitatea acestor indivizi numeroși și întîmplări oferă imaginației un joc amplu pentru născocirea și dezvoltarea unor conflicte și soluții accidentale și arbitrare. În fața variatelor aventuri se află însă generalul relațiilor vieții și al stărilor, care nu este individualizat ca fiind zei de sine stătători, cum era la antici, și oare din cauza aceasta se înfățișează pentru sine ușor și naturali izolat în generalitatea lui, alături de acele personalități particulare își de figurile lor particulare, și de întîmplările la care ele participă.

Cînd **artistul** are în reprezentarea sa astfel de generalități și nu vrea să le îmbrace în forma accidentală acum descrisă, nu-i rămîine altceva deaînt modul de reprezentare alegoric. Tot așa se petrec lucrurile și în domeniul religios. Măria, Hristos, faptele și soarta apostolilor, sfinții cu penitențele și martiriul lor isînt, desigur, și aici indivizi cu totul determinați, dar creștinismul are de-a face în imod qgal și cu esențiala tați spirituale generale, -care nu pot fi întrupate în modulndeterminat-de-a-fi ,all persoanelor reale, vii, căci ele trebuie să fie reprezentate tocmai ca redații genera 1 e, de exemplu oa dragoste, credință, speranță. În general, adevărurile și dogmele creștinismului sînt cunoscute pentru sine în chip religios și unul dintre principalele interese pe care-il prezintă poezia constă în faptul oa aceste învățături să fie înfățișate ca învățături universale, ca adevărul să fie cunoscut ca adevăr univeirisal. Dar atunci reprezentarea concretă trebuie să ră-mîină secundară își exterioară conținutului însuși, iar alegoria este forma care satisface cel mai ușor și mai potrivit această cerință. În acest înțeles, Dante, în a sa *Comedie divină*, are mult alegoric. Astfel, de exemplu, teologia apare la el contopită cu imaginea iubitei sale Beatrice. Această personificare oscilează însă — și .aceasta e ceea ce constituie frumosul în a — între alegoria propriu-zisă și transfigurarea iubitei lui din tinerețe. În al noulea an al vieții sale o văzu el pentru prima dată. Ea nu-i apăru ca fiica unui om muritor, ci oa fiica lui Dumnezeu. Natura lui fierbinte de italian se aprinse pentru Beatrice de o pasiune care nu s-a mai stins niciodată. Și, cum ea trezi în el geniul poeziei, Dante îi ridică — după ce cu moartea ei x,,

#### 410 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

timpurie pierdu tot ce a avut mai scump — fin opera principală a întregii sale vieți acdl minunat monument acestei ireligii interioare, subiective a inimii sale.

#### 3. METAFORA, IMAGINE, ASEMĂNARE

A treia sferă, alături de 'ghicitoare și de alegorie, este figurativul în general. Ghicitoarea încă mai ascunde semnificația pentru sine cunoscută, iar îmbrăcarea ei în trăsături de caracter înrudite, deși eterogene și îndepărtate, rămîine încă lucrul principal. Alegoria, din contră, face din claritatea semnificației scop unic dominant în iasă măsură, că personificarea și attributele ei apar coborâte la nivelul unor simple semne exterioare. Figurativul ansă îmbină această claritate a alegoricului cu menționatul haz al ghicitorii. Semnificația ce se înfățișează conștiinței figurativul o face intuibilă în fortma unei exteriorități înrudite, încât nu se produc totuși pe calea (aceasta probleme de descifrat, ci ia naștere figurativul, datorită căruia semnificația reprezentată transpare desăvîșit luminoasă, revelandu-se îndată ca ceea ce este ea.

#### a) METAFORA

Mai în t î i, în ce privește metafora, ea trebuie considerată deja în sine ica o asemănare, întrucât ea exprimă semnificația dară pentru sine însăși cu ajutorul unui fenomen al realității concrete, fenomen comparabil cu ea, căci e asemănător, în comparație, oa atare, le avem însă pe amîndouă, adică

semnificația propriu-zisă își imaginea, despărțite precis una de alta, în timp ce această separație, deși în sine prezentă, nu este încă afirmată în metaforă. Motiv pentru care și Aristotel distinge deja comparația de metaforă, spunând că în prima se află totuși un „ca” absent din aceasta din urmă. Anume, expresia metaforică înfățișează numai una dintre (BIS) laturi, imaginea ; iar în legătura în care e Moșită imaginea rezidă atât de aproape semnificația despre care e vorba, încât aceasta, oarecum fără a fi separată direct de imagine, este dată nemijlocit își în același timp. Gînd auzim : „primăvara acestor obraji” sau : „o mare de lacrimi”, ni se impune cu necesitate să nu luăm aceste expresii în sens propriu, ci numai oare pe niște

### SECȚIUNEA I. 3. SIMBOLICA CONȘTIINȚA

411

imagini ale căror semnificații legătura ni le indică de asemenea explicit. În simbol și în alegorie relația sensului cu figura exterioară nu e atât de nemijlocită și de necesară. Celor nouă trepte ale unei scări egiptene și altor o sută de alte lucruri, nu pot să le (găsească semnificație, simbolică decât inițiații, știutorii și învățații, care, invers, descoperă ceva mistic și simbolic unde n-ar fi nevoie să se caute așa ceva, fiindcă nu există ; lucru oare în s-a putut întâmpla uneori își iubitului meu prieten Creuzer, ca și neoplatonicienilor și comentatorilor lui Dante. —

\*) .Cuprinsul, forma de diferite feluri a metaforei sînt infinite, dar determinația ei este simplă. Ea este o comparație sau totul presupusă, întrucît ea nu opune una alteia imaginea și semnificația, ci prezintă numai imaginea, iar înțelesul propriu - z i s al acesteia 91 șterge, făcînd să fie îndată cunoscută limpede **fin** imagine înșăși, își cu ajutorul legăturii în oare ea apare, semnificația realmente vizată, ou toate că aceasta nu este indicată explicit.

Dar, cum sensul astfel figurat «reiese numai din legătura în care se găsește imaginea, semnificația exprimată în metaforă nu poate pretinde să aibă valoarea unei (reprezentări artistice independente, ci numai valoarea unei reprezentări incidentale, întrucît metafora nu se poate înfățișa din acest motiv în mare măsură decât ca decor exterior al unei opere de artă pentru sine independente.

p) 'Metaforicul își găsește principala lui aplicare în expresia verbală, pe icare, în această privință, o putem examina sub următoarele aspecte :

aa) în primul rând orice limbă posedă deja în sine înșăși o mulțime de metafore. Acestea se produc prin faptul că un cuvînt, care nu înseamnă inițial decât ceva de natură cu totul sensibilă, este transpus asupra a ceea ce e spiritual. „A prinde”, „a cuprinde”, și în general multe cuvinte referitoare la cunoaștere, au, în ce privește înțelesul propriu al lor, un conținut absolut sensibil, înțeles care ulterior este părăsit și schimbat contra unei semnificații spirituale. Primul sens al **cuvîntului** este sensibil, al doilea spiritual.

PP) Dar încetul cu încetul disipare în uzul unui astfel de cuvînt metaforicul, care se transformă în urma obișnuinței din expresie improprie într-una proprie, antrăcit imagine și semnificație — dată fiind obișnuința de a prinde în prima

numai pe aceasta a doua — nu se mai disting una de alta, iar imaginea, în (X., 519)

#### 412 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

loc să ne dea o intuiție concretă, nu ne dă nemijlocit decât însăși semnificația abstractă. De exemplu, când trebuie să luăm „a cuprinde” în sens psihic, nu ne vine de loc în minte să ne mai gîndim totodată la apucarea sensibilă, concretă, cu mîna. În limbile vii aceasltă deosebire dintoe metaforele reale și cele coborâte deja prin «uzare la nivelul expresiilor proprii este ușor de stabilit. Din contră, icînd e vorba de limbile moarte, lucrul acesta e dificil, fiindcă aici simpla etimologie nu poate decide în ultima instanță, întrucît nu e vorba de prima origine, și în general de dezvoltarea mai dqparte a limbii, ci este vorba dacă, întrebuintat fiind în domeniul spiritual și conferindu-i-se o semnificație spirituală, un cuvînt care se înfățișează cu totul plastic și intuitiv nu prea și-a pierdut, deja chiar în cursul vieții limbii, această primă semnificație sensibilă a lui și amintirea ei,

Yy) Cînd acesta este icazuil, născocirea unor noi metafore, ticluite explicit de către imaginația poetică, e necesară. Sarcina» <sup>B20)</sup> principală a acestei invenții rezidă, în p r i m u l r î n d, în transferarea în mod intuitiv a fenomenelor, activităților și stărilor unei sfere superioare asupra conținutului unor regiuni inferioare și lîn reprezentarea semnificațiilor acesteia din unmă în forma și chipul regiunilor superioare. Organicul, de exemplu, este în sine însuși de valoare superioară anorgaoiiouliuii, și înfățișarea a ceea ce e mort în forma fenomenelor vii iridică expresia. Deja Firdusi spunea : „Tăișul săbiei rodie mîncîncă creierul leului și bea slîngele întunecat al cutezătorului”. — ,: Același lucru se produce în grad mai înalt cînd naturalul și sensibilul este redat figurat în forma unor fenomene spirituale, fiind înălțat și înnobilit prin aceasltă. E fapt cu totul curent să vorbim în acest sens de „cîmpii surâzătoare”, de „torent m î n i o s”, sau să spunem cu Calderon : „Valurile gemeau sub povara grea a corăbiilor”. Ceea ce nu-i aparține decât omului este folosit aici pentru ia exprima ceea ce ține de natură. Poeții romani fac și ei uz de acest fel de metafore. Visr-gi'liu, de exemplu, spunea (lîn *Georgice*, III, v. 132) : „Quum gra-viter tunsis gemit area ifirugibus”. [„Cînd igeme greu ograda de cerealele treierate].

în a l i d o i l e a r î n d, invers : spiritualul este și di mai accesibil intuiției cu ajutorul imaginilor unor obiecte ale naturii.

Astfel de figurări pot însă degenera ușor în ceva prețios, căutat și în simplu joc, atunci dnd ceea ce în sine și pentru sine

#### SECȚIUNEA I. 3. SIMBOLICA CONȘTIENȚA

413

e .lipsit de viață se înfățișează în plus și personificat, atribuindu-i-se icu toată seriozitatea o astfel de activitate spirituellă. Mai ales italienii s-au lăsat tîrîți în astfel de fantasmagorii, și nici Shiakespeare nu e cu totul scutit de așa ceva,

cînd, de exemplu, în scena I actu] V, din *Richard al II-lea*, îl face pe rege să spună la despărțirea de soția sa : „Chiar și nesimțitoarele incendii vor simpatiza cu (glasul trist al limbii care mișcă și, miloase, vor îmblîînzii cu lacrimile lor văpaia focului, și în parte vor jeli în cenușă, iar în parte vor deveni năgire cărbune din cauza detronării unui rege dnept”.

y) în sfîîrșit, icît priveșite sicqul și interesul metaforicului, x,. 52» cuvîntul propriu este o expresie pentru sine inteligibilă, iar metaforma este o altă expresie, și deci ne putem întreba : la ce această dublă expresie? iSau, ceea ce e tot una : la ce servește metaforicul care posedă în sine această dualitate? De obicei se spune că metaforele ar fi întrebuintate de dragul unei reprezentări poetice mai vii, iar această vioiciune e mai ales o recomandăție făoută de Heine. Vioiul constă în intuibilitate ca posibilitate de reprezentare precisă, aare înlătură aaraoterul nedetenminat al cuvîntului totdeauna general, făeîmd, cu ajutorul imaginilor, ceva sensibil din dl. Fără îndoială, în metafore rezidă o vioiciune mai mare decît în expresiile proprii obișnuite, dar adevărata viață nu trebuie căutată în metaforele răzlețe sau înșirate una după cealaltă, metafore al căror caracter figurat poate cuprinde, desigur, un raport care introduce în chip norocos în expresie o claritate intuitivă și în aceeași timp o precizie superioară, dar care — atunci cînd și fiecare moment de amănunt este figurat pentru sine — îngreuiază de asemenea întregul, înăbușîndu-l sub greutatea amănuntelor.

De aceea, ca sens și scop al dicțiunii metaforice în general, trebuie considerată — cum va fi neoesar să arătăm mai de aproape la comparație — nevoia și puterea spiritului și sufletului care nu se mulțumesc cu ceea ce e simplu și obișnuit, ci se %-tuează deasupra acestora, pentru a merge înainte, la altceva, a zăbovi la ceea ce este diferit își a uni ceea ce e dublu. Această unire are ea însăși, ila rîndul ei, un temei complex.

aa) în primul rînd, temeiul 11 ai it ă ir i ,r i i, întruoît sufletul și pasiunea, pline și mișcate în ele însele, vor să facă intuibilă această putere a lor, pe de o parte prin mărire sensibilă, pe de altă parte vor să exprime în cele mai variate imagini propria lor existență agitată își zăbovirea lor în cuprinsul unor multiple

#### 414 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

. 522) reprezentări ; și aceasta recurgînd la felurite fenomene înrudite, alese din lumea exterioară. — De exemplu, în rugăciunea către cruce a lui iCalderon, Iulia spune cînd vede cadavrul fratelui ei ucis tocmai atunci, iar iubitul ei Eusebio, ucigașul lui Liardo, stă în fața ei : „Mult aș dori să-nchiid ochii ân fața sîngelui nevinovat care s tr i g ă răzbunare, răspîndit, profuziune de g a -r o a f e, ic a puipu-r a, pe pămînt. Aș dori să te cred iertat de lacrimile oe le verși. Dar rănile și ochii sînt guri care nu știu ce-i minciuna”.

Mult mai îngrozit la vederea ei cînd Iulia, ân cele din urmă, vrea să i se abandoneze, pasionatul Eusebio strigă: „Flăcări țîșnesc din ai ităi ochi, suflul oftatului tău arde; fiecare cuvînt e un v u l ic ia n, orice if ir de păr ți-e xază de

fulger; orice vorbă-i moarte, și iad este dezmiardarea ta. Crucea de pe pieptul tău mă umple de groază ca un semn venit de sus". Agitația sufletului este aceea care așază îndată o altă imă-gine în locul a ceea ce e nemijlocit intuit și care abia poate pune capăt acesitei căutări și găsiri a unor mereu noi feluri de exprimare a intensității sale.

(3(3) Al doilea temei al metaforicului rezidă în faptul că spiritul, pe care mișcarea sa interioară îl face să se adâncească în contemplarea unor obiecte înrudite, vrea în același timp să se libereze de exterioritatea acestora, întrucât el se caută pe sine în ceea ce este exterior, îl spiritualizează pe acesta și, în timp ce își dă sieși și pasiunii sale întruchiparea frumuseții, el dovedește acum că are forța să reprezinte artistic și înălțarea sa deasupra acestei pasiuni.

j. B28) yy) j<sub>n</sub> a<sub>ii</sub> treilea irînd însă, expresia metaforică poate lua naștere și din simpla plăcere voluptuoasă a imaginației, care nu poate nici înfățișa un obiect oarecare în forma lui proprie, nici fixa o semnificație în forma ei simplă, nefigurată, ci caută pretutindeni intuirea a ceva concret, înrudit ; sau expresia metaforică poate proveni și din bunul plac al unei voințe arbitrare, subiective, care, pentru a evita ceea ce e obișnuit, cedează seducției picante care nu se mulțumește pînă ce nu-i reușește să descopere trăsături înrudite chiar în ceea ce aparent este absolut eterogen și în felul acesta să combine în chip surprinzător notele cele mai îndepărtate una de alta.

În această legătură de idei să facem observația că, în general, se deosebește mai puțin stilul prozaic de cel poetic prin preponderența expresiei proprii, respectiv a celei

### SECȚIUNEA I. 3. SIMBOLICA CONȘTIENȚA

415

metaforice, decât se deosebește prin această preponderență mai curînd stilul antîc de cel modern. Nu numai filozofii greci, ca Platon și Aristotel, sau marii istorici și oratori, ca Tucidide și Demostene, ci și marii poeți, ca Homer, Sofocle — deși întîlnim la ei și comparații —, întrebuintează aproape exclusiv expresii proprii. Severitatea și puritatea lor plastică nu tolerează un amestec ca acela pe care-l conține metaforicul și nu le îngăduie ca, părăsind elementul unitar fișnit din simpla și perfect încheiata primă inspirație artistică, să se plimbe înapoi și încolo pentru a culege de aici și de-acolo așa-numite floricele ale expresiei. Metafora este însă totdeauna o întrerupere a mersului reprezentărilor și o permanentă dispensiune, căci ea trezește și juxtapune imaginii care nu aparțin nemijlocit obiectului și semnificației, și care de aceea trec de la acestea la ceea ce e înrudit și străin. De uzul prea frecvent al metaforei în proză îi îndepărta pe cei vechi perfectă claritate și suplețe a limbii lor, iar în poezie desăvârșitul și sigurul lor simț al formei.

Dimpotrivă, Orientul îndeosebi, și mai ales poezia maho- (Si-<sup>624</sup> medană de mai tîrziu pe de o parte, iar, pe de altă parte poezia modernă sînt cele care s-au folosit de expresia improprie, fiind chiar nevoite să recurgă la ea. Shakespeare, de exemplu, este foarte metaforic în dicțiunea sa. Și spaniolii, care sub

acest raport au alunecat pînă la exagerările și îngrămădirile cele mai lipsite de gust, iubesc bogăția înfloriturilor ; tot așa Jean Paul ; Goethe mai puțin, dată fiind plasticitatea lui limpede și egală. Schiller nă e chiar și în proză foarte bogiat în imagini și metafore, ceea ce la el provine mai mult din străduința de a exprima concepte profunde pe seama reprezentării, fără a merge pînă la expresia propriu-zis filozofică a ideii. Aici își găsește copia sa în viața prezentă unitatea speculativă în sine rațională.

#### b) IMAGINEA

între metaforă, pe de o parte, și asemănare, pe de altă parte, putem situa imaginea. Fiindcă ea are cu metafora o înrudire atât de apropiată, îneît propriu-zis nu este decît o metaforă amănunțită, care obține prin aceasta și o mare asemănare cu oomparația, dar cu deosebire că la ceea ce e figurat ca 'atare semnificația nu este înfățișată pentru sine însăși și opusă exteriorității concrete explicit compariate cu ea. Imaginea

#### 416 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

ia mai cu seamă naștere atunci oînd două fenomene sau stări, mai mult de sine s t ă t ă t o a x e considerate pentru sine, sînt contopite astfel, încît una din dle furnizează semnificația care e făcută sesizabilă cu ajutorul imaginii celeilalte. Principalul, determinația fundamentală, o constituie aici deci f i i n -ța-pentru-sine, separarea diferitelor sfere de unde sînt luate semnificația și imaginea ei, iar ceea ce e comun, însușirile, relațiile etc, nu reprezintă, ca în simbol, însuși universalul nedeterminat și substanțialul însuși, ci existența conex „525) creță auitadeteraninată afcît pe o latură cît și pe cealaltă.

a) în această privință, imaginea poate avea ca semnificație a sa o întreagă serie de stări, activități, produceri, feluri de existență etc. și să le facă intuibile cu ajutorul unei serii similare luate dintr-un cenc independent sau înrudit, fără a exprima o semnificație ca atare în cuprinsul imaginii însăși. Acestui gen îi aparține, de exemplu, poezia lui Goethe *Cîntecul lui Mahomed*. Numai titlul ne arată că aici e reprezentată în chipul unul izvor ce țîșnește din stîncă și se aruncă, proaspăt și tînăr, peste tancuri în adîncuri, reappare la șes împreună cu izvoare și pîraie unite cu el, culege în drum filuvii-firați, dă numele său la țări, vede răsărind orașe sub pasul său, pînă ce toate aceste lucruri mărețe, pe frații săi, comorile sale, își pe copiii săi, le oferă plin de dragoste și voioșie creatorului așteptat, zic : numai titlul ne arată că în această splendidă și amplă imagine a unui fluviu puternic este reprezentată impresionant apariția îndrăzneată a lui Mahomed, rapida răspîndire a învățăturii lui și plănuita convertire a tuturor pppoanelor la o u n i c ă credință. De același gen sînt și numeroase xenii ale lui Goethe și Schiller, cuviințe în pante amare, in parte glumețe lia adresa publicului și a autorilor. Astfel, se spune, de exemplu : „în taină frămîntat-iam iarbă de pușcă, cărbune și sulf ; perforat-am țevi, să vă și placă deci focul de artificii. Urnele dintre 'acestea urcă în formă de mingi luminoase, iar altele and ; pe unele le aruncăm doar jucîndu-ne, ca ochiul să-l înveselească". Multe dintre



aceste xenii sînt, de fapt, rachete incendiare țși au cauzat supărare, spre mai marea îndîntare a părții mai bune a publicului, care s-a bucurat cînd plebea mediocră și rea — timp îndelungat plină de îngîmfare și avînd cuviînt hotărător — fu lovită, cum trebuia, peste gură și i se administra din cap pînă-n picioare un duș rece. (x., 526)

3) Dar în aceste din urmă exemple este vizibilă deja o a

doua latură care trebuie scoasă în evidență cu privire la ceea

## SECȚIUNEA I. 3. SIMBOLICA CONȘTIENTA

417

ce e figurat. Anume, conținutul este aici un subieat care acționează, produce obiecte, trece prin anume sitari și care acum nu e figuirat ca subiect, ci este figurat numai sub aspectul a ceea ce el face, acționează, i se întîmpilă, în timp ce el însuși, ca subiect, este introdus în chip nefigurat, conferindu-se forma expresiei figurate numai acțiunilor și relațiilor ce-i sînt proprii. Și aici, ca la imagine în general, nu e despărțită în tîr e a g a semnificație de haina ei, ci singur subiectul este scos în evidență pentru sine, în timp ce conținutul lui determinat primește îndată formă figurată, încît subiectul este reprezentat ca și cînd ar produce el însuși, în această fonmă de existență figurată a sa, obiectele și acțiunile. Subiectului explicit numit i se atribuie caracter metaforic. AGest amestec de pnpriu și impropriu a fost adesea condamnat, dar temeiurile acestei condamnări sînt slabe, y) Mai ales orientalii arată mare îndrăzneală în acest *gen* al figuratului, iîntrudît ei leagă laolaltă își împlinesc iîntr-o imagine existențe ce sînt cu totul independente una de alta. Astfel, Hafiz spune odată : „Mersul lumii este iatagan plin de sânge, picăturile ce cad de pe dl sînt coroane". Iar în alt loc : „Sabia soarelui varsă în auroră sîngele nopții pe care a învins-o". Tot astfel se spune : „Nimeni n-a tras la o parte ca Hafiz vâlul de pe obrajii gîndurilor de dînd omul a încîrlionțat bucelele miresei cuvîntului". Sensul acestei imagini pare a fi acesta : gîndul este mireasa cuvîntului (Rlostock, de exemplu, numește cuvîntul frate igeamăn al gîndului), și, de oînd omul a împodobit această mireasă cu cuvinte încîrlionțate, n-a fost nimeni mai destoinic decît Hafiz să facă să iasă limpede la lumină, în frumusețea sa nevoallată, gîndul astfel împodobit.

### c) ASEMĂNAREA

De la aces\*t din urmă fel de imagini putem trece nemijlocit mai departe, la asemănare. Deoarece în ea începe deja, prin faptul că subiectul imaginii este numit, exprimarea independentă și nefigurată a semnificației. Deosebirea dintre imagine și asemănare rezidă însă în faptul că, în asemănare, tot ceea ce imaginea înfățișează exclusiv în formă figurată poate obține pentru sine o exprimare independentă și în forma sa abstractă ca semnificație, exprimare ce apare astfel alături de imagine și e comparată cu aceasta. Metafora și imaginea fac intuibile j, 527)

:Î7 - c. 123

418 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE

## FRUMOSULUI ARTISTIC

semnificațiile fără să le formuleze, încât numai legătura în care sînt întâlnite metaforele și imaginile arată deschis ce anume se intenționează să se exprime prin ele. În asemănare, dimpotrivă, ambele laturi, imagine și semnificație, sînt complet separate, și anume mai mult sau mai puțin amănunțit în ce privește fie imaginea, fie semnificația ; fiecare dintre acestea este prezentată pentru sine și numai astfel separate sînt ele raportate una la cealaltă din cauza similitudinilor conținutului lor.

Sub acest raport, asemănarea poate fi, în parte, numită simplă și gratuită repetiție, întrucît unul și același conținut vine reprezentat în dublă, ba în triplă și cvadruplă formă ; în parte ea poate fi considerată drept *surplus*, adesea plictisitor, dat fiind faptul că semnificația este deja dată pentru sine și nu are nevoie să mai fie întruchipată și altfel pentru a fi înțeleasă. De aceea, cînd e vorba de comparație ca atare, se pune și mai mult deoît la imagine și la metaforă întrebarea : oare ește interesul esențial și scopul întrebuintării asemănărilor singulare sau multiple ? Deoarece numai de dragul vioiciunii, cum se crede de obicei, asemănările trebuie folosite tot atît de puțin ca și pentru a obține prin ele o mai mare claritate. Dimpotrivă, prea x., 628) adesea asemănările fac poezia spălăcită și greoaie și o simplă imagine sau metaforă poate avea aceeași claritate fără să-și mai juxtapună semnificația.

Din acest motiv, scopul propriu-zis al asemănării trebuie să-l vedem în faptul că imaginația poetului, deși dîndu-și seama ca atare de conținutul ce vrea să exprime, de generalitatea mai abstractă a acestuia — conținut pe care-l și exprimă în forma aceasta generală —, totuși se simte în același timp îndemnată să găsească pentru el o formă conioareță și să-și facă intuibil și prin mijlocirea unui fenomen sensibil ceea ce-și reprezintă ea ca semnificație generală. Sub acest aspect, asemănarea, întocmai ca și imaginea și metafora, exprimă faptul îndrăzneț că imaginația, cînd are în fața sa un obiect oarecare — fie acesta un obiect sensibil individual, fie o stare determinată sau o semnificație generală —, ocupîndu-se de el manifestă puterea de a lega laolaltă ceea ce în exterior este îndepărtat și deci, în interesul ce ea îl are pentru conținut, care e unul, manifestă puterea de a încorpora în acesta tot ce e mai divers și de a capta și fixa o lume de fenomene multiforme, datorită lucrării pe care o face spiritul asupra materialului dat. Această putere a imaginației care iscodește forme și leagă prin relații și conexiuni ingenioase

## SECȚIUNEA I. S. SIMBOLICA CONȘTIENTA

419

și ceea ce este eterogen este aceea care stă și la baza asemănării sau a comparației.

a) Numai că, în primul rînd plăcerea comparării își poate găsi satisfacție numai în sine și pentru sine, fără a exprima cu lux de imagini altceva deoît îndrăzneala ca atare a imaginației. Aceasta e oarecum orgia imaginației, oare, cu deosebire la orientali, se înoîntă în **liniște** și răgaz sudice și neumiărind nici un alt scop de

bogația și strălucirea plăsmuirilor sale, ademenind ascultătorul să-ți acorde sieși același răgaz, dar orgie a imaginației care adesea surprinde prin minunata putere cu care se plimbă poetul în **mijlocul** celor mai variate reprezentări, deve- x<sub>It</sub> 52») ninid un capriciu al combinației, mai ingenios deoît un simplu capriciu. Calderon are și el multe comparații de felul acesta, mai ales cînd descrie mari procesiuni și sărbătoriri fastuoase, frumusețea cailor și a cavalerilor sau cînd vorbește de corăbii care de fiecare dată sînt numite „pasăre fără aripi”, „peșite fără cap”-

3) în al doi l e a r î n d însă, comparațiile sînt, privite mai de aproape, zăbovire la unul și același lucru, care e transformat prin aceasta în centrul substanțial al unei serii de alte reprezentări îndqpărtate, prin indicarea sau zugrăvirea cărora devine obiectiv un interes mai mare față de conținutul companat.

Această zăbovire poate avea temeiuri multiple.

a») Ca prim temei, trebuie indicată adîncimea sufletului atît în conținutul de care este animat, și care e atît de tare fixat iîn interiorul poetului iîncît acesta nu se poate libera de interesul durabil ce-! are față de acel conținut. în această privință poate fi socotită îndată ca valabilă o deosebire esențială între poezia orientală și occidentală, deosebire menționată deja mai sus în legătură cu panteismul. în adîncirea sa, orientalul e mai puțin egosit, și, drept urmare, el nu lîncezește plin de dorințe ; la el acestea rămîn de natură oarecum mai teoretică, confundîndu-'se cu bucuria obiectivă pe care i-o dă obiectul comparațiilor sale. El privește cu suflet liber în jurul său spre a descoperi în tot ce-l înconjură, tot ce cunoaște și iubește o imagine a ceea ce-i preocupă sensibilitatea și spiritul și de ceea ce este plin. Imaginația, liberată de orice concentrație pur subiectivă și de orice stare bolnăvicioasă, găsește mulțumire în însăși reprezentarea comparativă a obiectului, mai ales cînd acesta trebuie lăudat,

## 420 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

### SECȚIUNEA I. 3. SIMBOLICA CONȘTIENȚĂ

421

înălțat și transfigurat prin compararea lui cu tot ce e mai strălucit și mai frumos. Din contra, accidentalul e mai subiectiv în

530) durere și oînd se plînge e mai văicărit și mai doborât.

Această zăbovire determinată apoi cu deosebire de interesul pe care-l trezesc s e n t i a n e n t e l e și mai alles sentimentul iubirii, oare se bucură de obiectul suferințelor și plăcerilor ei, și cum iubirea nu se poate libera interior de aceste sentimente ea nici nu obosește de a-și zugrăvi iarăși și iarăși obiectul acestora. Cei îndrăgostiți sunt extraordinar de bogați în dorințe, speranțe și idei schimbăcioase. Printre acestea pot fi socotite și asemănările la care dragostea ajunge în generali cu atît mai repede, cu cît sentimentul străbate și ocupă sufletul întreg și tinde prin sine însuși spre comparare. Ceea ce umple sufletul este un unic obiect frumos, de exemplu gura, ochii, părul iubitei. Or, spiritul omenesc este activ, neliniștit, și îndeosebi bucuria și durerea nu sînt calme și

moarte, ci mobile și fără de odihnă, sînt un du-te-vino care aduce orice alt subiect în legătură cu sentimentul unic din care inima face punct central al lumii sale. Aici interesul comparației rezidă în însuși sentimentul căruia i se impune experiența că și alte obiecte ale naturii sînt frumoase ori au cauzat durere, motive pentru care sentimentul încorporează acum, prin comparare, toate aceste obiecte în cercul propriului său conținut, lărgindu-l și generalizîndu-l prin mijlocirea lor.

Dar, oînd obiectul asemănării este cu totul singularizat și sensibil și e pus în legătură cu fenomene de natură sensibilă, îndeosebi comparațiile cumulate de acest gen aparțin unei reflexii încă foarte puțin adînci și unei simțiri nu prea dezvoltate, încît diversitatea, limitată numai la materie exterioară, ni se înfățișează cu ușurință ca spălăcită își nu ne poate interesa prea mult, neputînd descoperi în ea nici o raportare la spirit. Astfel, de exemplu, în capitolul al IV-lea al *Cîntării cîn-lărilor* se spune : „Iată, iubita mea, ești frumoasă, cît de fru-

531) moașă ești ! Ochii tăi sînt ca ochii de porumbiță. Părul tău e asemenea turmelor de capre care sînt tunse pe muntele Gilead. Dinții tăi asemeni slînt unei turme de oi tunse care ies din scăldătoare purtînd fiecare doi gemeni își nici una dintre ele nu e steapă. Buzele tale sînt cordeluțe de porfiră, vorba

, ta e blîndă, iar obrăjii tăi sînt ca despicătura rodiei între buclele tale. Gîtu  
1 tău e ca turnul lui David zidit cu parapete, și de el atîrnă o mie de scuturi și tot felul de arme de-ale

celor viteji. Sîni tăi sînt ca doi pui gemeni de căprioară ce pasc printre crini pîmă se răcorește ziua și se retrag umbrele".

Aceeași naivitate e caracteristică pentru multe dintre poeziile care poartă numele lui Ossian. într-una dintre acestea se spune, de exemplu : „Tu ești o zăpada în pustie, părul tău e ca o negură pe Gromla încrețindu-se printre stînci și lucind la lumina apusului. Brațele tale se așază ca doi pilaștri din sala puternicului Fingal".

în chip similar, doar foarte oratoric, îl face Ovidiu pe Pioli-fem să vorbească (*Metamorfoze*, XIII, v. 789—807) : „Mai albă ești, oh !, Galateea, decît frunzia măliștei pe oare a căzut zăpada ; mai înfloritoare deoît livezile, mai zveltă deoît ulmul cel înalt ; mai strălucitoare decît cristalul, mai zglobie decît delicata căprioară ; mai netedă decît soioa neîncetat șlefuită de mare ; mai suavă decît soarele iernii, decît umbrele verii ; mai nobilă decît fructul, mai superbă deoît înaltul platan". Așa merge de-a lungul celor nouăsprezece hexametri, frumos din punct de vedere oratoric, dar puțin interesant ca zugrăvire a unui sentiment, dl însuși de puțin interes.

Exemple de asemenea gen de comparații pot fi găsite în număr mare și la Galderon, cu toate că o astfel de zăbovire se potrivește mai mult cu sentimentele lirice ca atare, ea frînînd foarte tare înaintarea dramatică în cazul cînd nu e îndeajuns x,, 632 motivată de obiectul însuși. Astfel, de exemplu, Don Juan, în

mijlocul complicațiilor produse de întâmplare, zugrăvește amănunțit frumusețea unei doamne voalate pe care a urmărit-o și spune, între altele : „Totuși, câteodată străbătea prin negrele opreliști ale aceluși înveliș opac o mână de un luciu plin de lumină. Mîna prințesă a crinilor și a trandafirilor, și căreia strălucirea zăpezii îi prezenta, ca o africană întinată, omagiile ei de sclavă”.

Dimpotrivă, altfel se petrec lucrurile cînd se exprimă în imagini și asemănări un suflet mișcat adînc, imagini în care se revelează relații interne, spirituale, ale sentimentului, întrucît fie că sufletul se transformă pe sine însuși oarecum într-o scenă exterioară a naturii, fie că face dintr-o astfel de scenă a naturii oglindire a unui conținut spiritual. — Și sub acest raport întâlnim în așa-numitele poezii ossianice multe imagini și comparații, deși sfîna obiectelor întrebuințate aici ca asemănări este săracă, limitîndu-se cel mai adesea la nori, ceață, furtună, arbori, flori, izvoare, soare, ciulini, iarbă. Astfel, se spune, de exemplu :

#### 422 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

„Plăcut este prezentul, o Fingal ! El e ca soarele pe Granula, cînd vînătorul i-a jelit absența un anotimp întreg și acum apare printre nori”. Și în alt loc : „N-ia auzit acum Ossian o voce ? Sau este vocea zilelor care nu mai sînt ? Adesea amintirea timpurilor trecute apare în sufletul meu ca soarele ce apune”. Tot așa Ossian povestește: „Plăcute sînt cuvintele cîntecului, zise Kuithulilin, și încîntătoare sînt istoriile timpurilor trecute. Ele sînt aa rouă liniștită a dimineții pe Colina căprioarelor, cînd soarele îi luminează slab coasta, iar lacul în vale e 533) nemișcat și albastru”. — Această zăbovire în aceleași sentimente și la asemănările raportate la ele exprimă în aceste poezii o vînstă de moșneag obosit și extenuat de tinerețe și de amintiri dureroase. Ține în general de natura sentimentului de deprimare își tristește să recurgă la comparații. Ceea ce vrea un astfel de suflet, ceea ce reține interesul lui aparține trecutului îndepărtat, **încât**, în generali, în loc să-și reia curajul, se simte solicitat să se adîncească în altceva. Numeroasele comparații răspund astfel acestei dispoziții sufletești subiective, pe cît de mult corespund ele și reprezentărilor în cea mai mare parte triiste și cercului strîmt în care cel ce e stăpînit de o astfel de dispoziție se vede nevoit să-și petreacă zilele.

Dar, invers, și pași u n e a, cu toată neliniștea ei, întru-cît se concentrează asupra unui conținut, se poate mișca variat încoace și încolo, recurgînd la imagini și comparații care toate sînt numai idei subite referitoare la unul și același obiect, aceasta pentru a găsi în lumea exterioară înconjurătoare ceva asemănător propriului ei interior. De acest gen este monologul Julietei în *Romeo și Julieta*, monolog în care ea, adresîndu-se nopții, exclamă: „O, vino, noapte ! Vino Romeo, tu, zi în noapte ! Pe aripile nopții vei odihni mai alb ca proaspeți fulgi de nea pe spatele negru al unui corb. O, vino, noapte îndurătoare, noapte suavă ! Dă-mi pe Romeo al meu ! Iar cînd vreodată el va muri, ia-l și fă din trupul lui sute de stele care ar face fața cerului atît de frumoasă, că lumea întreagă s-ar îndrăgosti de noapte, iar vanitosul soare nu va mai fi adorat de nimeni” etc.

33) în fața acestor asemănări aproape lirice stau cele epice, așa cum, de exemplu, le găsim adesea la Homer. La el, poetul, când zăbovește la un anumit obiect făcând comparații, are pe de o parte interesul să ne ridice deasupra curiozității,

53« așteptării, speranței, temerilor de natură oarecum practică pe

### SECȚIUNEA I. 3. SIMBOLICA CONȘTIENȚĂ

423

care le avem privitor la deznodământul evenimentelor ce țin de diferite situații și de japițe ale eroilor, să ne înalțe deasupra conexiunii de la cauză la efect și consecință și să ne fixeze atenția asupra unor plasmuri pe care el ni le înfățișează în repaus, plastic, spre contemplarea teoretică, asemenea unor opere ale sculpturii. Această liniște, acest mod de a face abstracție de interesul pur practic față de ceea ce ne prezintă el în fața ochilor poate fi produs apoi cu atât mai mult, cu cât tot ce servește pentru comparație cu obiectul este luat dintr-un alt domeniu. Pe de altă parte, zăbovirea la asemănări are și rostul mai larg de a scoate în relief ca important un anumit obiect prin zăgrăvirea lui oarecum dublă și de a nu-l lăsa să alunece numai fugitiv, o dată cu fluxul cântecului și al evenimentelor. Astfel, despre Ahile, care, înflăcărat de luptă, se ridică împotriva lui Enea, Homer spune (*Iliada*, XX, v. 164—175) :

„Cum îl văzu, se izbi și Ahile la rîndu-i ca leul Sfîșietor cînd pe el năzuiesc să-tl omoare bărbății, Liota-mgilotită, ținutul întreg. Întîi leul tot vine, Nesoatîndu-i, dar cum îl chitește cu lancea vreun tînăr Bun de virtute, el cască, se-ncoară și spumegă-n jurul Colților, urlă cu toată puterea-i grozavă dintr-însul Și de mînie din coadă se biciuie în coapse și-n coastă Iute la sîtînga, la dreapta, și singur se saltă la luptă Și cu privire-înîfocată dă drept să doboare pe unul Din vînători, sau el însuși să cadă la-ntîia-mibulzeală : Astfel cu inima plină de flacără și bărbăție Tabăr — Ahile turbat spre Eneas”.

Tot astfel spune Homer (*Iliada*, IV, v. 130—131) despre Pailias, cînd ea abătută săgeata trimisă de Pandaros asupra lui Menelaos.

„....Dar nu te uitară pe tine

Zeii, Mendlau, și-ntîi prădalnica Pailias Atena.

Ea, înainte punându-și, abate din cale săgeata

Și de la trupu-i o-nlătu-așa precum maica cea bună,

De la oqpilul ei dulce adormit depărtează o muscă”.

Iar mai departe, cînd săgeata îl rănește cu toate acestea pe Menelaos, poetul continuă (v. 141 —146) :

„Cum o femeie Meoană ori Oară vopsește-n porfiră

(X, 535)

Fildeșul alb, o găteală ce poartă pe fălci telegarii ;

El e păstrat în cămară, dar mulți călăreți îi dau jindul

424 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE

FRUMOSULUI ARTISTIC

SECȚIUNEA I. 3. SIMBOLICA CONȘTIENȚĂ

425

Și dempărați e doar wednic odorul, că stă deopotrivă Calului mândră podoabă și celui ce cailul înstrună ; Tocmai așa înroșite ți-au fost, o Menalau, și ție Bine crescutele șolduri și gleznele, pulpele talie" etc. *h*

v) Ailături de simpla beție a imaginației și de sentimentul care se adâncește în sine, sau de zăbovirea imaginației comparatoare la obiecte importante, trebuie scos în evidență un al treilea temei de comparație, temei propriu poeziei dramatice. Drama are drept conținut pasiuni în conflict, activități, patos, acțiune, înfăptuire a ceea ce este urmărit din interior. Acest conținut drama nu-l reprezintă în forma unor evenimente trecute, cum face epopeea, ci-i aduce pe indivizii lînșiși în fața intuiției noiaske, făcîndu-i să-și manifeste sentimentele ca pe ale lor proprii și să-și înfăptuiască acțiunile înaintea ochilor noștri, înot în felul acesta poetul nu se intercalează între noi și personaje ca o persoană mijlocitoare. Sub acest raport, s-ar părea deci că, cerînd cea mai mare naturalețe în exprimarea pasiunilor, a violenței lor în durere, frică, bucurie, poezia dramatică nu poate tolera asemănări, din cauza acestei naturaleți. A face să vorbească mult în metafore, imagini și asemănări, indivizii acționînd mînați de furtuna sentimentelor, de dorința faptei trebuie considerat, în sensul propriu al cuvîntului, ca un procedeu nenatural își, din acest motiv, jenant. (Deoarece comparațiile ne îndepărtează de situația prezentă și de indivizii care acționează și aînit în funcție de această situație, transpumîndu-ne în exterior, în ceva străin, în ceva ce nu ține nemijlocit de ea ; cu deosebire tonul conversației suferă prin această întrerupere inhibitivă, supărătoare. Astfel, și în Germania, pe vremea oînd spirite libere căutau să se elibereze din cătușele gustului retoric 636) francez, spaniolii, italienii și francezii au fost considerați ca simpli artiști care puneau în gura personajelor dramatice, cu elegantă elocvență, imaginația lor subiectivă, spiritul lor, buna lor cuviință convențională și atunci cînd n-ar fi trebuit să se manifeste decît pasiunea cea mai fierbinte cu modul ei natural de exprimare. Din această cauză, în multe drame din acel timp, conform acestui principiu al natuna'leții, sentimentale le găsim exprimate în formă de strigăt, semne de exclamare, trăsături de suspensie a gînidului, în locul unei dicțiuni nobile, ridi-

<sup>1</sup> Traducerea lui G. Muirnu. (N. tr.)

cate, bogate în imagini și asemănări. În sens asemănător, criticii englezi au dezaprobat de mullte ori la Shakespeare îngrămădirea comparațiilor de tot felul pe aare el le atribuie personajelor sale în punctul culminant al durerii, punct în oare intensitatea sentimentului pare cel mai puțin a conferi loc pentru oallmul reflexiei implicate în orice comparație. Fără îndoială, folosirea unor imagini și comparații îngrămădite face textul lui Shakespeare pe ici pe colo greoi ; în general însă, asemănărilor trebuie să le fie atribuit își în poezia dramatică un loc esențial își un rol eficient. Gînd sentimentul persistă fiindcă s-a adîncit în obiectul său și nu se poate libera de el, asemănările au în sectorul practic al acțiunii scopul de a arăta nu numai că individul s-a cufundat nemijlocit în situația sa determinată, într-un anumit sentiment și pasiune, dar că el, fiind o

natură superioară și nobilă, stă deasupra acestora și e în stare să ne libereze de ele. Pasiunea limitează și fixează sufletul în el însuși, îl strânge între marginile unei concentrări definite, făcându-l prin aceasta să amuțească, să devină monosilabic sau să se dezlanțuie sălibatic, înlăturând toate zăgazurile. Dar grandoarea sufletească, forța spiritului se ridică deasupra unei astfel de mărginiri, pla-nînd frumos și liniștit deasupra patosului determinat de care e mișcată. Această eliberare a sufletului este ceea ce exprimă mai întâi cu totuP. formal comparațiile sau asemănările, întrucît numai adîncă stăpînire de sine și tăria să-ți faci și din proprii durere și suferință obiect îți dă putință să te compari cu altceva și, astfel, să te contemplezi pe tine însuși teoretic în obiecte străine sau, cu cea mai îngrozitoare autoironie, să-ți privești propria-ți nimicire ca pe o existență exterioară și să poți rămîne totuși calm și ferm în tine însuși. În poezia epică, am văzut că poetul era acela care se străduia prin asemănări plastice și încetinite să comunice ascultătorului calmul teoretic pe care-l pretinde arta. Din contră, în poezia dramatică în s e și personajele angajate în acțiune ni se înfățișează ca poeți și artiști, întruoît ele fac din interiorul lor un obiect pe care se străduiesc să-l formeze și să-l plămuiască, revelîndu-ne prin aceasta noblețea sentimentelor și puterea sufletului lor. Căci această cufundare în altceva și în ceva exterior este aici liberarea interiorului de interesele pur practice, sau a sentimentului nemijlocit spre liberă plămuire teoretică, prin care acea comparare de dragul comparării, găsită de noi pe prima treaptă, este restabilită într-o formă mai adîncită, întruoît ea se poate

#### 426 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

înfațișa numai ca învingere a tulburării și ca descătușare de sub tirania .pasiunii. În procesul acestei liberări se mai pot distinge următoarele puncte principale, pentru care mai ales Shakespeare ne oferă cele mai multe exemple :

aa) iGînd avem în fața noastră un suflet asupra căruia e să se abată o mare nenorocire care îl doboară în străfundurile lui și oînd această soartă dureroasă și de neînlăturat se și realizează, ar fi dovadă a unei naturi vulgare să-și strige nemijlocit frica, durerea, disperarea și să se ușureze în chipul acesta. Un spirit puternic și nobil își reține tănguirea ca atare, își stăpî-nește durerea, păstrînduHși prin aceasta libertatea de a se mai IX,. 538) ocupa în reprezentare cu ceva îndepărtat, chiar și în mijlocul sentimentului de durere, și prin mijlocirea acestui element îndepărtat să-iși exprime figurat propriul său destin. Atunci omul stă deasupra durerii sale, cu oare eil nu e una cu întregul său eu intim, ci de care este și distinct, motiv pentru care el mai\* poate zăbovi și la altceva, la ceva ce se raportează la sentimentul său întocmai ca o obiectivitate (înrudită cu acesta. Astfel, în *Henric al IV-lea* a lui Shakespeare, bătrînul Noirthumberland, după ce întreabă solul — care vine să-i anunțe moartea lui Percy — de sănătatea fiului și a fratelui său și nu primește răspuns, strigă, cuprins de cea mai cumplită durere : „Tremuri, și paloarea obrazilor tăi spune mai bine solia-ți decît o spune gura ta : tocmai așa un bărbat atît de extenuat, atît de fără răsuflare, atît de



tulburat, cu privire așa de moartă, atât de sfârșit de durere îi trase la o pante în miez de noapte perdeaua cortului lui P«am, dorind să-i spună că arde Troia jumătate, dar Piriam știu de foc înainte ca solul să-și miște limba, iar eu de moartea lui Percy aii meu înainte de a vorbi tu". Dar cu deosebire Ridiard al Il-ilea, când e nevoit să ispășească nepăsarea tinerească a zilelor sale fericite, este un spirit care, oricât s-ar înfășură în pînza durerii sale, totuși își păstrează forța de a și-o înfățișa în comparații mereu noi. Și ceea ce mișcă și e copilăresc în tristețea lui Richard este tocmai faptul că el și-o -exprimă obiectiv, totdeauna în imagini frapante, păstrîndu-și în procesul acesta de exteriorizare cu atît mai adîncă durerea. De exemplu, cînd Henric îi cere coroana, el îi ripostează : „...Iată, vere, ia coroana! Aici, de partea aceasta, s-o țin eu, de cealaltă tu. Și acum oaroana de aur e ca o fîntînă adîncă din care două căldări scot apă pe rînd ; cînd una se leagănă goală sus, cea-

### SECȚIUNEA I. 3. SIMBOLICA CONȘTIENȚA

427

lalltă, jos în adînc, nu se vede, dar e plină cu apă ; aceasta, jos, <sup>xi. 589</sup> plină cu lacrimi, sînt eu, înecat în amărăciunea mea, în timp ce, sus, tu urci spre înălțime".

PJ3) O altă latură a acestui caz constă în faptul că un caracter, care e deja una cu intensele, durerea și soarta sa, caută să se elibereze de această nemijlocită unitate prin asemănări. dovedind deschis că eliberarea e reală prin aceea că se arată încă în stare să facă asemănări. De exemplu, în *Henric al VHI-lea*, regina Ecaterina, părăsită de soțul său, exclamă, dobo-rîtă de cea mai adîncă dezolare : „Eu sînt cea mai nefericită femeie din lume, pripășită într-un regat unde nu există milă, nici prieteni și nici speranță pentru mine ! Unde nici o rudă nu plînge după mine și unde aproape că nu mi se acordă nici grația unui mormânt ! Asemenea crinului, mai înainte în floare și floare regină a cîmpului, vreau să-mi plec capul și să mor". —

în *Iuliu Cezar*, Brutus, în mîniia lui conlra lui Cassius, pe care în zadar încercase să-l stimuleze, spune în chip și mai frapant : „0, Cassius ! cu mielul tu te asemeni, mînie, are numai cît cutea are foc : ciocănită tare, ea dă sînteii grăbite și se stinge, apoi e iarăși rece". Faptul că în acest lac Brutus poate trece la o comparație dovedește deja că el a început să-și reprime mîniia și să se libereze de ea.

Cu deosebire caracterele sale criminale știe Shakespeare să le ridice deasupra păcătoasei lor patimi, conferindu-le grandoare de spirit în crimă ca și-n nenorocire, și nu le pune, ca francezii, în poziția abstractă de a-iși repeta mereu că voiau să fie criminalii, ci le conferă puterea imaginației cu ajutorul căreia aceste caractere se oontemplă pe ele însele ca pe niște figuri străine. De exemplu, cîad i-a bătut ceasul suprem, Macbeth pro- \*i. 5«» nuntă vestitele cuvinte : „Stinge-te, stinge-te, luminează trecătoare ! Viața nu e decît o umbră călătoare, un biet actor care face pe scenă un ceas pe grqparUl și apoi nu se mai aude nimic de el ; viața e o poveste despre un nătărău numai zgomot și gălăgie,

dar care însemnătate nu are nici una". — Tot astfel stau lucrurile și în *Henric al VIII-lea* cu cardinalul Wolsey, oare, doborât din înalta lui poziție la sfârșitul carierei sale, exclamă : „Adio îți spun ție, un lung adio, măreție a mea ! Acesta e destinul omului ; azi înmuguresc florile delicate ale speranței ; mâine înflorește omul și e acoperit întreg de, podoabe punpurii ; ziua a treia vine un îngheț, și, în timp ce bărbatul sigur de sine își

#### 428 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

închipuie că fericirea sa a atins culmea, înghețul atacă rădăcinile, și atunci dl oaide, ca mine". —

Yy) în aoeasită obiectivare și exprimare ce recurge la comparații rezidă apoi totodată și calmul și stăpânirea de sine a caracterului ou ajutorul cărora acesta își potolește durerea produsă de nimicirea sa. Astfel, după ce își puse deja la sîni vipera ucigașă, Gleopatra îi spune lui Charmion : „Liniște ! liniște ! nu-mi vezi tu sugaciul la aîn, cum sugă laptele doicii sale în somn ? Atît de dulce-i ca balsamul, delicat ca boarea și atît de prietenos !" — mușcătura șarpelui desface membrele atît de blând, înoîț moartea se înșală pe ea însăși, crezîndu-se somn.

— Această imagine poate fi considerată ea însăși ca o imagine a naturii liniștitoare și demolitoare a comparațiilor despre care am vorbit pînă acum.

#### C. DISPARIȚIA FORMEI SIMBOLICE A ARTEI POEMUL DIDACTIC, POEZIA DESCRIPTIVĂ ȘI VECHEA EPIGRAMA

Noi am conceput, în general, forma simbolică a artei în așa fel, încât în ea semnificația și expresia ei nu parvin să se sin contopească desăvîrșit. în simbolica inconstientă, astfel existenta n e p o t t i v i r e dintre conținut și formă a rămas nepotrivire î «Q sine ; în sublim, din contra, ea s-a înfățișat deschis ca nepotrivire, îmtnucît semnificația absolută, adică Dumnezeu, precum și realitatea exterioară a ei, adică lumea, au fost reprezentate explicit aa fiind în acest raport negativ. Dar, invers : în toate aceste forme a fost de asemenea dominantă cealaltă latură a simbolicului, și anume înrudire a dintre semnificație și figura exterioară în care aceasta e înfățișată : înfățișată în chip exclusiv, în simbolicul original, care nu opune încă semnificația existenței concrete a acesteia ; înfățișată ca naport esențial în sublim, care, pentru a exprima pe Dumnezeu chiar și în mod neadecvat, are nevoie de fenomenele naturii, de evenimentele și faptele poporului lui Dumnezeu ; înfățișată ca relație subiectivă, și deci a r b i t / a i r ă, în forma comparativă a artei. Acest arbitrar însă, deși e complet prezent, mai ales în metaforă, imagine și asemănare, se mai ascunde oarecum și aici după înrudirea semnificației cu imaginea întrebuințată pentru a o reda, întrucît aoeast arbitrar întreprinde compararea totcmai

#### SECȚIUNEA I, 3, SIMBOLICA CONȘTIENȚA

429

din cauza asemănării acestor două, asemănare a cărei latură principală nu este caracterul ei e x t e r i o r, ci e tocmai relația produsă prin activitatea subiectivă a sentimentelor, intuițiilor, reprezentărilor și a întruchipărilor lor înrudite. Dar,

cînd nu conceptul lucrului însuși, ci numai arbitrarul este acela care împreună conținutul și figura artistică, ambele acestea trebuie să fie tratate oare fiindu-și complet exterioare, încît împreunarea lor devine juxtapunere fără legătură și simplă împodobire a uneia dintre laturi prin cealaltă. În consecință, oare o completare, avem de înțeles aici acele fenomene artistice secundare care provin dintr-o astfel de completă despărțire a momentelor aparținătoare adevăratei arte și să arătăm, în această lipsă de legătură, autonimicirea simbolicului.

Conform punctului de vedere general al acestei trepte, avem : de o parte, semnificația pentru sine, complet formulată, dar lipsită de figură și căreia deci nu i se conferă altă formă artistică decât un simplu decor exterior și arbitrar ; de altă parte, exterioritatea oarecare, care, în loc să fie mijlocită ca identitate cu semnificația ei internă esențială, nu poate fi receptată și descrisă decât ca de sine stătătoare față de acest interior, și deci în forma simplei exteriorități a apariției ei. Acest fapt constituie distincția abstractă a poeziei de id a c t i c e și descriptiv e, o distincție care, cel puțin cît privește genul didactic, nu poate fi reținută deosebit de arta poeziei, fiindcă numai aceasta e în stare să înfățișeze semnificațiile conform generalității lor abstracte.

Dar, întrucît conceptul artei nu rezidă în despărțirea, ci în identificarea semnificației cu figura, intervine și pe această treaptă nu numai o separare completă, ci în măsură egală și legarea diferitelor laturi. După depășirea simbolicului, această raportare nu mai poate fi însă ea însăși de natură simbolică, și din această cauză se face încercarea să fie înlăturat caracterul propriu al simbolicului, adică să fie suprimată nepotrivirea și autonomizarea formei și conținutului pe care toate formele de pînă acum s-au dovedit incapabile să le învingă. Însă, dată fiind separarea presupusă a laturilor ce trebuie unite, această încercare se vede nevoită să rămână aici un simplu „trebuie să fie”, ale cărui exigențe rămîn să fie satisfăcute de o altă formă mai desăvârșită a artei, de arta clasică. — Spre a pregăti o trecere mai precisă la aceasta, vrem să aruncăm o scurtă privire asupra acestor din urmă forme.

## 430 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

### 1. POEMUL DIDACTIC

\* Cînd o semnificație oarecare — deși în sine însăși formează un întreg concret coerent — este concepută pentru sine oare semnificație și nu e plasmuită oarecare, ci e prevăzută numai de exterior cu decor artistic, ia naștere poemul didactic. Poezia didactică nu trebuie socotită printre formele autentice ale artei, căci în ea avem pe de o parte conținutul deja gata elaborat ca semnificație, și deci prezentat în formă prozaică, iar pe de altă parte o figură artistică, care nu poate fi însă lipită de el decât în chip cu totul exterior, fiindcă el este deja complet formulat pentru conștiință în prealabilă formă prozaică și trebuie exprimat conform acestor laturi prozaice, adică conform semnificației lui generale abstracte, își numai ținîndu-se seama de aceasta, în vederea instruirii, pentru judecata și reflexia înțelegătoare. Din această

cauză, în poezia didactică, dată fiind această relație exterioară a ei cu arta, aceasta nici nu poate privi în ea deoît laturile ei exterioare, de exemplu metrica, vorbirea în stil susținut, episoade intercalate, imagini, asemănări, expactări de sentiment adăugate, înaintare mai repede, treceri mai iuți etc. ; toate acestea nu întrepătrund conținutul, ci i se juxtapun doar oa accesorii, pentru ca, prin relativa lor vioiciune, să-i însenineze seriozitatea și uscăciunea și să facă viața mai agreabilă. Ceea ce a devenit prozaic în sine însuși nu trebuie transformat în mod poetic, ci numai învelit pe deasupra : după cum \*arta grădinăritului, de exemplu, în cea mai mare parte este o simplă aranjare a unui loc în sine și pentru sine dat deja de natură, dar care nu este frumos în el însuși, sau după cum arfai-, tectura face plăcut, prin podoabe și decorații exterioare, aspectul unui locali construit ca să corespundă scopurilor unor îndeletniciri și treburi prozaice.

în felul acesta a îmbrăcat, de exemplu, filozofia greacă la începutul ei forma poemului didactic. Hesiod poate fi citat și el aici ca exemplu, cu toialte că concepția propriu-zis prozaică se 5«) realizează abia atunci când intelectul a pus stăpînire pe obiect cu reflecțiile, consecvențele și clasificările sale, voind să instruiască de pe această poziție, cu bunăvoință și eleganță. Lucrețiu cu privire la filozofia naturii a lui Epicur, Virgiliu cu instrucțiunile sale gospodărești oferă exemple pentru o astfel de concepție, concepție oare, cu toată abilitatea ei, nu e în stare să ajungă pînă la autentică și liberă formă a artei. In Germania,

## SECȚIUNEA I, 3, SIMBOLICA CONȘTIENȚĂ

431

poemul didactic nu mai este iubit acum, francezilor însă le-t. făcut dar Delilile în acest secol, în afară de poemele sale anterioare : *Les jardins, ou Vart d'embellir les paysages* și df *Homme des champs*, și un poem didactic, în care, ca într-un compendiu de fizică, sînt tratate succesiv magnetismul, electricitatea etc.

### 2. POEZIA DESCRIPTIVA

A doua formă care apare aici este cea opusă didacticului. Punctul de plecare nu este aici semnifioația pentru sine dată gata în conștiință, ci exteriorul ca atare : regiuni ale naturii, edificii, anotimpuri, epoci ale zilei, își forma lor exterioară. După cum iîn poemul didactic conținutul rămâne în esența lui generalitate lipsită de formă, tot așa aici, invers, avem prezent materialul exterior pentru sine în apariția lui exterioară și în singularitatea lui nepătrunsă de semnificațiile spiritualului, oare la rîndu-i este acum prezentată, zugrăvită, desorisă așa cum se înfățișează ea conștiinței obișnuite. Un astfel de conținut sensibil aparține în întregime numai unei a dintre laturile adevăratei arte, anume : existenței exterioare, care în artă are dreptul să apară numai ca reallitate a spiritului, a individualității și a acțiunilor și întîmplărilor ei în cuprinsul unei lumi înconjurătoare, dar nu are dreptul să se înfățișeze pentru sine ca simplă exterioritate ruptă de ceea ce e de natur? spirituală.

### 3. LEGAREA CELOR DOUĂ LATURI

Din această cauză, nici nu pot fi menținute instruirea și descrierea în această

unilateralitate a lor, unilateralitate care ar suprima cu totul arta, și deci vedem că din nou sînt aduse în raport una cu cealaltă realitatea exterioară și ceea ce a fost sesizat ca semnificație interioară, generalul abstract și fenomenul lui **concret**

a) Despre poemul didactic am vorbit deja sub acest raport. Fără zugrăvirea stărilor exterioare și a fenomenelor individuale, fără povestirea episodică a unor exemple mitologice și a altor feluri de exemple, poemul didactic rareori izbutește. Dar, prin-tr-o astfel de paralelă între generalul spiritual și individualul

X., 545)

## 432 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

### SECȚIUNEA 1, 3, SIMBOLICA CONȘTIENȚĂ

433

exterior, în locul unei contopiri complet realizate nu se înfăptuiește decît o legătură sau o relație cu totul secundară, care în afară de aceasta nu se referă nici măcar la conținutul întreg și la forma artistică integrală a lui, ci numai la unele laturi și trăsături ale lui.

b) O astfel de raportare are loc, deja în măsură mai mare, în poezia descriptivă, întrucît aceasta își însoțește descrierile de sentimente pe care le pot trezi privirea peisajelor naturii, variația epocilor zilei, a epocilor naturale ale anului, o colină împădurită, un lac sau un pînîu care murmură, un cimitir, un sat așezat într-un loc prietenos, o colibă liniștită și plină de intimitate, întocmai ca și în poezia didactică, apar și în cea descriptivă episoade care înviorează, îndeosebi zugrăvirea unor sentimente delicate, de exemplu aceea a dulcii melancolii sau descrierea unei mici întâmplări din cercul vieții umane umile. Dar această legătură a sentimentului interior cu fenomenul natural exterior poate fi și aici cu totul exterioară. Deoarece locul din natură este presupus existent independent pentru sine, omul, fără îndoială, i se alătură, simțind cutare ori cutare lucru cu această ocazie, dar figura exterioară și sensibilitatea interioară

(X., 5\*6) pe lîngă de lună, în pădure și în văi își rămîn mutual exterioare. Atunci eu nu sînt interpretul, însuflețitorul naturii, ci sînt numai cu acea ocazie o armonie cu totul nedeterminată între interiorul meu mișcat așa sau așa și obiectele ce-mi stau în față. Cu deosebire la noi, germanii, aceasta este o formă extrem de îndrăgită : descrieri ale naturii, și alături sentimente frumoase și efuziuni ale inimii ce se trezesc în cineva care urmărește astfel de scene ale naturii. Această este o șosea națională largă, pe care poate merge oricine. Gliiar și numeroase ode ale lui Klopstock au intonat acest ton.

c) Deaceia, în al treilea rînd, căutând o relație mai adîncă între cele două laturi presupuse ca despărțite, o putem găsi în vechea epigramă.

a) Deja numele ei exprimă esența originară a epigramei ; el e un titlu. Fără îndoială, și aici mai avem de o parte un obiect, iar de cealaltă parte se spune ceva despre el. Dar în epigramele cele mai vechi — oîteva dintre ele păstrate

deja de Herodot — nu avem zugrăvirea unui obiect, însoțind o oarecare stare de sentiment, ci avem lucrul însuși în dublu chip : odată existența exterioară, apoi semnificația și explicația ei, oonden-sată ca epigramă în trăsăturile ei cele mai ascuțite și izbitoare.

Epigrama de mai târziu a pierdut însă acest caracter original și la greci. Ea s-a transformat încetul cu încetul, reținând și fixînd despre diferite întâmplări, opere de artă, indivizi ideii pline de spirit sau ironice prinse în treacăt, notații grațioase impresionante, care nu pun în relief atît obiectul însuși, cît referiri subiective pline de sens la acesta.

3) însă cu cît mai puțin este înfățișat obiectul însuși în acest fel de reprezentare, cu atît mai imperfectă devine aceasta. în această categorie pot fi menționate incidental și forme mai <sup>xi. 647</sup> noi de artă. De exemplu, în nuvelele lui Tieck e vorba adesea de opere de artă speciale sau de anumiți pictori, de o anumită galerie de tablouri sau de o muzică determinată, și apoi de acestea e legat un mic roman oarecare. Doar că poetul nu poate să facă intuibile aceste tablouri determinate, pe care cititorul nu le-a văzut, nici auzite bucățile de muzică pe care acesta nu le-a ascultat, iar întreaga fonmă, cînd e vorba de astfel de obiecte, rămîne, sub acest aspect, defectuoasă. în mod asemănător au Jpst tratate și în romane mai mari arte întregi și cele mai frumoase opere ale lor, ca și conținutul propriu al acestor romane, cum a făcut Heinse cu muzica în al său *Hildegard von, Hohenthal*. însă aînd opera de artă întreagă nu este în măsura să înfățișeze în chip adecvat obiectul său esențial, ea nu reali-" zează în însăși substanța ei decît o formă neadecvată.

Y) E x i g e n ț a care reiese din lipsurile mai sus menționate este, simplu, aceasta : fenomenul exterior și semnificația lui, luiorul și lămurirea lui spirituală au tot atît de puțin voie să ajungă la o generală s e p a r a r e a lor, cum a fost cazul acesta din urmă, pe cît de puțin e îngăduit ca unirea lor să rămînă îmbinare simbolică, sublimă sau comparativă. Din această cauză, , reprezentarea autentică va trebui să fie căutată numai acolo unde lucrul oferă lămurirea conținutului său spiritual prin apariția și în apariția sa exterioară, întrucît spiritualul se revelează complet în realitatea sa, iar corporalul și exteriorul nu e, în chipul acesta, nimic altceva decît explicitarea adecvată a însuși spiritualului .și interiorului.

Dar pentru a examina î m p l i n i r e a desăvîrșită a acestei sarcini ne vedem nevoiți să ne luăm rămas bun de la forma simbolică a artei, deoarece caracterul simbolicului constă tocmai în faptul că el unește totdeauna .numai în chip imperfect sufletul semnificației cu forma ei corporală.

8 - o. 12S

**SBtffjelm grtebrid)**

**93orf efungen**

SECȚIUNEA II. 1.. CONSTITUIREA FORMEI CLASICE A ARTEI

453

ic

**TLtttttik.**

von D. JQ. 3.

fit SBnigf. SBurtcmtrrgifciicin, ®rc6t)trjogl. JpciTtf\*cm unD tct frcien tnbr  
gtonffun Ș»tiBiIceium gcgcti ten 3îad)Sruef nu» 3îa\*bruf6\*2?crfaiif.

berlin, 1837. 9SecIf19 uon iin(fei unD

tură de idei, putem îndată răspunde în trecere la întrebarea dacă grecii și-au împrumutat sau nu religia de la popoare străine. Am văzut deja că, potrivit conceptului însuși al clasicului, sânt necesare puncte de vedere subordonate ca poziții premergătoare clasicului. Intruoît apar ca realie și se desfășoară în timp, acestea sânt, față de forma superioară care tinde să se elaboreze, ceva dat, de la oare pleacă arta nouă ce trebuie să se dezvelite, deși acest lucru nu este, în ce privește mitologia greacă, absolut dovedit prin documente istorice. Însă raportul spiritului elen față de aceste poziții premergătoare este în mod esențial un raport de plăsmuire și mai ratai de .transformare negativă. Dacă nu acesta ar fi cazul, .reprezentările și figurile ar fi trebuit să rămână aceleași. Fără îndoială, Herodot spune, în locul deja menționat, despre Homer și Hesiod că ei ar fi aceia care le-au dat grecilor zeii, dar tot dl spune explicit despre diverșii zei cum cutare ori cutare aeu este egiptean etc. Creația poetică nu exclude deci faptul că grecii ar fi primit zeii de la alții ; ea face doar alu»ie la o transformare esențială a acestor zei ; căci) elenii au avut reprezentări mitologice deja (înainte de epoca în care situează Herodot pie primii doi poeți ai lor.

Dacă vrem apoi să vedem mai îndeaproape laturile acestui „ proces de necesară transformare a ceea ce aparține, desigur, idealului, dar inițial este încă nepotrivit cu I, vedem că aceste latura sînt reprezentate naiv drept conținut al mitologiei însăși. Principala faptă a zeilor eleni esite aceea de a se crea pe ei înșiși și de a se constitui din ceea ce precedă și aparține istoriei genezei și dezvoltării propriului lor neam. Dat fiind faptul că zeii trebuie să fie, ca indivizi spirituali, prezenți în formă corporală, este nevoie, pe de o parte, ca spiritul, în loc să-și intuiască esența în ceea ce este doar viață și animalic, să le considere pe acestea, din contra, .ca pe ceva nedemn de el, ca nenorocul ,și moartea sa ; iar pe de altă parte este nevoie ca el să învingă ceea ce natura cuprinde în sine drept elementar și reprezentarea lui confuză în acesta. Dar și invers : pentru idealul zeilor clasici este tot atît de necesar să nu se înfățișeze numai ca spirit individuali, închis în abstracta și finita lui izolare de natură și de puterile ei elementare, ci să posede în sine în ca un moment al său, elementele vieții universale a na potrivit conceptului acestei vieți, care constituie viața spirii După cum, în esență, zeii sînt în sine universali și, cu toată această universalitate, sînt indivizi absolut determinați, tot

••

**454 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC**

astfel și aspectul lor corporal trebuie să posede elementul natural ca putere esențială și covârșitoare a naturii și în același timp ca activitate strâns împletită cu dementul spiritual. —

După acest criteriu, putem diviza procesul de formare a formei clasice a artei în modul următor :

Primul punct principal se referă la degradarea animalicului și îndepărtarea lui de frumusețea pură, liberă.

A doua latură, mai importantă, se referă la puterile elementare ale naturii înfățișate inițial ele însele ca zei, pulberi după a căror învingere numai poate reuși să domine necontestat neamul veritabil al zeilor ; această latură se referă la lupta și războiul dintre vechii și noii zei.

În altă ordine de idei, după ce spiritul și-a cucerit liberul său drept, această direcție negativă devine apoi iarăși afirmativă, iar natura elementară constituie o latură pozitivă a zeilor, pătrunsă de spiritualitatea individuală, zei care ori-duiesc acum în jurul lor și elementul animalic, deși numai ca ' atribut și semn exterior. După aceste puncte de vedere, dorim acum să scoatem în evidență pe scurt trăsăturile mai determinate ce sînt de luat în considerare aici.

## **1. DEGRADAREA ANIMALICULUI**

La inzi și la egipteni, la asiatici în general, constatăm că animalicul sau, cel puțin, anumite specii de animale sînt considerate sacre și adorate deoarece divinul ar fi prezent în ele prin intuiție. Din această cauză constituie figura animalică un element principal al plăsmuirilor lor artistice, deși ea este folosită în ipilul, și numai ca simbol și îmbinată cu forme omenești. Este de a se fi înfățișat conștiinței omenești, și numai omenești, ica singurul element adevărat. Numai conștiința de sine spiritualului face să dispară respectul față de întunecata și tenețioasă interioritate a vieții animalice. Acesta este cazul — deja la vechii evrei, întrucît ei nu consideră, cum observăm mai sus, omenească natură nici ca simbol, nici ca prezență a lui Dumnezeu, atribuind obiectelor exterioare numai atîta putere și viață cîtă există ele de fapt. Cu toate acestea, se mai găsește și la ei, oarecum întâmplător cel puțin, un rest de adorație a vieții ca atare : de exemplu, Moise interzice consumarea sîngelui animalelor, deoarece sîngele ar fi viața. Omul însă trebuie să aibă

## **SECȚIUNEA II. 1. CONSTITUIREA FORMEI CLASICE A ARTEI** 455

voie să mănînce ceea ce găsește. Proximul pas de care trebuie să amintim cînd este vorba de trecerea la arta clasică constă în degradarea înaltei prețuiri și poziții a animalicului și în faptul că se face din însăși această degradare conținut al reprezentărilor religioase și al produselor artistice. Intră în această categorie o diversitate de obiecte, dintre care vreau să le menționez, cu titlul de exemplu, numai pe următoarele :

a) La greci, unele animale apar ca fiind preferate. Iată, de exemplu șarpele este încă la Homer un „genius” preferat cînd e vorba de sacrificii (*Iliada*, II, 308 ; XII, 208) și unui anumit zeu i se aduce cu precădere ca jertfă cutare



specie de animale, iar altuia altă specie ; se ține apoi seama de iepurele oare traversează drumul, de eaborul păsărilor spre dreapta sau spre stînga, sînt examinate viscerele spre a desprinde din cele semne prevestitoare. Toate acestea mai trădează încă, fără îndoială, o anumită adorație a animalicului, deoarece zeii se fac cunoscuți prin intermediul acestuia și-i vorbesc omului prin semne prevestitoare (*omina*); în esență însă, acestea nu sînt de-cît revelații cu totul singulare ; în orice caz, ele au ceva suț\*er-stițios în ele, și sînt indicații numai momentane ale divinului. Dimpotrivă, importantă este sacrificarea animalelor și consumarea jertfei. La inzi, animalele sacre sînt, în mod cu totul contrar, întreținute, îngrijite, iar la egipteni ele sînt chiar și după moartea lor sustrate distrugerii. Pentru greci sacrificiul era ceva sfânt. Aducînd jertfă, omul arată că vrea să renunțe la obiectul destinat zeilor săi și să distrugă folosirea pentru sine a acestui obiect. Aici iese la iveală însă la gîreci o trăsătură particulară în faptul că, după ei, a „aduce jertfă” însemna în acd'asi timp a întinde ospăț (*Odiseea*, XIV, 414 ; XXIV, 215), deoarr ei destinau zeilor numai o parte a animalelor sacrificate -anume partea neconsuimabilă, păstrînd pentru ei înșiși aH'-Jf și ospătându-se cu ea. Aceasta a dat naștere chiar unui mk»fo Eliada. Vechii greci laduceau izeilor jertfe în cea mai miare sdleir, nitate și lăsau să fie consumate de flăcări în întregime animalele sacrificate. Dar cei mai isănalci nu puteau face față acestei' cheltuieli mari. Atunci Prometeu, rugîndu-l pe Zeuis, încercă să', obțină .ca ei să sacrifice numai o parte din animale, iar cealaltă parte s-o întrebuințeze pentru ei înșiși. Prometeu taie doi boi.' arde ficatul iambilor boi, învelește însă 'toate oasele lîntr-unia din piei, carnea în cealaltă piele, lăsîndu-l pe Zeuis să aleagă. înșe-. lîndu-se, Zeus alege pielea cu oasele, căci era mai mare, carnea!

2\*

#### 456 PARTEA A W-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

rămânând astfel oamenilor. De aceea, cînd carnea animalelor de jertfă era consumată, resturile, oa parte a zeilor, erau arse în flăcările «aceluiasi **foc**. — Dar Zeus lile luă oiainenilor focul, fiindcă fără fac partea lor ide carne nu le folosea la nimic Aceasta însă i-a fost de porea puțin folos, căci Prometeu i-a furat focul imai mullt zburînd deoît fugind de bucurie. De aceea, spune legenda, oamenii care aduc o solie bună fug își azi repede. — în acest fel și-au îndreptat igreoi atenția către orice progres al culturii umane, păstrîndu-fl și dezvoltîndu-l în mituri pentru conștiință.

b) La iacesitea ladăugăm, cu titlul de exemplu asemănător, pilda unei degradări își mai imari a animalicului, **amintirile** umor vână t o ir i vestite, atribuite eroilor ; fapte a căror (memorie era însoțită de solemne sentimente de grațitudine. Aici este considerată ca faptă mare uciderea animalelor socotite drept inamici nocivi ; de exemplu, uciderea leului nemeian de către Heroide, omorârea hidrei din Lema, vînarea mistrețului din Caledonia etc, fapte prin care eroii dobîndeau rang de zei, în timp ce inzii pedqpiseau cu moartea ca pe o

crimă uciderea anumitor animale. Fără îndoială, în astfel de fapte se furișează și alte simboluri, sau au la baza lor și alte simboluri — ca la Hencule soarele și mersul lui —, înfățișând astfel de acțiuni eroice oferă și o latură esențială pentru interpretări simbolice. Cu toate acestea însă, aceste mituri sînt luate cu semnificația explicită a unor vînători binefăcătoare și păstrate ca atare în conștiința elenilor. — Dintr-un punct de vedere asemănător trebuie menționate aici și unele fabule ale lui Esop, și îndeosebi cea despre cărăbuș, amintită deja mai sus. Cărăbușul, acesit vechi simbol egiptean, în al cărui glob de gunoi egiptenii, sau interpreții reprezentărilor religioase, vedeau sfera lumii, îl întâlnim încă în Esop la fî. «oi Zeus, plîngîndu-se, important, că vulturul nu-i respectă refugiul de laș fricos ; Ariistofan, dimpotrivă, l-a degradat complet, făcînd din el ceva burlesc.

c) în al treilea rînd, degradarea animalicului se înfățișează exprimată direct în povestirea numeroaselor metamorfoze, așa cum ni le descrie amănunțit Ovidiu, cu grație și spirit, cu fine trăsături de sentiment și de înțelegere, dar pe care el le-a pus împreună cu multă vorbărie își fără un spirit interior mare și dominant, ca simple jocuri mitologice și întâmplări exterioare, nedescoperind în ele o semnificație mai adîncă. O astfel de semnificație rîndă profundă nu le lipsește însă, și din aceiași

## SECȚIUNEA II. 1. CONSTITUIREA FORMEI CLASICE A ARTEI

457

cauză vrem să facem în acest loc încă o dată mențiune despre ele. în mare parte subiectul acestor povestiri este baroc și barbar, dar nu din cauza stării de corupție a culturii, ci, oare în *Cîntecul Nibelungilor*, din cauza stării corupte a unei naturi încă brute. Pînă la cartea a treisprezecea, în ce privește conținutul lor, ele sînt mai vechi decît istoriile homerice : de altfel, acest conținut este amestecat cu elemente cosmogonice străine luate din simbolica feniciană, frigiană, egipteană, elemente tratate desigur uman, dar în așa fel, aînoînt fondul ia rămas neatins, în timp ce metamorfozele, care povestesc istorii de mai tîrziu, de după războiul troian, cu toate că „și imaterialul lor provine din epoca preistorică, olăpăiesc cu stîngăcie aîn unma lui Ajax și a lui Enea. a) în general, metamorfozele pot fi considerate ca ceva opus concepției și venerării egiptene a animalicului, întrucît, privite de pe latura morală a spiritului, ele conțin în chip esențial direcția negativă față de natură de a face din animalic și din alte forme neopagane o formă de umilire a omenescului, incit, dacă la egipteni zeii naturii elementare sînt ridicați la gradul de animale își dotați cu viață animalică, aici, invers — cum notam deja mai sus —, formațiile naturii se înfățișează ca pedepse pentru vini mai ușoare sau mai grele ori pentru crime înfiorătoare, ca existență a ceva nedivin și nefericit și ca formă plăsmuită din durere, în care omenescul nu se mai poate menține. Din această cauză, metamorfozele nici nu trebuie interpre- <sup>(xi 3)</sup> tate oare metempsihoză aîn sons -egiptean, căci aceasta este peregrinare fără de vină și, cînd omul devine animal, este privită, dimpotrivă, oare înălțare.

în general însă, aceste metamorfoze nu formează un cerc închis de mituri, oricât ar fi de diverse obiectele naturii în care este încătușat elementul spiritual. Să lămurim oare spuse prim câteva exemple.

La egipteni, lupul joacă un rol mare ; el este chipul în care apare, de exemplu, Osiris fiului său Horus, ca apărător ce-l ajută cu eficacitate în lupta lui contra lui Typhon : sau într-o serie de monede egiptene, în care el se găsește alături de Horus. În general, asocierea lupului cu zeul soarelui este străveche. În metamorfozele lui Ovidiu, dimpotrivă, transformarea lui Lyeaon în lup este prezentată ca pedeapsă pentru impietate față de zei. După învingerea gigantilor (se spune în *Metamorfoze*, I, v. 150—243) și după trântirea la pământ a corpurilor lor, încălzit

#### 458 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

de sângele fiilor isăi vărisat în toate părțile, pământul a insuflat suflul în isîningele calde și, ca să nu mai rămână nici o urmă din sălbaticul neam, a dat naștere neamului omenesc. Dar și această progenitură era lipsită de pietate față de zei, agresivă și dornică de ucideri sălbatice. Atunci Zeus convoacă pe zei pentru a nimici acest neam muritor. El relatează cum Lyicaon i-a întins o cursă în mod perfid, lui cană posadă trăsnetul își pe zei. Anume, cînid ajunse la urechile sale vestea nevredniciei timpului, Zeus coboară de pe Glimp și se duse în Arcadia. „Am dat semne — povestește el — că s-a apropiat un zeu, iar poporul începu să se roage. Lyicaon însă nîde imai întîi de pioasele rugăciuni, și apoi exclamă : „«Vreau să încerc să văd dacă acesta este un zeu sau e un muritor și adevărul nu va fi de itnas la îndoială». Se 32) pregătește — continuă Zeus — să mă răpună în timpul somnului goneu al nopții. Acesta este modul de cercetare a adevărului iubit de el. Și, încă nemulțumit cu atîta, Lyicaon baie cu sabia gîtul unei căprioare de soi miolosian, iar membrele numai pe jumătate moarte ale animalului pante le fierbe, parte le frige la foc și mi le îmbie ca mînicare. Eu, cu trăsnetul răzbunător, i-am transformat casa în cenușă". Îngrozit fuge »dl de acolo, iar oînd ajunge în cîmpul tăcut, urilă dît îl ține gura și încearcă în zadar să vorbească. Cu gura turbată de mînie și cu dorința de ucidere devenită obioei, se lîtoance spre vite și se bucură și azi de sîninge ; hainele-i devin păr, iar brațele picioare ; al se transformă în ilup ,și-își păstrează semnele vechii lui figuri.

O atmosferă egail de apăsătoare produsă de atrocitatea consumată se desprinde și din povestea Pmocenei, care fu transformată într-o rîndunică. Anume, Pirocne îl iroagă pe soțul ei, Tereu (*Metamorfoze*, VI, v. 440—676), s-o lase, dacă îi este oît de cît dragă, isă se ducă să-și vadă sora sau să vină sora ei la ea. În grabă Tereu le dă drumul corăbiilor pe mare și, cu ajutorul pînzelor și al lopeților, ajunge repede pe malul Pireului. Dar abia o zărește pe Filomela, că se și aprinde de dragoste vinovată pentru ea. La plecare, Pandion, tatăl ei, îl iroagă stăruitor pe Tereu s-o ocrotească pe Filomela cu iubire părintească și, îndată ce va fi posibil, isă-i trimită înapoi dulcea alinare a bătrînețelor sale. Dar abia ia sflîșit

călătoria că barbarul o închide pe Filomela, oare, palidă, tremurînd și temiîndu-se de toate, întreabă cu lacrimi în ochi unde-i este isora ? El o închide și ca soț, dublu, iface din ea cu forța, alături de sora ei, concubina lui. Plină de mlînie, Filomela amenință că, lăsînd orice

## SECȚIUNEA II. 1. CONSTITUIREA FORMEI CLASICE A ARTEI 459

pudoare la o pante, va demasca ea însăși faptul. Atunci Tereu o prinde, o leagă ,și, trăgînd sabia, îi taie limba, iar soției sale îi ispune cu perfidie că sora ei ieste moartă. Zdrobită de durere, Procne își aruncă de pe umeri haina-i pompoasă și îmbracă haina de doliu, lasă să fie clădit un mormint igol și varsă la-crimi asupra Boantei surorii sale, soartă ce nu trebuia dqlplînsă în chipul acesta. Ce face Filomela ? închisă, lipsită de vorbire și de gilas, se gîndește la o înșelăciune. într-o pîjnză albă ea țese cu fire de purpură vestea despre crima comisă și haina o tri-, mite pe ascuns surorii siale Procne. Aceasta citește vestea demnă de milă despre sora sa, nu vorbește și nu pflinge, dar se adîn-ceșbe icu .totul în giîndull pedepsei. Era pe timpul sărbătorii îui Bachus ; mînată de furiile durerii, Procne pătrunde la sora ei, o răpește din celulă și o duce cu sine. între timp nu știa încă la ce răzbunare îngrozitoare să recungă împotriva lui Tereu în pro-pria-i icasă ; iată că vine Itys la mama lui. Pnocne îl privește cu Ochi sălbatici : ce mult seamănă băiatul cu tatăl său ! Atîta spune, și comite trista faptă. Cele două surori omoară băiatul și îl servesc la masă lui Tereu, care înghite cu lăcomie carne din propria sa aarne. întrebînid de fiull său, Procne îi răspunde : „Porți în tine ceea ce cei", iar cînd Tereu începe să-și caute fiul, întreibînd mereu unde este și striglîndu-i numele, Filomela îi pune în față capul plin de stinge al lui Itys. Atunci Tereu, cu un strigăt de nemărginită groază, răstoarnă masa, pdînge, își spune sieși mormânt al propriului său fiu, scoate sabia și urmărește pe cale două fiice ale lui Pandion. Dar ele își iau zborul de aici transformate în păsări ; una zboară în pădure ca privighetoare, cealaltă pe acqperiș ca nîndunică, iar Tereu, pedepsit de durerea și pofta lui nesăbuită, devine pasăre, care poartă pe creastă, drept în sus, un pieptene de pene și are un cioc nemăsurat de proeminent. Numele acestei păsări este „pupăză".

Alte metamorfoze, din contră, se datoresc unor vini mai mici. Astfel, Cyginus este transformat în lebădă, iar Dafne, prima iubire a lui Apolo, devine dafin {*Metamorfoze*, I, v. 451— 567). Oiytis devine floarea-soarelui, Narcis, plăoîndu-se pe sine și disprețuind fetele, sie privește pe sine însuși în oglindă, iar Biblis, care îl iubea pe fratele ei Caunus {*Metamorfoze*, IX, v. 454—664), se transformă, cînd acesta o părăsește, în izvorul care-i .poartă și azi numele și curge sub sumbri stejari.

Dar să nu ne pierdem mai departe (în amănunte și de aceea să mai amintim numai de transformarea Pieriddlor. După Ovi-  
(X., 35)

## 460 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

diu (*Metamorfoze*, V, v. 302), ale erau fiicele iui Pieros și au provocat muzele la întrecere. Pentru noi are importanță numai deosebirea dintre ceea ce au cântat Pieridele și ceea ce oîntau muzele. Pieridele (v. 319—331) oîntă bătăliile zeilor și le arată cinste nemeritată giganților, diminuând importanța faptelor marilor zei ; trimis din adîncurile pămîntului, Typhoeus bagă frica, în zei, care toți au fugit de acolo pînă oe fură primiți, obosiți, de pămîntul Egiptului. Dar, povestesc Pieridele, Typhoeus îi ajunse și aici, iar măriții zei se ascunseră sub masca unor figuri fălise : conducător al turmelor, se spunea în cântecul Lor, era Zeuis, de aici coarnele răsucite cu care este irqprezentat și azi Ammion al libienilor ; Aipolo deveni corb, odrasla Semelei țaip, sora lui Apoilo pisică, iar Hera se transformă în vacă albă ca zăpada. Venus se ascunse într-un pește, iar Mercur în penele iui Ibis.

Prin mimare, în această imetamorfoiză ovidiană fiiguira de; animal este considerată ca o rușine pentru zei și, dacă ei nu sînt transformați în animale ca pedeapsă pentru o vină sau o oriimă, totuși drept temei al transformării voite de ei înșiși este indicată lașitatea. Dimpotrivă, Galiope preamărește în cântecul ei binefacerile și isprăvile zeiței Ceres : Ceres, spune Galiope, a fost aceea care ia spart cea dintîi țarina câmpurilor cu plug îndoit, ea a făcut mai **întâi** ca pămîntul arat să dea rod și hrănitoare 'alimente, ea cea dintîi a dat oamenilor ilegi, iar noi toți sîntem un dar aii zeiței Geres. Pe ea trebuie s-o laud ; cum oare să dea expresie unor eîntece demne de această zeiță?! Ea este, fără îndoială, demnă de a fi cântată. — După ce a terminat Calliope, Pieridele âși atribuiră lor victoria întrecerii. Dar, în timp ce încercau să vorbească, spune Ovidiu i(v. 670), își să se folosească cu strigăte stridente ide miîinille lor, ele vād că unghiile lor se prelungesc în pene, brațele li se aoqperă de flăcări și gurile li se transformă în ciocuri rigide, iar cînd vor să se plângă de ceea ce li se întîmipilă, ridicate fiind pe aripi mișcătoare, ele plutesc, guralivele pădurilor, ca țarce, în aer. încă și acum, adaugă Ovidiu, le-a mai rămas limbuția de odinioară,, răgușită lor flecăreală și nemărginita plăcere de a trāncāni.

Deci își aici transformarea este prezentată ca pedeapsă, și anume, ca la multe dintre aceste istorii, ea este privită ca pedeapsă pentru impietate față de zei.

3) în ce privește alte transformări, de **altfel** cunoscute, **ale** oamenilor și ale zeilor în animale, ele nu au la baza lor nici o vină directă a "celui transformat — de exemplu puterea Circei să

## SECȚIUNEA II. 1. CONSTITUIREA FORMEI CLASICE A ARTEI

461

facă din oameni animale —, dar starea de animal se înfățișează cel puțin ca o nenorocire și umilire care nici celui ce produce transformarea pentru scopurile sale nu-i aduce tocmai onoare. Ciroe nu ena decāt o zeiță secundară, obscură, puterea ei apare ca pură vrăjitorie, iar Mercur îl ajută pe Ulise cînd acesta se pregătește să-și elibereze tovarășii vrăjiți. — Aceluiași gen îi aparțin mulltipele forme pe care le ia Zeus atunci cînd, de dragul Europei, se transformă în taur, se

apropie de Leda ca lebadă, iar pe Danae o fecundează ca ploaie de aur. Toate acestea le face cu scopul de a înșela și în vederea unor planuri nespirtuale, lipsite de finețe, legate de natură, planuri la care îl împinge gelozia totdeauna justificată a Iunonei. Reprezentarea vieții universale și creatoare a naturii, care în multe mitologii imai vechi constituia determinația principală, aici este transformată de imaginația poetică în povestiri singulare despre libertinajul părintelui zeilor și oamenilor, libertinaj la care el nu se dedă însă păstrându-și înfățișarea proprie și, în cea mai mare parte, nici vreo formă omenească, ci irecurgând la figuri de animale sau la alte forme ale naturii.

γ) în sfârșit, tot aici trebuie să fie socotite și acele forme hibride de omenesc și animalic care nici ele n-au fost excluse din arta greacă, dar care au primit animalicul în cuprinsul lor numai ca pe ceva degradant, nespirtual. La egipteni, de exemplu, ȋapul Mendes era venerat ca zeu (Herodot, II, 46), după părerea lui Jablonski (Creuzer, *Symbolik*, I, 477), adorat ca putere creatoare a naturii și cu deosebire a soarelui, adorat într-un fel atât de lipsit de pudoare, încât, cum spune Pindar, chiar și femeile se dădeau ȋapilor. La greci, Pan este, din contră, prezența divină care produce spaimă, iar mai târziu figura de ȋap care apare la fauni, satiri și ipani se înfățișează numai în ipostază subordonată, la picioare, iar la cei mai frumoși eventual numai la urechile ascuțite și la cornițe. Restul figurii este plăsmuit în iformă umană, iar animalicul este redus la elemente neimportante. Și, cu toate acestea, faunii nu sînt considerați la eleni ca zei mari își ca puteri spirituale, ci trăsătura lor caracteristică a rămas aceea a unei veselii zburdalnice și senzuale. Fără îndoială, ei sînt reprezentați și ca întruchipare a unei expresii mai adinei, ca de exemplu, frumosul faun din Miinchen, care ține în brațe pe tînărul Bachus și-l privește ou un surăs plin de supremă dragoste și drăgălășenie. El nu este, se înțelege, tatăl lui Bachus, ci numai îngrijitorul lui ; și iată că i se atri-

## 462 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

### SECȚIUNEA II. 1. CONSTITUIREA FORMEI CLASICE A ARTEI 463

buie frumosul sentiment de a se bucura de nevinovăția copilului, sentiment din care, ca sentiment al maternității în arta romantică, s-a făcut o înaltă temă spirituală. La greci însă» această iubire, cea mai gingașă iubire, aparține încă cercului inferior al faunilor, pentru a indica faptul că ea își are arigi-x., 37) nea în animalic, în natural și, din această cauză, ea și poate fi plasată în această sferă. Ponmații intermediare asemănătoare slînt și centaurii, la care de asemenea iese în evidență cu precumpănire latura natu-railă a senzualității și a dorinței, iar cea spirituală cade pe al doilea plan. Ghiron aparține, fără îndoială, unui gen mai nobili, el este în medie isteț și educator al lui Ahille, diar această poziție de pedagog al unui copil nu aparține sferei divinului ca atare, ci ține de îndemînarea și priceperea omenească.

În chipul acesta, raportul! figurii animale este modificat din toate punctele de

vedere în arta clasică, întrucât aceasta este, folosită pentru a indica ceea ce este rău, fără de preț, natural și nespirtual, în timp ce altă dată ea era expresia pozitivului și a absolutului.

## **2 LUPTA DINTRE VECHII ȘI NOII ZEI**

A doua treaptă, superioară, a acestei degradări a animalli-cuhii constă în faptul că zeii autentici ai antei clasice, avlînd drept conținut al lor libera conștiință de sine, ca putere ce se sprijină pe sine, proprie individualității spirituale, nu pot fi înfățișați intuiției decât itot numai aa puteri care știu și voiesc, deci ca puteri spirituale. În consecință, omenescul, în a cărui formă aînt reprezentați acești zei, nu este numai o simplă formă cu care imaginația ar înveli acest conținut, ci el rezidă în semnificație, în conținut, în interiorul însuși. Dar, în general, divinul trebuie conceput în mod esențiali ca unitate a naturalului și spiritualului. Ambele laturi aparțin absolutului și numai modul diferit în care această armonie este reprezentată constituie, sub acest aspect, gradația care există între diferitele forme de artă și 'religie. Potrivit reprezentării noastre creștine, Dumnezeu este creatorul și stăpînul naturii și al lumii spirituale, și (X., 38) deci, fără îndoială, liberat de nemijlocită existență în natură, deoarece el este cu adevărat Dumnezeu numai oa .reluare de sine în sine, numai ca ființa-pentru-sine absolută. Numai spiritul uman mărginit se situează -față de natură ca față de o limită și

barieră, pe care în existența lui el nu o învinge ridicîndu-se spre a deveni nemărginit în sine dedît prin faptul că el cuprinde teoretic natura cu gîndul, iar practic realizează armonie între ideea -spirituală, rațiune, ibine își natură, linsă, această activitate înfinită este Dumnezeu, îmtrudît lui îi revine domnia asupra naturii și întrucât — ca aoeastă activitate înfinită și știință și virere a ei — el este pentru sine însuși. — în religiile artei pro-priu-zis simbolice, din contră, unitatea interioară a ceea ce e ideali cu natura este, cum am văzut, o legătură nemijlocită, care, din această cauaă, avea ca determinare principală a ei naturalul, după conținut și formă. Astfel, sparele. Nilul, marea, pămîntul, procesul natural al nașterii și pieirii, al creării și reproducerii, cursul alternativ al vieții universale au fostenerate ca existență și viață divină. Dar deja în arta simbolică aceste puteri ale naturii fură personificate, și prin aceasta ridicate spre spiritual. Dar dacă zeii trebuie să fie indivizi spirituali în armonie cu natura, așa cum pretinde forma clasică a artei, simpla personificare nu mai este suficientă pentru așa ceva. Deoarece, cînd conținutul personificării este numai o forță universală și o activitate a naturii, ea rămîne cu totul formală, fără să pătrundă în interior, și nu e capabilă să scoată la lumină nici elementul spiritual, nici să dea existență individualității acestui cuprins. Este deci cu necesitate propriu artei clasice, pe de o parte, să degiradeze universală forță a naturii — întocmai cum ea degradează, am văzut, animalicul — și să așeze spiritualul mai presus de această forță. în aoeast caz însă, determi-narția principală o constituie, în loc de personificare, subiectivitatea. Pie de altă parte însă,, zeilor artei clasice nu le jete îngăduit să înceteze să fie forțe ale naturii, fiindcă aici divinitatea încă nu

trebuie însă "TTETeprezentată ca spiritualitate absolut, liberă în sine. Natura se găsește în relație de creatură mimai creată și subordonată față de un stăpîn și creator numai atunci cînd Dumnezeu este reprezentat sau oa abstractă și numai ideală stăpînire în sine a unicei substanțe, cum este cazul în arta sublimului, sau atunci eînd el este înălțat, ca spirit concret, la libertate absolută în elementul existenței spirituale își al ființei-pentru-sine personale, cum este cazul în creștinism. Nici una dintre aceste două poziții nu aparține anteî clasice. Zeulei încă nu este stăpîn al naturii, căci el nu pp-sedă încă sirilajiallEatBisiolută ca formă și conținut al său. M nu miai .este domn al naturii, deoarece starea sublimă a

**(X,. 80)**

## 464 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

### 465 SECȚIUNEA II. 1. CONSTITUIREA FORMEI CLASICE A ARTEI

**, 40)**

lucrurilor naturale și a individualității umane privată de conținut divin a încetat să mai existe și s-a redus, devenind frumusețe în .care ambelor laturi — adică ale universalului și individualului, spiritualului și naturalului — trebuie să li se acorde, fără nici o restricție, depline drepturi .pentru reprezentarea artistică. .Așadar, **fin** zeul artei .clasice puterea naturii este păstrată, dar ca putere a naturii luată nu în sensul naturii universale atotcuprinzătoare, ci ca acțiune determinată și deci limitată a soarelui, a mării etc, iîn general ca putere specifică naturii, care apare ca .individ spiritual, posedând această individualitate spirituală ca pe o trăsătură ce constituie esențiallyitatea sia particulară.

Acum, după cum am văzut deja mai sus, întrucât idealul clasic nu este nemijlocit dat, ci poate să-și fiacă apariția numiai prin mijlocirea procesului în care se înlătură pe sine ceea ce este negativ în figura spiritului, această transformare și dezvoltare ascendentă a ceea ce este brut, lipsit de frumusețe, salba\*-tic, baroc, ipur natural sau fantastic ce-își are originea în reprezentările religioase și în concepțiile artistice mai vechi, va deveni unul dintre interesele principale în mitologia greacă .și, din această cauză, va trebui să determine reprezentarea unui anumit cerc de semnificații particulare.

Dacă vrem acum să examinăm mai îndeaproape acest punot principali, trebuie să precizăm îndată și în prealabil că cercetarea istorică a variatelor și numeroaselor reprezentări ale mitologiei elene nu ține aici de datoria noastră. Ceea ce ne privește nu sînt, sub acest raport, decît momentele esențiale ale acestei transformări, în măsura în care ele se dovedesc a fi momente generale ale dezvoltării artei și ale conținutului ei. Din contra, enorma cantitate de mituri particulare, de povestiri, istorii, referiri cu caracter local și simbolic, care își mai afirmă încă drepturile lor chiar la noii zei și apar incidental în operele artistice, dar nu aparțin propriu-zis punctului central, tot acest material abundent trebuie să-l dăm la o parte, îngăduindu-ne să menționăm amănunte numai cu titlul de



exemplu. în ansamblul ei, calea pe care înaintăm acum o putem compara cu mersul pe care-l arată istoria sculpturii. Deoarece sculptura, înfrucât înfățișează pentru intuiția sensibilă zeii în forma lor autentică, formează centrul care e propriu artei clasice, deși, spre deosebire de obiectivitatea calmă a sculpturii, pentru completare, poezia se pronunță asupra izeilor și a oamenilor sau ne înfățișează în

fața ochilor lumea zeilor și a oamenilor chiar în mișcarea și activitatea ei. Or, întocmai cum în sculptură principalul moment al începutului îl constituie transformarea în figură și statură omenească a pietrei informe căzute din cer sau a blocului de lemn (8iO7ts-ri) — cum era încă zeița cea mare din Pes-sinus (în Asia Mică), pentru care romanii au trimis o delegație solemnă ca s-o aducă la Roma —, tot astfel trebuie și noi să începem aici cu puterile naturii încă informe și brute și să indicăm numai stadiile prin care ele se ridică, devenind spiritualitate individuală, își se concentrează în figuri stabilite.

În această prvință, putem distinge trei laturi mai importante.

Primul lucru care ne atrage atenția sînt fc r a c o lele în care șitiința și voința zeilor se fac cunoscute, "încă în chip inform, irin existențe ale maturii.

Al d oiiie a punct principal se referă la Vforțele univer-salle ale naturii, t precum și la abstracțiile drqptului etc, care stau la baza adevăraților indivizi divini spirituali, ca loc de naștere al lor, și constituie condiția prealabilă a nașterii și acțiunii lor : vechii zei, deosebiți de cei noi.

în sfârșit, î n a ii t ir e i l e a rînd, inainitarea spre ideal, nqcesară în sine și pentru sine, se manifesta în tiajptul că. perso-nilficările, inițial superficiale, și relațiile spirituale cele mai abstracte sînt combătute și respinse ca ceva ce este în sine însuși subordonat și negativ, iar grație acestei degradări individualitatea spirituală independentă și forma si acțiunea ei umană ajung să fie dominante în mod necontestat. Această transformare, — adevăratul punct central în istoria genezei zeilor clasici — este prezentată în mitologia greacă într-un mod pe oît de naiv, pe atît de expresiv în lupta dintre zeii vechi și noii zei, în prăbușirea titanilor și în victoria pe care o cîștigă zeii din neamul lui Zeus.

a) î n p rimul rînd, în ce privește oracolele, nu avem nevoie să facem în acest loc mențiune extinsă despre ele. Punctul esențial care prezintă importanță se bazează numiai pe faptul că Sjarta oliaiscănu mai sînt adorate fenomenele naturii ca-ațare — cum se închină, de exemplu, parsii la **foc** il fã iiii l i ăi

p, p

sau venerează regiunile cu naftă, sau egiptenii, la care zeii rămîn enigme insondabile, misterioase, mute —, (q) ca unii ce sitiui și au voință, Ercomunică omului înțelepciunea lor~pr.im mullocirea fenomenelornaturii. Astfel întrebară vechii eleni (Herodot, II,

**43**

466 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

52) oracolul de la Dodona dacă trebuie să accepte numele zeilor oare au venit de la barbari, și oracolul răspuns : aicioep-tați4e !

a) Semnele prin care se revelau zeii erau în cea mai mare parte cu totul simple : la Dodona, freamătul și foșnetul stejarului sacru, murmurul izvorului, sunetul vasului de metal, pe care-l făcea să sune vântul. Tot astfel foșnea la Delos dafinul, iar la Ddlfi tot vântul care bătea în triped constituia un moment hotărâtor. Dar, în afiară de astfel de sunete nemijlocite ale maturii, și omul însuși devine expresie a oracolului, întrucât, tre-oînd de la starea de luciditate trează a intelectului într-io stare naturală de inspirație, dl este pe cât de amețit, pe atât de excitat. La Ddlifi, de exemplu, Pitia, amețită de giază, pronunța oracole ; sau în peștera lui Trofoniu cel ce consulta oracolul primea răspuns dedus din interpretarea ce se dădea propriilor lui vedenii.

(3) însă la semnele externe se mai adaugă o a doua latură, deoarece în oracole zeul este, ddsigur, privit drept acela care ș t i e — și din această cauză lui Apolo, zeului știutor, îi este conisaiarait oracolul principal —, dar forma în care își face cunoscuta voința rămîne cea cu totul nedeterminată pe care o oferă natura; , adică sunete ale naturii sau cuvinte fără legătură între ele. Daltă fiind această obscuritate a formei, conținutul spiritual devine el însuși obscur, avînd nevoie, din această cauză, de i n t e r p r e i t a r e și lămurire.

γ) Această explioație, deși aduce în fața conștiinței spiritualizat mesajul zeullui, mesaj oare original e dat numai în demente proprii naturii, rămîne cu toate acestea obscură și cu dublu înțeles. Fiindcă, în ce privește știința și voința sa, zeuî este universalitate concretă ; de același fel trebuie să fie și sfa-tiil ori porunca pe care le revelează oracolul. Universalul însă nu este unilaterali și abstract, ci, conlcrdt fiind, conține în sine ambele laturi. Dar, întrucît omul stă neștiutor față în față cu zeul știutor, dl primește și mesajul oracolului ca neștiutor ; adică îniversalitatea concretă a acestuia nu-i este evidentă și nu poate alege din cuvintele cu dublu înțeles ale zeullui — când se decide să acționeze conform lor — decât una dintre semnificațiile lor, căci în împrejurări particulare orice acțiune trebuie să fie totdeauna d e i t e i r m i n a t ă numai într-o unică direcție, cealaltă fiind exclusă. Dar abia s-a angajat omul să acționeze să-

## SECȚIUNEA II. 1. CONSTITUIREA FORMEI CLASICE A ARTEI

467

vîrșind realmente fapta care, prin aceasta, a devenit a sa, obligat fiind să răspundă de ea, că și ajunge în conflict : el observă dintr-o dată că cealaltă direcție, cuprinsă implicit și ea în vorbirea oracolului, se întoarce împotriva lui, fiind înglobat, contra științei și voinței sale, în soarta faptei sale, pe care nu o cunoaște, dar pe care o cunosc bine zeii. Pe de ailltă parte, invers : zeii sînt puteri d e t e r m i n a t e , iar răspunsul lor, cînd are precizia pe care o are, de exemplu porunca lui Apolo care îl îndeamnă pe Oreste la răz bunare, îl conduce pe om la conflict și prin această precizie a lui. — Dar cum, pe de o parte, forma pe care o ia în oracol știința interioară a zeului este exterioritatea cu totul neddterminiată sau interioritatea abstractă a cuvîntului și cum însuși conținutul

cuiprinide în el, din cauza dublului său înțeles, posibilitatea conflictului, în arta clasică nu sculptura, ci poezia — și cu deosebire cea dramatică — este aceea în care oracolele constituie o parte a conținutului și devin importante. Ele obțin însă în chip esențiali un loc în anta clasică fiindcă în ea individualitatea omenească nu s-a ridicat încă pînă în culmea inferiorității, culme pe care stînd, subiectul își scoate exclusiv din sine însuși botăiiîrile acțiunilor sale. Ceea (Xa, u ce numim conștiință în sensul actual al cuvîntului nu și-a găsit încă loc în arta clasică. Fără îndoială, omul elen acționa adesea din pasiune proprie, rea ori bună, dar patosul autentic, ce ar fi trebuit sănl anime, „și-l animă, ivenea de la zei, al căror conținut și putere era universalul unui astfdl de patos, iar eroii sînt sau nemijlocit pătruniși de acest patos, sau cer sfat oracolelor, oînd nu li se înfățișează înșiși zeii pentru a le ordona fapte.

ib) După cum în oracol conținutul se află în zeii oare știu și vor, iar forma fenomenului exterior este exteriorul abstract și natura 1, tot astfel, pe de altă parte, naturalul devine, ca putere universală și ca acțiuni ale acesteia, conținut din care trebuie să se înalțe individualitatea independentă și care primește ca formă proximă numai personificarea superficială. Respingerea acestor puteri ale naturii, opoziția și conflictul în care ele sînt învinse, constituie tocmai punctul important căruia avem să-i mulțumim pentru apariția anteii clasice propriu-izise și pe care, din această cauză, vrem să-l supunem unei examinări mai precise.

a) Prima observație pe care o putem face în această privință se referă la împrejurarea că acum nu avem de-a face cu o divinitate gata elaborată, lipsită de orice element sensibil și

468

## PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

### SECȚIUNEA 11. I. CONSTITUIREA FORMEI CLASICE A ARTEI

469

început al tuturor lucrurilor — cum e cazul în concepția despre lume a sublimului sau, în pante, chiar și la inzi —, ci este vorba de faptul că începutul îl constituie zei ai naturii, și anume mai întîi puterile mai generale ale naturii, ca anticul Haos, Tartar, Erebo, 'toate aceste ființe subterane, brutale, apoi Uranois, Gea, Erosul titanic, Cronos etc. Abia din aceștia se nasc apoi puteri mai determinate, ca Heliios, Okeanos etc, care devin bază naturală pentru existența zeilor ulteriori, spiritual individualizați. Aici își face deci apariția iarăși o teogonie și o cosmogonie (X, 45) inventate de imaginație și plăsmuite cu mijloacele artei, ai căror primi zei rămîin însă, pe de o parte, nedeterminați pentru intuiție sîau se măresc în nemăsurat, iar pe de altă pante cuprind în ei încă multe demente simbolice.

p<sup>1</sup>) în oe privește deosebirile mai precise ce există între aceste puteri titanice, acestea sînt :

aa) Mai întîi, puteri telurice, siderale, lipsite de conținut spiritual își moral își, din această cauză, lipsite de frînă. E'le compun un neam grosolan și

sălbatic, neam de monștri, așa cum a ieșit ol din imaginația indiană sau egipteană, progenitură de uriași diformi. Împreună cu allbe trăsături particulare ale naturii, ca, de exemplu, Bnontes, Stenqpes, precum și hecatomchirii Kot-tos, Briareu și Giges, cu giganții etc, ei sînt supuși stăpînirii lui Uranos, apoi stau sub domnia lui Gronos, a acestui titan **principal**, care semnifică evident timpul își își înghite toți copiii, după cum timpul își distruge creațiile cărora le-a dat naștere. Acestui mit nu-i lipsește semnificația simbolică, căci viața naturii este, de fapt, supusă timpului și nu dă naștere decît la ceea ce este trecător, întocmai cum zilele preistorice ale umui popor, oare nu e decît un neam, o gintă, dar nu formează un stat și nu urmărește realizarea unor scopuri bine precizate, cad pradă puterii anistorice a timpului. Numai în legi, în moralitate, în stat există oeva ferm oare rămâne de-a lungul trecerii generațiilor, după cum muza conferă durată și fermitate la tot oe — aa viață naturală și ca acțiune reală — n-ar fi deaît trecător și ar dispărea în ceea ce este temporallitate.

5p) Acestui cerc al vechilor zei îi aparțin apoi nu numai puteri ale naturii ca atare, ci și primele forme de putere asupra elementelor. Importanță are mai ales prelucrarea metalului cu ajutorul forței ea însăși încă brută a naturii elementare, (X., 46) anume : a aerului, a apei, a focului. Aici îi putem aminti pe

coribanți, telichini, demoni și binefăcători și răi, petacii, pigmeii, pitici trimiși la lucrări în mine, mici și cu burți mari.

Ga un punct de trecere foarte important trebuie însă menționat Pir o met eu. Prometeu este un titan „sui generis” și istoria lui merită o deosebită atenție. Împreună ou fratele său Epimeteu, el apare mai întîi ca prieten al noillor zei. Apoi se înfățișează ca binefăcător al oamenilor, care n-au de altfel ce căuta în raportul oe există între noii zei și titani. El le aduce oamenilor focul și, prin aceasta, posibilitatea să se îngrijează de satisfacerea nevoilor lor, de dezvoltarea tehnicilor etc. ; acestea nu mai țin însă de natură și, din această cauză, nu mai stau în aparență în nici o legătură cu elementele titanice. Pentru această faptă, Zeus î)l pedepsește pe Prometeu, pînă oe, în sifînșit, Her-cule ii scapă de chin. La prima vedere, nu rezidă în toate aceste trăsături principale nimic oe ar fi piropriu-zis titanic, ba am putea descoperi o inconsecvență în faptul că, asemenea zeiței Geres, Prometeu este un binefăcător al oamenilor și, cu toate acestea, este socotit printre puterile titanice. Dar în fața unei examinări mai precise, această inconsecvență dispare îndată. În această privință, cîteva locuri din Platan ne oferă deja o explicație suficientă. Anume, în mitul în oare oaspetele povestește lui Socrate, mai tînăr, că pe timpul lui Gnonos oamenii s-au născut din pămînt și Dumnezeu însuși se îngrijea de toți ; după aceea însă, a început o mișcare opusă, pămîntul fiind lăsat fără îngrijire lîncît animalele s-au sălbăticit, iar oamenii, cărora pînă aici le venea direct hrana și tot de ceea ce aveau nevoie, au rămas fără nici un ajutor și sfat. Se spune că în astfel de împrejurări (iPoliticus, ex rec Bekk., II, 2, p. 283 ; Steph., 274) le-a fost

conferit de către Prometeu oamenilor focul, iar tehnicile (X., (TEVOU) de către Hefaistos și colega lui în ale artelor, Atena. — Aici se face explicit deosebirea între foc și ceea ce produce îndemânarea în prelucrarea materialelor brute și lui Prometeu i se atribuie numai darul focului. Mai amănunțit povestește Platon mitul lui Prometeu în dialogul său *Protagoras*. Aici se spune (*Protagoras*, I, 1, p. 170—174 ; *Steph.*, 320—323) : Era o dată un timp când existau desigur zeii, dar nu existau ființe muritoare. Dar, după ce le sosi și acestora timpul bine stabilit al nașterii, zeii le-au dat formă în interiorul pământului dintr-un amestec de pământ și de foc, adăugând aici și ceea ce se unește cu focul și cu pământul. Gînd zeii au vrut apoi să-i scoată la lumină, însărcinară pe Prometeu și pe Epimeteu să-i

...

#### 470 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

dea fiecăruia din ei puterile ce li se cuvin și să-i așeze. Dar Epimeteu îi ceru lui Prometeu să li se dea să facă singur această distribuție. „Gîndid voi fi terminat-o — spuse el — vei veni s-o examinezi”. Epimeteu însă, neîrădăcînd, atribui toate facultățile animalelor, încît pentru oameni nu mai rămase nimic, iar când veni Prometeu să controleze distribuția, văzu că celelalte viețuitoare erau, desigur, în mod înțelept înzestrate cu de toate, dar pe oameni îi găsi goi și desculți, fără învelitoare și fără arme. Iată însă că sosește ziua stabilită oînd omul trebuia să iasă din pământ la lumină. Atunci Prometeu, încurcat, neștiind ce sprijin să găsească omului, fură știința comună lui Hefaistos și Atenei împreună cu focul — căci fără foc ena cu neputință isă stăpînești aicea înțelepciune sau s-o faci folositoare — și le aduse omului în dar. În felul acesta, omul avu, fără îndoială, știința necesară pentru conservarea vieții, dar nu avu știința poliitică; deoarece aceasta se afla încă la Zeus, iar lui Prometeu nu i-a fost dat isă pătrundă în cetatea lui Zeus, (X., is) păzită de toate părțile de înfricoșătorii lui paznici. Dar în încăperea comună a lui Hefaistos și a Atenei, atelier unde aceștia își exercitau iarba, dl pătrunse pe furiș și, după ce fură de la zeu arta de a miînuî focul, iar de la izeită pe cealaltă (arta țesutului), le dăruî omului. Și de aici llua naștere facultatea omului de a-și procura cele necesare vieții (surcopia TOU [3îot). Dar Prometeu fu mai târziu pedepsit, se spune, pentru furtul comis din vina lui Epimeteu. — Pe pagini ce urmează îndată după această povestire, Platon arată apoi că, pentru coniserviarea lor, oamenilor le mai lipsea, de asemenea, arta războiului contra animalelor, artă care nu -este decît o parte a științei politice. De aceea ei s-au adunat în orașe ; iipsindu-tle însă orînduirea de stat, aici ei își făceau rău unii altora, îneiînt se separară din nou, iar Zeus se văzu nevoit să de trimită prin Heranes pudoarea și dreptul. — În ,aoeste locuri este sooașă în evidență în mod explicit deosebirea dintre scopurile nemijlocite iaile vieții — scopuri ce se referă la bunăstare fizică, la grija pentru satisfacerea celor mai apropiate nevoi — și orînduirea statală, care are ca scop spiritualul, moralitatea, legea, dreptul de proprietate, libertatea, binele public. Această moralitate și acest

drept Prometeu nu le-a dat oamenilor, ci i-a învățat numai șiretenia cu care să învingă natura și să facă din ea mijloc de satisfacere a nevoilor omenești. Focul și dexteritățile oare se folosesc de el nu au nimic moral în ele însele și tot atât de puțin și arta țesutului, ci ele

## SECȚIUNEA II. 1. CONSTITUIREA FORMEI CLASICE A ARTEI 471

întră mai întâi numai în serviciul egoismului și al folosului particular, fără să se raporteze la ceea ce este comun în existența umană sau la dărmul public al vieții omenești. Deoarece Prometeu nu a fost în situația de a da nimic spiritual și moral omului, el nici nu aparține neamului noilor zei, ci **titanilor**. Fără îndoială, Hefaios are și el ca element al activității sale focul și artele ce stau în legătură cu el și totuși este un zeu nou. Dar Zeus l-a aruncat de pe Olimp, iar el a rămas zeul care șchiopă- x,, « tează. De aceea nu constituie dărmul de puțin o inconsecvență faptul că pe Ceres, care, asemenea lui Prometeu, se dovedește a fi o binefăcătoare a neamului omenesc, o găsim numărată printre zeii cei noi. Căci ceea ce i-a învățat Ceres pe oameni fu agricultura, cu care se află în directă legătură proprietatea ; și apoi căsătoria, morala și legea.

Y) În al treilea cerc al vechilor zei nu cuprinde, e adevărat, nici puteri ale maturii personificate ca atare cu sălbătăciunea sau virtuterea lor, nici cea mai directă putere asupra diferitelor dărmuri ale naturii puse în serviciul nevoilor inferioare ale omului, ci acest cerc se apropie deja de ceea ce este în sine de natură ideală, general și spiritual. Dar ceea ce le lipsește puterilor oare trebuie să fie cu toate acestea socotite aici este individualitatea spirituală și figura și apariția adecvate ei, încât aceste puteri și păstrează mai mult ori mai puțin, în ceea ce privește acțiunea lor, o referire mai apropiată la ceea ce este necesar și esențial în cuprinsul naturalului. Ca exemplu putem menționa reprezentarea zeiței Nemesis, Dike, a erinilor, eumenedelor și a destinului [mors]. Fără îndoială, deja aici ies la lumină determinările de drept și dreptate, dar în loc să fie conceput și elaborat ca ceea ce este în sine element spiritual și substanțial al moralității, acest drept necesar se oprește fie la abstracția cea mai generală, fie la sumbrul drept al naturii în cuprinsul unor relații spirituale, de exemplu iubirea singurului și dreptul ei, drept care nu aparține spiritului conștient de sine și liber și care din această cauză nici nu se înfățișează ca drept legal reglementar, ci, în opoziție cu acesta, apare ca drept implacabil al răzbunării.

Mai de aproape, vreau să menționez numai puține reprezentări. De exemplu, Nemesis este puterea care coboară pe cel înălțat, doboară de pe înălțimea lui pe cel prea fericit, restabilind astfel egalitatea. Dreptul la egalitate este însă dreptul cu x,, • totul abstract și exterior, oare se dovedește desigur activ în

## 472 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

### SECȚIUNEA II. 1. CONSTITUIREA FORMEI CLASICE A ARTEI

. M)

domeniul stărilor și relațiilor spirituale, dar fără să facă din organismul moral al acestora conținut al dreptății.

O altă latură principală rezidă în faptul că vechilor zei li se atribuie dreptul stărilor familiare, întrucât acestea se bazează pe natură, apunându-se astfel dreptului public și legii comunității. Ca cel mai limpede exemplu pentru acest puiot pot fi citate *Eumenidele* lui Eschill. Feroasele fecioare îl urmăresc pe Oreste din cauza uciderii mamei sale, pe care i-a ordonat-o Apollo, noul zeu, iar astfel Agamemnon, soțul și regele răpus, să nu rămână nerăzbunat. Întreaga dramă evoluează astfel într-o luptă ce se dă între aceste puteri divine, care pășesc în persoană una împotriva celeilalte. Pe de o parte, eumenidele sînt zeițe ale răzbunării, dar ele se numesc „cele bine gânditoare”, iar reprezentarea noastră obișnuită despre ele, prin care le transformăm în Furii, este grosolană și barbară, căci urmărirea este un drept al lor esențial și, în consecință, ele nu sînt doar odioase, sălbatice și crude oînd îl chinuiesc pe cel urmărit. Dăru dreptul pe care-l aplică dle împotriva lui Oreste nu e decît dreptul familiei, în măsura în care aceasta își are rădăcina în slînge. Legătura intimă — cea mai intimă — dintre fiu și mamă, legătură pe care Oreste a rupt-o, este substanța pe care o reprezintă eumenidele. Apollo opune moralității naturale în mod sensibil întemeiată și simțită deja în sînge dreptul soțului și al principelui lezat în dreptul lui mai profund. Această deosebire pare mai întîi exterioară, deoarece ambele părți apără moralitatea înăuntrul unuia își aceluiași domeniu, al familiei. Cu toate acestea, imaginația plină de conținut valoros a lui Eschil — pe care din acest motiv trebuie s-o prețuim tot mai mult și pe această latură a ei — a descoperit aici o opoziție care nu este cătuși de puțin superficială, ci aparține unui gen absolut esențiali. Anume, raportul dintre copii și părinți se bazează pe unitate în ceea ce ține de natură, legătura soțului cu soția, din contra, trebuie considerată ca o căsătorie care nu-ți are originea numai în iubirea pur naturală, în înrudirea de sânge și de natură, ci ia naștere din înclinație conștientă, aparținînd astfel moralității libere a voinței conștiente de sine. De aceea, oricît de strînsă ar fi legătura dintre căsătorie și sentimentul iubirii, ea se deosebește totuși de sentimentul natural al dragostei, deoarece, și independent de acest din urmă sentiment, căsătoria recunoaște obligații precis definite, chiar atunci cînd s-a stins iubirea. Conceptul și cunoașterea substanțialității vieții conjugale este ceva ulterior și mai

profund decît legătura naturală dintre fiu și mamă și ea constituie începutul statului ca realizare a voinței liberie, raționale. Tot astfel rezidă și în raportul principelui față de cetățeni legătura politică a dreptului egal, a legilor, a libertății conștiente de sine și a spiritualității scopurilor. Aceasta este cauza pentru care eumenidele, anticele zeițe, caută să-l pedepsească pe Oreste, în timp ce Apollo, moralitatea clară, știutoare și conștientă de sine, apără dreptul soțului și al

principelui, opunându-se cu bună dreptate eumenidelor (*Eumenidele*, v. 206—209) : dacă crima Clitemnestrei n-ar fi fost pedepsită, ar însemna că consider necinstite și lipsite de valoare legăturile consacrate de Hera, protectoarea, și de Zeus.

În chip și mai interesant se înfățișează aceeași opoziție în *Antigona* — una dintre cele mai sublimе, în toate privințele cea mai desăvârșită operă de artă a tuturor timpurilor —, deși opoziția este încorporată aici cu totul în sentimentele și acțiunile omenești. Totul este consecvent în această tragedie : legea publică a statului și intima iubire de familie și datoria față de frate stau față în față, coimbătându-se : interesul familiei îl are ca patos femeia, Antigona, bunăstarea comunității o are ca patos bărbatul, Creon. Poینice, luptând împotriva orașului său natal, căzuse înaintea porților Tebei, iar printr-o lege anunțată public Creon, domnitorul, amenință cu moartea pe oricine ar acorda onoarea înmormîntării acestui dușman al orașului. Această poruncă, sub raportul exclusiv al binelui public al statului, Antigona nu o consideră ca un ordin ce se referă și la ea, ca soră ; ea își împlinește sacra datorie a înmormîntării, ascultând de pietatea dragostei ei pentru fratele său. Făcând acest lucru, ea invocă legea zeilor. Dar zeii pe care ea îi cinstește sînt zeii subterani ai Hadesului (Sofocle, *Antigona*, v. 451 : ?)  $\omega\tau\chi\omicron$ ;  $\tau\sigma\nu\ \chi\omicron\omicron\tau\chi\omicron$  OscJv Aboj), zeii interiori ai sentimentului, ai iubirii, ai sîn igelui și nu zeii luminoși ai vieții libere, conștiente de sine a poporului și a statului.

γ) Al t r e i l e a punct pe care trebuie să-l punem în lumină în ce privește teogonia aoncepției clasice a artei se referă la deosebirea dintre vechii zei în privința puterii lor și a duratei domniei lor. Trebuie să subliniem aici trei laturi.

aa) Anume : în primul rînd, nașterea zeilor este succesivă. După Hesiod, din Haos se nasc Gea, Uranos etc. ; apoi apare Cronos și neamul lui, în sfîrșit se ivește Zeus cu ai săi. Această succesiune se înfățișează, pe de o parte, ca o ascensiune de la

#### 474 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

puterile naturii mai ahsfcaote și mai lispite de formă la puteri mai concrete și deja mai precis determinate ; pe de altă parte, ea apare ca un început de înălțare a spirituaikilui deasupra naturalului. Astfel de exemplu, în *Eumenidele*, Eschii o face pe Pitia, în templul de la Delfi, să înceapă cu cuvintele : „Mai întîi mă închin în această rugăciune zeiței Gea, care ne-a dat, prima, acest oracol, apoi zeiței Themis, care și-a avut, a doua după mama sa, sediul lîn acest loc al profeției". Dimpotrivă, Pausanias numind își el Pămîntul (Gea) prim dătător de miracole apune că după aceea a fost rînduită de Pămînt, ca profe-(X<sub>2</sub>,53) tesă, Dafne. Într-o altă ordine, Pindar așiază Noaptea în frunte, iar acesteia îi dă ca succesoare pe Themis, urmată de Febe ; și, în sfîrșit, Pindar ajunge la Febus. Ar fi interesant să fie supuse cercetării aceste deosebiri, cercetare care aici nu-și are locul.

P3) Acum, mai dqparte, întrudît succesiunea aaceasta a zeilor trebuie să se



dovedească a fi, în același timp, un popas spre zei ca altare mai adânciți și mai bogați în conținut, ea se înfățișează și în forma degradării a ceea ce este mai vechi și mai abstract în cuprinsul însuși al vechii generații de zei. Primelor și celor mai vechi puteri li se răpește domnia — așa cum l-a detronat Oronos pe Umainois — și locul lor îl iau puterile de mai lînziu.

Yy) Prin aceasta., raportul negativ al transformării, staibiQ.it original de noi ca fonmlînd esența acestei prime trepte a formei clasice a artei, devine chiar centrul său propriu-zis, iar cum personificarea este aici forma generală în care sînt reprezentați zeii și cum mișcarea ce are loc aici înaintea spre individualitatea umană și spirituală — deși aceasta apare mai întâi nedeterminată și lipsită de formă —, imaginația își creează în formă de luptă și de război o icoană intuitivă despre această atitudine negativă a zeilor mai tineri față de cei mai bătrâni. Progresul esențial constă însă în înaintarea de la matură la spirit, ca adevăratul conținut și adevărata formă a artei clasice. Acest progres și luptele prin care vedem că el se înfăptuiește nu mai aparțin cercului propriu-zis al vechilor zei, ci războiului prin care noii zei își întemeiază domnia durabilă asupra celor vechi.

c) Opoziția dintre natură și spirit este necesară în sine și pentru sine. Deoarece, în sine, conceptul spiritului ca totalitate veritabilă constă, cum am văzut mai înainte, numai în faptul de a se separa în sine o obiectivitate și în sine ca subiect,

## SECȚIUNEA II. 1. CONSTITUIREA FORMEI CLASICE A ARTEI

475

spre a-și reveni sieși din natură, prin această opoziție, și apoi — ca învingător al ei și ca putere asupra ei — a fi liber și senin x., 54) în fața acesteia. Acest moment principal în esența însăși a spiritului este deci și un moment principal în reprezentarea pe care ispiritul și-o face despre sine însuși. Pe plan istoric real, această trecere se înfățișează ca transformare progresivă a omului naturii spre a deveni capabil de viață cu rînduire juridică, capabil de a avea proprietate, legi, constituție, viață politică. Divină pentru totdeauna este această reprezentare despre învingerea puterilor naturii de către zeii individuali și dotați cu spirit.

a) Această luptă reprezintă o catastrofă absolută și ea este fapta esențială a zeilor ; numai ea pune în lumină deosebirea ce există între zeii vechi și zeii noi. De aceea războiul, oare scoate în evidență această deosebire, nu trebuie să-l menționăm ca pe un mit oarecare, care ar valona cît valorează orice alt .mit, ci trebuie să-l considerăm drept mitul ce constituie punctul de cotitură și exprimă crearea noilor zei.

3) (Rezultatul acestui violent conflict între zei este prăbușirea titanilor, victoria unică a noilor zei, care, o dată asigurată domnia lor, au fost apoi dotați în fel și chip de imaginație. În timp ce titanii sînt surghiuniți, fiind siliți să locuiască în interiorul pămîntului sau, ca Okeanos, să-și petreacă viața la marginea întunecată a lumii luminoase și senine ; ei mai sînit condamnați să sufere și alte multiple pedepse. Prometeu, de exemplu, este ferecat de stîncile munților scitici,

un vultur roaîndu-i cu nesaţ ficatul ce i se reface mereu ; tot astfel îl chinuieşte pe Tantal în infern o nemărginită şi niciodată asitîmpărată sete, iar Sisif aste nevoit să împingă mereu în sus şi în zădar stîncă ce se rostogoleşte iarăşi şi iarăşi în jos. Aceste pedepse reprezintă, asemenea titanicele puteri ale naturii însăşi, ceea ce este în sine lipsit de măsură ; ele întruchipează proasta infinitate, dorinţa nesăbuită a lui „trebuie să fie” sau ceea ce dorinţa naturală subiectivă are nesăţios în ea, dorinţă care, repetîndu-se fără încetare, nu ajunge la liniştea ultimă pe care o dă mulţumirea. Fiindcă, spre deosebire de dorul de infinit al modernilor, justul x, ss) şi divinul bun-simţ al elenilor n-a văzut un bine suprem pentru om în ieşirea în larg şi în nedeterminat, ci a văzut în aceasta un blestem, alungînd-o în tartar.

γ) Dacă cercetăm acum în general ce trebuie să dispară •de acum din domeniul artei plastice şi să nu mai aibă dreptul

#### 476 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

să treacă drept formă ultimă şi drept conţinut adecvat, constatăm că primele elemente sînt cele ale naturii. Astfel, este înlăturat din lumea noilor zei tot ce este tulbure, fantastic, neclar, orice amestec sălbatic de natural şi spiritual, de semnificaţii în sine substanţiale cu elemente exterioare întîmplătoare ; lume în care produsăle unei închipuiri nelimitate care nu posedă încă măsura proprie spiriitualului nu mai găsesc loc şi, pe bună dreptate, trebuie să fugă de lumina clară a zilei. Deoarece, aricit i-am împodobi pe cabirii cei enormi, pe caribanţi, reprezentările forţei procreatoare etc, astfel de concepţii aparţin încă, potrivit tuturor trăsăturilor lor — ca să nu mai vorbim de bătrîna Baubo, pe care Goethe o face să călărească pe o scroafă —, mai mult sau mai puţin zorilor conştiinţei. Numai spiritualul este ceea ce iese la lumină ; ceea ce nu se manifestă şi nu ajunge să devină limpede în sine însuşi este nespirituall, care din nou se scufundă înapoi în noapte şi în întuneric. Spj-ritualul însă se manifestă -şi se curăţă pe sine — întruioît el însuşi îşi determină forma exterioară — de arbitrarul imaginaţiei, de revărsarea formelor şi de alte feluri de accesorii simbolice tulburi.

Tot astfel, constatăm acum că, întruiaît se limitează la simipilele nevoi imateriale îşi la satisfacerea lor, activitatea omenească este împinsă pe ultimul plan. Vechiul drept, Themis, Dike etc, ca unui ce nu este determinat prin lege ce-îşi iau ori-(Xt. se) ginea lîn iSipiritul conştient de sine, lîşi pierde valabilitatea sa nemărginită. Şi tot astfel, invers, ceea ce iese pur local, deşi mai joacă oarecare rol, este transformat lîn figuri generale de zei, figuri în mare ceea ce este local nu mai rămîne deidît ca slabă urmă. Deoarece, după cum lîn războiul troian grecii au luptat şi au învins ea un popor unic, tot astfel şi izeii home-irici, oare au deja în spatele lor lupta cu titanii, sînt o iluime de izei în sine statornicită 'şi bine determinată, care a fost apoi tot mai desăvârşit determinată tşi ferm conturată în poezia şi plastica ulterioară. Acest element invincibil de fenmitate este, icît priveşte conţinutul izeilor eleni, numai spiritul,

dar nu spiritul în interioritatea lui abstractă, ci în identitate cu existența sa exterioară adecvată lui, întocmai cum la Platon sufletul și corpul, fiind una din mașteri își constituind astfel împreună o singură și fermă existență, formează ceea ce este divin și etern.

## SECȚIUNEA II. 1. CONSTITUIREA FORMEI CLASICE A ARTEI 477

### 3. CONSERVAREA POZITIVĂ A MOMENTELOR AFIRMATE NEGATIV

În ciuda victoriei noilor zei, elementul vechi este păstrat și venerat lăsat în forma clasică a artei, parte în forma originală examinată până acum, parte în formă schimbată. Numai măxgi-nitul zeu național al evreilor nu poate tolera alături de el alți zei, fiindcă el trebuie să fie totul și unul, deși, potrivit modului lui determinat, el nu depășește modul limitat de a fi numai zeul poporului său. Căci universalitatea sa nu și-o manifestă în mod propriu-izis decât prin crearea naturii ca stăpân al cerului și al pământului. Altfel însă el este Dumnezeu lui Avram, care l-a condus din Egipt pe fiii (lui Izrail, i-l-a dat legi de pe muntele Sinai, și a dat evreilor țara Canaanului și, datorită strânsei lui identificări cu poporul evreiesc, este un zeu cu totul particular, zeu numai al acestui popor. Din această cauză, el nu se găsește în general nici i-a **spirit** în acord pozitiv cu natura și nici nu se înfățișează, ca un veritabil spirit absolut, iretras — din modul său-determinat și din obiectivitatea sa — în universalitatea sa. (Xj\_ B? Iată de ce este acest aspru zeu național atât de gelos, poruncind, în îngustă lui, ca izeii să nu fie considerați decât da simpli idoli. Grecii, din contra, își găseau zeii la toate popoarele și primeau ceea ce era străin. Fiindcă zeul artei clasice posedă individualitate spirituală și corporală și, datorită acestui fapt, el nu este Unul și Unicul, ci e o zeitățe particulară, oare, ca orice este particular, are în jurul său un cerc al particularului sau are în față acest particular ca alter-ul său din care rezultă, el este un particular care își dă și păstrează valabilitatea și valoarea. Se întâmplă aici ceea ce se întâmplă cu sferele diverse ale naturii. Deși regnul plantelor constituie adevărul formelor geologice ale naturii, iar regnul animal, la rândul lui, adevărul mai înalt al celui vegetal totuși munții și câmpul inundat subzistă ca teren al copacilor, tufișurilor și florilor, care nu-și pierd nici ele existența alături de regnul animal.

a) Prima formă în care găsim elementul vechi păstrat la greci o constituie misterele. Misterele elene nu erau ceva secret, în înțelesul că poporul grec n-ar fi fost, în general, familiarizat cu conținutul lor. Dimpotrivă, cei mai mulți atenieni și o (mulțime de străini se socoteau, de exemplu, printre cei inițiați în secretele eleusine. dar nu aveau voie să vorbească despre oale ce au învățat prin inițiere. Mai nou, unii își-au dat multă osteneală să cerceteze mai de aproape felul reprezentărilor pe care

## 478 PARTEA A 11-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

le conțineau misterele și felul acțiunilor rituale întreprinse cu ocazia serbării

misterelor. Dar se pare 'că, în (general, n-a fost ascunsă în mistere nici o mare înțelepciune ori vreo cunoaștere adâncă, ici dle păstrau numai vechile tradiții, baza conținutului transformat mai târziu de adevărate artă, și deci conținutul k nu era ceea ce este superior, mai bun, imai adevărat, ci ceea ce este mai puțin și inferior. Acest conținut considerat sacru nu era enunțat iiriipede ân mistere, ci era transmis numai în elemente .simbolice. De .fapt, caracterul nedezelegiatului, neexprima-tului, ține își de elementul vechi — teluric, sideral, titanic —, căci numai spiritul este ceea ce e manifest și se manifestă pe sine. În această privință, modul de exprimare .simbolic constituie 58) cealaltă latură a ceea ce este isecret (în mistere, căci în simbolic semnificația rămâne obscură și conține aiitoevia decât ceea ce oferă 'nemijlocit exteriorul lîn care ea trebuie isă se înfățișeze. Astfel, de exemplu, misterele Demetrei și ale lui Bachus au fost interpretate, desigur, își în sens spiritual, primind în felul acesta un înțeles mai profund ; dar forma acestui conținut a rămas exterioară, **încât** [conținutul] nu putea rezulta în mod clar din ea. De aceea misterele au exercitat asupra artei puțină influență, căci, deși ise povestește despre Bschil că el ar fi trădat intenționat unele elemente mistice despre Demetra, totuși ceea ce apune el se mărginește doar la aserțiunea că Artemis ar fi fost fiica zeiței Geres. Or, acest lucru înseamnă o mică știință.

b) lî n ia l d o i II e a r î m d, imai vizibile par venerarea și păstrarea vechilor idei iin însăși plăsmuirea artistică. Pe treapta precedentă am vorbit, de exemplu, despre Prometeu, titanul pedepsit. Tot aislfce! ii regăsim pe Piorneteu eliberat. Fiindcă și ifocul adus oamenilor de Prometeu (și consumul cărnii, învățat de oameni de la Prometeu) constituie, întocmai ca și Pământul și Soarele, un mormânt esențial al existenței omenești, o condiție necesară a satisfacerii .nevoilor, și astfel a devenit durabilă și cinstirea lui Prometeu.

În *Edip la Colona* i(v. 54—56) al lui Sofocle se spune, de exemplu (v. 54—56) :  
 Xwpoť [xsv îepo? 7tă; oS\* iov gst, 8s viv  
 oefxvo? Ilo(7tSc5v v S'6 7rupcp6po;

Tirav n<sup>1</sup>

<sup>1</sup> (Acest loc este sfînt; el este în întregime sub protecția maies-tosului Poseidon, precum și sub aceea a Titanului Prometeu, zeul purtător de foc (*N. tr.*).

## SECȚIUNEA II. 1. CONSTITUIREA FORMEI CLASICE A ARTEI 479

Și scoliastul adaugă că Prometeu a fost venerat și în Academie, (X<sub>i#</sub> 50 împreună cu Atena și Hefaistois, și că lîn miqa pădure a zeiței este arătat un templu și un vechi pedestal la intrare, pe care există și o imagine a lui Prometeu, ca și una a lui Hefaisltos. Potrivit relatării lui Lisimachide, Prometeu însă esite reprezentat oa find primul și mai **bătrân**, ținlîmd în mină un sceptru, iar Hefaistos, ca mai tînăr și al doilea ; altarul de pe pedestal le este icomun. Și după mit Prometeu ;n-a itrebut **sânți** suporte pedeapsia ila nesifîrșit, ici a fosit eliberat din cătușele salle, fiindcă îl previne pe Zeus de pericolul care îi

amenință domnia din partea celui care al treisprezecelea descendent al său. Acest descendent este Hercule, căruia, de exemplu, Poseidon, în *Păsările* lui Aristofan (v. 1645—1648), îi spune că se va păgubi pe sine însuși acceptând convenția de renunțare la domnie asupra zeilor, căci tot ce va lăsa după sine Zeus când va muri va fi al lui. Și, de fapt, Hercule este unicul om care, trecând în Olimp, din "muritor ce era a devenit zeu și ocupă un loc mai înalt decât Proimeteu, care a tălmăcit un titan. De numele lui Heracles și al Heracleilor se leagă și irăsturnarea vechilor familii de dactili-tori. Heraclizii pun capăt puterii vechilor dinastii și case negale, în care stăpânea o voință capricioasă și lipsită de înfruntare *ki* urmărirea unor «(copuri egoiste, voință loare, în relațiile ei cu poporul, nu recunoștea deasupra sa nici o lege, comițând din această cauză fapte criminale înfruntătoare. Hercule, el însuși în slujba unui domnitor, deci ndliber, a învins brutalitatea a acestei voințe uriașe. — Și, ica să irămmnem Ila exemplele de care am făcut deja uz mai înainte, să amintim în acest loc iarăși *Eumenidele* lui (X\*. eo 'Eschil. Conflictul dintre Apollo și eumenide trebuie să fie aplanat prin sentința areopagului. Un tribunal omenesc, ca corp, în fruntea căruia se afla Atena — .însuși spiritul concret al poporului —, (trebuia să soluționeze conflictul. Înă, întrucât venerau deopotrivă și eumenidele și pe Apollo, judecătorii au dat voturi egale pentru condamnare și achitare. Dar piatra albă a Atenei puse capăt conflictului în favoarea lui Apollo. Revoltate de această sentință a Atenei, eumenidele protestară, Pallas însă le-a liniștit, promițându-le cinstire și altare în vestita pădure de lângă Colona; în schimb, eumenidele erau obligate să apere poporul Atenei (v. 901 și urm.) de rele provenite de la elemente naturale, ca pământ, cer, mare și vânturi, să-l păzească de secerișuri lipsite de rod, de pierderea seminței vii, de procreări și nașteri nereușite. Iar Pallas luă asupra sa în Atena grija pen-

#### 480 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

tru conflictele războiului și luptele sfinte. — în *Antigona* sa, Sofocle ide asemenea nu lasă numai pe Antigona să sufere și să ipeară ; din contra, îl vedem și pe Creon pedepsit prin pierderea dureroasă a soției sale și a lui Hemon, oare își găsiră pieirea prin moartea Antigonei.

c) În **sfârșit**, în a l t r e i J e a rând, vechii zei nu numai că-ți păstrează 'locul lor lallături ide izeii tei moi, dar, ceea ce este mai important, baza naturală este menținută în înșiși zeii cei noi și se bucură de adorație durabilă, întruait ea continuă să răsune în ei în consonanță cu individualitatea spirituală a idealului clasic.

a) Din această cauză, s-a înțeles adesea că unii au fost seduși să vadă în zeii eleni, cu figura își forma umană, simple alegorii ale unor astfel de elemente ale naturii. Dar ei nu sînt așa ceva. Astfel, auzim destul de des vorbindu-se, de exemplu, despre Helios ca zeu al soarelui, despre Diana ca zeiță a lunii isau despre Neptun o zeu al mării. Nu este îngăduit însă să aplicăm ii a reprezentările grecilor o astfel de separare a ele- ei) mentului naturali, ca

conținut, ide personificarea plăsmuită uman, ca formă, precum nici legarea exterioară a ambelor, ca simplă domnie a divinității peste lucrurile naturii, așa cum sîntem obișnuiți din Vechiul Testament. Căci nu găsim la igireci nicăieri expresia o soț *TOU rfkious*, T9) aAaa-ay] \* etc. ; și ei ar fi întrebuințat ou siguranță pentru exprimarea acestui raport expresia aceasta, în cazul în icare el ar fi fost propriu concepției lor. Helios este soarele ca zeu.

P) Dar în același timp trebuie isă moțăm ,în această legătură de idei că grecii nu mai considerau drept divin naturalul ca atare. Dimpotrivă, ei iaveau reprezentarea precisă că naturalul nu esibe divin, fiapt im parte conținut, fără să fie exprimat, în ceea ce isiînt zeii lor, în parte scos în evidență își în chip explicit. De exemplu, în scrierea sa despre Isis și Osiris, Blutanh ajunge să vorbească și despre diferitele moduri de interpretare a miturilor sși a zeilor. Isis și Osiris aparțin comoepției egiptene și cuprind în conținutul lor și mai multe elemente naturale decît zeii eleni corespunzători, întrucât acești zei egipteni exprimă numai idorința și lupta de a lînainta de la maturai ispre spiritual. . Mai târziu, ei se bucurau de mare venerare (în Roma și iconsti-tuia un mister principal. Cu itoate (acestea, susține Plutarh, ar Zeul soarelui, al mării. {N. tr.).

## SECȚIUNEA II. 1. CONSTITUIREA FORMEI CLASICE A ARTfii

481  
fi nepotrivit să vrei să-i consideri ca soare, păniiimt sau apă ; numai ceea ce iîn soare, pe pămînt etc. este lipsit de măsură și ordine, defectuos sau exagerat pesite 'măsură, trebuie să fie atribuit elementelor naturii, căci numai ceea ce e b-un și conform ordinii este operă a zeiței Isis, iar intelectul, X6yo?-ul, operă a lui Osiris. Prin unmare, nu naturalul ca atare este declarat drept ceea ce constituie substanța acestor zei, ci elementul spiritual, universalul, Xoyoț-ul, intelectul, ceea ce este conform legilor.

Datorită acestei înțelegeri ia naturii spirituale a zeilor, elenii au și deosebit elementele naturale mai determinate de zeii cei (X<sub>a</sub> «ai noi. Desigur, noi avem obiceiul să unim, de exemplu, pe Helios și Selene 'Cu Apolio își Diana, la Homer însă le întîlinim distincte. Tot astfel își fin ceea ce îi privește pe Okeanos și pe Poseidon.

y) lî n al treilea riînd lînsă, persistă în noii zei un ecou al puterilor naturii a căror activitate aparține individualității spirituale a zeilor lînșiși. Temeiul acestei âmbinări pozitive a spiritualului cu naturalul ân idealurile artei clasice l-am indicat deja mai înainte, ide aceea ne putem limita aici la înșirarea cîtarva exemple.

oca) Jn Poseidon, precum și în Pontus își Okeanos, rezidă puterea mării oare înconjură pămîntul, dar puterea și activitatea lui se întind mai departe ; el a clădit Uium și era un apărător al Atenei ; fin 'general, Poseidoin este venerat ca întemeietor de cetăți, întrucât marea este elementul navigației, al comerțului și al legăturii dintre oameni. Tot astfel, Apollo, noul zeu, este lumina istiinței, cel ce vorbește în oracole, dar el păstrează totuși o reminiscență a lui Helios, ca lumină

naturală a soarelui. Fără îndoială, se duc discuții — de exemplu între Voss și Greu-zer — idacă Apolo este și soarele sau nu, dar în realitate se poate spune că Apolo este soarele și nu este soarele, deoarece el nu rămâne limitat la acest conținut propriu naturii, ci este ridicat la nivelul unei semnificații spirituale. Deja în sine și pentru sine trebuie să ne atragă atenția legătura atât de esențială care există între știință și luminare, lumina naturii și ilumina spiritului stînd, potrivit determinației lor fundamentale, în strînsă legătură una cu alta. Anume : ca element al naturii, lumina este ceea ce se manifestă ; fără s-o vedem pe ea însăși, ea face să fie vizibile obiectele luminate de razele sale. Datorită luminii, totul devine, în mod teoretic, pentru altceva. Același caracter al manifestării îl are spiritul, lumina liberă a con- t\*».<sup>63</sup> științei, știința și cunoașterea. În afară de diversitatea «sferelor

#### 482 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

în oare se arată activă această dublă manifestare, deosebirea dintre ele constă în faptul că spiritul se revelează pe el însuși și rămâne la sine însuși în ceea ce ne idă sau în ceea ce se face pentru el, în timp ce lumina naturii nu se face perceptibilă pe ea însăși, ci, din contră, face observabil ceea ce față de ea este altceva și exterior. Sub acest raport, desigur, ea iese afară din sine, dar nu se și reîntoarce în sine, ca spiritul. Motiv pentru care nu atinge unitatea superioară de a fi la sine **însăși**, fiind în altceva. Dar cum lumina și cunoașterea au o strînsă legătură între ele, mai regăsim și în Apolo, ca zeu spirituali, o reminiscență a luminii soarelui. Astfel, Homer, de exemplu, îi atribuie lui Apolo ciuma din .tabăna grecilor, epidemie considerată aici, dată fiind canicula verii, ca un efect al soarelui. Tot astfel ucigătoarele săgeți ale lui Apolo au cu siguranță o legătură simbolică cu. razele soarellui. Gînd este vorba apoi de reprezentarea lui exterioară [plastică], este nevoie de semne exterioare care să precizeze cu care semnificație a sa trebuie luat zeul cu precădere. Îndeosebi cînd urmărim istoria genezei noilor zei, poate fi recunoscut— cum a subliniat tmai ales Creuzer — elementul naturali pe oare-l păstrează în ei zeii idealului clasic. Astfel, de exempllu, în Iupiter se găsesc lailuzii la soare, iar cele douăsprezece munci ale lui Hercule, de pildă expediția lui pentru aducerea merdor Hesperidelor, iau de asemenea referiri la soare și la cele douăsprezece luni. Trăsătura fundamentală a Dianei este deterrninația de mamă universală a naturii. Așa e, de exemplu, Diana din Eifes, icare oscilează între vechi și nou și care ane drept conținut principal natura în igenerall, procrearea și nutriția. Semnificație indicată și prin figura ei exterioară : sîni etc. La elena Artemis, vînătoarea care omoară animalele, dimpotrivă, această latură este cu totul înăbușită de figura ei umană, frumoasă, ifecioralnică, își de independența ei ; cu toate că semi-(X<sub>2</sub>,64) luna își săgețile mai amintesc încă de Selene. În chip asemănător, cu **cât** urmărim mai dqparte în Asia 'originea Afroditei, cu atît mai mult devine aceasta forță a naturii, dar cînd zeița trece dincoace, în Grecia propriu-zisă, iese în evidență latura mai individuală sub raport spiritual a farmecului, grației, a dragostei ei, latură căreia,

se înțelege, nu-i lipsește baza naturală. Ceres are, în fel similar, drept poziție inițială productivitatea naturii, care mai apoi progresează, devenind conținut spiritual ale cărui raporturi se dezvoltă din agricultură, proprietate etc. Muzele păstrează murmurul izvorului ca bază a lor naturală și

## SECȚIUNEA II. 1. CONSTITUIREA FORMEI CLASICE A ARTEI 483

Zeus însuși trebuie considerat ca putere universală a naturii și venerat ca cel ce itună, deși deja la Homer tunetul este un semn al dezaprobării sau al aprobării, un „omen”, și prin aceasta conține o referire la ceva spiritual -și omenesc. Iuno are și ea o rezonanță naturală, amintind bolta cerului și regiunea de aer în care se **mișcă** zeii. Astfel, se spune, de exemplu, că Zeus l-a pus pe Hercule la sânul Iunonei, dar, aruncat de aceasta cât colo, din laptele vărsat a **luat** naștere caile laptelui.

P)3) Or, întocmai cum în zeii cei noi elementele genenalle aile naturii sânt, pe de o parte, degradate, iar pe de altă parte păstrate, tot astfel stau lucrurile își cu elementul animalic ca atare, element pe care, mai înainte, a trebuit să-l considerăm numai sub aspectul degradării lui. Acum putem să-i indicăm și animalicului o poziție mai pozitivă. iDupă cum zeii clasici au înlăturat modul simbolic de plăsmuire artistică și și-au câștigat drept 'conținut **spiritual** ce-și este limpede sieși, tot astfel semnificați a simbolică a animalelor a trebuit acum să dispară în aceeași proporție în oare figurii animalice a-a fost luat dreptul să se amestece în chip nepotrivit cu figura -umană. Din această cauză, figura **animalică** apare numai ca pur atribut indicativ și este așezată lângă figura omenească a zeilor. Astfel, vedem vulturul lângă Iupiter, păunul lângă Iunona, porumbeii însoțind pe Venus, câinele Anubis păzitor al Infernului etc. Prin urmare, dacă se -mai păstrează elementul simbolic în idealul (x<sub>t</sub> 65) zeilor spiritualii, acesta devine totuși neînsemnat în comparație cu importanța lui originală, iar semnificația naturală ca atare — oare **constituia** înainte **conținutul** esențial — nu :se mai menține decât ica vestigiu și exterioritate particulară, oare, din cauza caracterului ei accidental, se înfățișează ici și colo oa ceva bizar, dat fiind faptul că acum nu mai are semnificația de mai înainte ; apoi, intrudît interiorul acestor zei îl constituie spiritualul și umanul, exterioritatea devine la ei numai un accident și o slăbiciune omen e a s c ă. în această privință, putem aminti încă o dată multiplele amoruri ale lui Iupiter. Potrivit semnificației lor simbolice originare, ele se referă, cum am văzut, la acțiunea universală a procreării, la viața naturii. Dar, ca amoruri ale lui Iupiter — care, înbrucît căsătoria cu Iunona trebuie privită ca fiind relația substanțială și fermă, apar ca infidelitate față de soție —, iau înfățișarea unor aventuri îmitâmplă-toare și, pierându-și înțelesul lor simbolic, iau -aspectul unor povestiri frivole, arbitrar născocite.

## 484 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

Cu această degradare a **puterilor** pur naturale și a animalicului, precum și a



generalității abstracte a relațiilor spirituale, și cu din nou incorporarea acestora în independența superioară a individualității spirituale pătrunsă de natură își pătrunzătoare a naturii, avem înapoia noastră istoria necesară a formării clasicului oare propriei lui presupozitii, întrucât, înaintând pe calea aceasta, idealul s-a făcut el însuși ceea ce este 'o formă conceptului său. Această realitate a zeilor spiritualii, adecvată conceptului său, ne duce la adevăratele idealuri ale formei clasice a artei, oare față de elementul vechi învins reprezintă ceea ce este nepieritor, căci efemerul în general rezidă în nepotrivirea concep'-ului cu existența sa concretă.

## CAPITOLUL AL II-LEA IDEALUL FORMEI CLASICE A ARTEI

În ce constă propriu-zis esența idealului, am văzut deja în cuprinsul tratării generale despre frumos-ul **artistic**. Aici însă trebuie să luăm conceptul de „ideali” în sensul special de ideal clasic ; conceptul acestuia a reieșit de asemenea o dată cu conceptul de (formă clasică a artei în general. Deoarece idealul despre care trebuie să vorbim acum constă numai în faptul că arta clasică ajunge să pună efectiv în evidență ceea ce constituie nota cea mai profundă a conceptului ei. Drept conținut al ei pe această poziție, ea cuprinde spiritualul, întrucât acesta atrage în propriul lui domeniu natura și puterile ei și nu se plămăiește deci pe sine ca pură interioritate și domnie asupra naturii. Ca formă însă, ea adoptă figura, fapta își acțiunea omenească ; prin acestea spiritualul pătrunde și devine limpede vizibili în toată libertatea lui și se încorporează în figura sensibilă nu oare într-o exterioritate cu semnificație numai simbolică, ci ca într-o existență concretă care este existența adecvată a spiritului. Structura mai precisă a acestui capitol poate fi stabilită în felul următor : În primul rând, trebuie să tratăm despre natura generală a idealului clasic, al cărui conținut și a cărui formă este omenească, ideal care elaborează amândouă aceste laturi până la cea mai complicată armonizare a lor. În al doilea rând însă, dat fiind faptul că aici omeneșul este absorbit de totul de forma corporală și în apariția exterioară, el devine figura exterioară determinată, careia îi este adecvat numai un anumit conținut, întrucât datorită acest-

(X, 7)

486 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

SECȚIUNEA II. 2. IDEALUL FORMEI CLASICE A ARTEI

487

«ai

03)

În fapt idealul îl avem înaintea noastră în același timp ca parte a rătăcirii, de aici rezultă pentru noi un cerc de zei și puteri particulare ale existenței

omenești.

În viața treia, particularitatea nu se oprește la abstracția a numai unui singur mod-determinat-de-a-fi — mod al cărui caracter (esențial ar constitui întreg conținutul și principiul unilateral al reprezentării artistice —, ci această particularitate este și o totalitate în sine și unitate în diviziune și armonie a acesteia. Fără această plenitudine, particularitatea ar fi săracă și goală și i-ar lipsi viața care, în nici o privință, nu poate să-i lipsească idealului.

Sub aceste trei aspecte — al universalității, al particularității și al singularității individuale — trebuie să examinăm acum mai de aproape idealul artei clasice.

## 1. IDEALUL ARTEI CLASICE ÎN GENERAL

Problema originii zeilor eleni, **întrucât** ei constituie propriu-zis punctul central al reprezentării artistice ideale, am atins-o deja mai sus și am văzut că ei aparțin tradiției transformate de artă. Această transformare nu se putea face însă decât printr-o dublă degradare : pe de o parte, degradarea puterilor naturii și a personificării ilor, pe de altă parte degradarea animalicului și a semnificației și formei simbolice a lui, ca prin-aceasta să se obțină ca adevăratul conținut al artei să fie spiritualul, iar adevărata formă a ei figura omenească.

a) Acum, **întrucât** idealul clasic nu se realizează, în esență, fiind

) , jiji

dedat printr-o astfel de transformare a ceea ce a existat mai înainte, primul aspect pe care trebuie să-l scoatem în evidență este faptul că acest ideal este creat din spirit și din această cauză, el are originea în ceea ce au mai propriu și mai intim

poetul și artistul, care l-au produs ca rezultat al unei reielexu

r----- v. ————— vnn v —\*-----"----- \_---- \_---- [—

impezi își libere, dându-și seama de scopul propriu' Tce Împotriva acestui mod de a itace sar păre

zi își libere, dânduși seama de scopul prprui ftiH artis J Împotriva acestui mod de a itace s-ar părea că vorbește înseamnă faptul că mitologia igreaca se haaea.ză pp tradiții mai vechi și Trkmte la elemente externe, orientale. De exemplu, cu toate că, în locul deja amintit, Herodot spune că Homer și Hesiod le-ar fi dat grecilor zeii, (în alte locuri îi aduce totuși pe aceiași zei eleni în strânsă legătură cu zeii egipteni etc. Deoarece în cartea a doua a Istoriei sale (c. 49) el povestește clar că numele

lui Dionisos l-a adus în Grecia Melampus, care a introdus cultul falusului și întreaga solemnitate a sacrificiului ; dar cu unele deosebiri, căci Melampus a învățat cultul lui Dionisos de la Cadmus din Tir și de la fenicienii care veniseră cu Cadmus în Beoția. Aceste relatări opuse au trezit interes, îndeosebi datorită cercetărilor lui Breuzer, care caută să găsească, de exemplu, în Homer vechi mistere și toate izvoarele care și-au împreunat apele în Grecia, aducând elemente asiatice, egiptene, dionisiace, tracice, samotracice, frigieni, indieni, budiste, fenicieni, egipteni, etc., pe lângă cele infinite de multe indigene care țin de localitate și de alte amănunte. Aceste multiple puncte de plecare transmise prin

tradiție vin, se înțelege, în contrazicere, la prima vedere, cu aserțiunea, că poezii ar fi aceia care au dat zeilor nume își figură. Dacă fi Vihpilp piprnfntp, adică tradiție își plăs-mui i lă

„conținutul iproprii-izis își forma autentică a zeilor. Acest conținut ipoetii îl iluară din spiritul lor și, într-un pro-Tces'd-e li'berâ fra'n-stf)rm.arp1~7găsiiră pentru aceasta și adevărata forma, devenind în ohipuul acesta de tapt creatorii mitoilogiei pe care O admiram noi în f»rf,a ptlf.ri Tlar rliin mre-asâă nana hi î i

am noi în f»rf,a ptlf.ri Tlar rliin mre-asâă nana ZIPII merici nu isiînt, pe de altă parte, născocire pur subiectivă sau simplă adăugire ulterioară, ci ei își au rădăcina în spiritul și în credința poporului grec și în spiritul principiilor lui religioase și naționale. Zeiiisînt puterile și autoritățile absolute, constituind ceea ce estesuiprem în reprezentarea și închipuirea \*•

central aii frumosului în general, transmis poetului altă poziție dedît în Orien

este  
liecair e elemente date.

f<sup>flu</sup>L<sup>vii</sup>e\*c-' pu  
sit de forma și de conținut,  
ij a)biectivităiții  
dlementc' 'ale" a

„— v v. „, u. nvic ctusoit ierm  
;î<sup>et</sup>i<sup>ale</sup> -mjoate fi în creațiile ei o,, 5,, trjmqaișa, ci trebuie sa rămîină  
vecht vechi  
ale unor

Acea inspirauTte asemenea arhitectuluT de tei.en liber (Pentru dădit) : pe jumătate năruite, coline, stînci

## 488 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

care ies din pământ îl împiedică, alături de **scopurile** particulare conform cărora trebuie să-și ridice el construcția. Drept urmare, el nu poate ridica decît o clădire fantastică, lipsită de armonie, sălbatică. Ceea ce produce el nu este opera imaginației sale libere, care ar crea pornind din propriul lui spirit. — Invers, poezii evrei ne dau revelații dictate, se spune, de Dumnezeu, înoît aici ceea ce produce este iarăși o inspirație inconștientă, separata și distinctă de individualitatea și de spiritul creator al artistului ; asia cum se întîmplă lucrurile, în esență, în arta sublimului în general, unde abstractul, eternul se înfățișează intuiției și conștiinței în raport cu ceva ce față de el este altceva și exterior.

Dimpotrivă, în arfa nla.o.r furf-i't+jj " p<sup>np</sup>ții fiînt., fără îndo ăă f  
il

## SECȚIUNEA II. 2. IDEALUL FORMEI CLASICE A ARTEI

p,                      ț      pț      .  
 ială, și profeti, învățători care fac rimosrnt oaimenilor ce. este absolutul  
și divinul.

ă) Tn pr 1 mul rînd însă, conținutul zeilor lor nu este ceea ce în natură este numai exterior față de spiritul omenesc, nu este nici abstracția unei unice divinități, concept în cuprinsul căruia este implicat numai un proces superficiali de formare a lui și în care nu mai rămîne decît inferioritatea lipsită de formă, ci conținutul zeilor eleni este luat din spiritul și existența omenească. Astfel el este ceea ce e propriu inimii umane, conținut cu care omul se poate contopi liber ca și cu sine însuși, întru-cît ceea ce omul creează aici este cea mai frumoasă autocreare.

3) în al doilea rând, artiștii sînj\_ji—po—»4--adică ei dau formă acestui material și acestui conținut, Jucând din el figură liberă, independentă. Dar, sub "acest aspect" artiștii eleni —an ttovedit că slînt poeți u adevărat creatori. Ei puneau în tigia de topit tot felul de materiale străine, dar nu făceau din ele lătură, ca într-o căldare de vrăjitoare, ci făceau să fie mistuit de focul pur al unui spirit profund tot ce era tulbure, pură natură, impur, străin, nemăsurat. Ei ardeau toate acestea, sudîn-du-de și făcând să răsară purificată figura, care nu arăta reminiscențe vagi ale materiei din care fusese plăsmuită. În această privință, sarcina lor consta parte în înlăturarea a toțce era lipsit de formă, a simbolicului, a ceea ce~lîu era Frumos și a diformului în materialul transmis de tradiție, parte în punerea în lumină a ceea ce este cu adevărat spiritual, spiritual pe care erau ținuți să-l individualizeze, trebuind să caute sau să inventeze pentru aceasta înfățișarea 'exterioară corespunzătoare ; aici se prezintă cu necesitate pentru prima dată drept singura reali-

tate adecvată figura omenească și forma acțiunilor și întâmplărilor omenești, nemaifolosită ,ca simplă personificare. Fără îndoială, și aceste forme le găsește artistul date în prealabil în realitate, dar el trebuie să înlătore din de accidentalul și nepotrivitul înainte ca ele să se poată dovedi a fi adecvate conținutului spiritual al omenescului, care, conceput conform esențialității sale, devine reprezentare a puterilor veșnice și a zeilor eterni. Aceasta este creația liberă, spirituală, și nu numai arbitrară, a artistului.

Y) În al treilea rând, întrucât zeii nu exista numai pentru ei însșiși, ci acționează și în cuprinsul realității concrete •"djM'urii.gLJntîirrupllărilor. omenești, sarcina poeților este și aceea "eTOoagieprezența și acțiunea \_\_zeilor în lucrurile omenești,""""" ele a interpreta aspectul particular al evenimentelor naturii, al taptetor și "desitmeilor "omenești în ""care" apar angajate puterile" ""divine și, prin aceasta, de a împărți cu preotul și profetul opera\*""TM\* jTOprrie acestora, Stmd"plT"pozlțiiTe" prozaicei noastre reflecții' actuale, noi explicăm fenomenele naturii pe baza unor legi și forțe generale, iar acțiunile oamenilor prin intențiile lor interioare și scopurile lor conștiente ; poeții aleni însă căutau să vadă pretutindeni în jurul lor ceea ce este divin și, (în timp ce făceau din

activitățile omenești acțiuni ale zeilor, creau prin această interpretare diferite laturi în perspectiva cărora zeii apăreau puternici. Deoarece o mulțime de astfel de interpretări dă o mulțime de acțiuni din care se cunoaște ce este cutare sau cutare zeu. Deschizând, de exemplu, poemele lui Homer, nu aflăm în ele aproape nici o întâmplare însemnată care să nu fie explicată mai de aproape prin voința sau prin asistența efectivă a zeilor. Aceste explicații decurg din felul de a vedea, din credința personală, din concepția poeților, așa cum o și exprimă adesea Homer în numele său propriu, în parte numai punând-o în gura personajelor sale, a preoților sau a eroilor. Chiar la începutul *Iliadei*, de exemplu, Homer explică el însuși apariția ciumei în tabăra grecilor (I, v. 9—12), atribuind-o indignării lui Apollo împotriva lui Agamemnon care nu voia să elibereze pe fiica lui Chriseis. Poetul îl pune apoi pe Calchas să comu- : nice grecilor aceeași explicație (I, v. 94—100).

În mod asemănător relatează Homer în ultimul cânt al Odiseei (oînd Henmes conduse umbrele pețitorilor morți pe lunca de asfodele, unde îl întâlnesc pe Ahile și pe ceilalți eroi care luptaseră în fața Troiei și unde mai la urmă li se alătură și

**(X., 7.**

#### 490 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

Agamemnon) descrierea morții lui Ahile de către Agamemnon (*Odiseea*, XXIV, v. 41—63) : „Toată ziua luptaseră elenii și, după ce Zeus îi desipărți pe luptători, duseră nobilul cadavru la corăbii ; îl spălară plângînd mult, și-l unseră cu ulei. Atunci, iată că zgomot divin răsună pe mare și aheii îngroziți ar fi luat-o fuga în corăbii dacă nu i-ar fi oprit un bătrîn, și multe știutor bărbat, Nestor, al cărui sfat deja își mai înainte se dovedise că este cel mai bun". Nestor le explică fenomenul, spuniîndu-le: „Mama lui Ahile vine -din mare, însoțită de nemuritoarele zeițe ale mării, să-și vadă fiul mort". La aceste cuvinte, îi părăsi frica pe mândrii ahei. Anume, acum **știa** despre ce este vorba : despre ceva omenesc ; o mamă, în doliu, vine să-și vadă fiul ; ochii, urechile ei nu înțîlnesc decît ceea ce simt ei înșiși ; Ahile este fiul ei, iar ea e doborâtă de durere. Astfel continuă Agamemnon, întors spre Ahile, în relatarea sa descrierea durerii generale. „Și te înconjură — spune el — fiicele lui Nereu, bocînd, și te îmbrăcară în hainele divine. Iar cele nouă muze jeleau și ele, de-ia rîndul toate ; în cântec frumoase, de nu rămasie nici un aheu cu ochii ndlăcrimați, atît de mult îi mișcase cînte-cuil fermecător".

Dar, sub acest raport, pe mine m-a atras și m-a preocupat înainte de toate și mereu o altă apariție divină din *Odiseea*. În x<sub>f</sub>, 73) rătăcirea sa printre feaci (*Odiseea*, VIII, v. 159—200), la jocurile de întrecere de la Euryalos, defăimat fiindcă ezitase să ia pante la întrecerea de aruncare a discului, Ulise răspunde iritat, cu privire întunecată și cu cuvinte aspre. Apoi se ridică, apucă discul, mai mare și mai greu decît discul celorlalți, și-l aruncă departe, dincolo de țintă. Unul dintre feaci înseamnă locul și-i strigă lui Ulise : „Și un orb .poate vedea

piatra, ea nu zădărește amestecată printre celelalte, ci mult mai departe. În această întrecere n-ia: să te temi de nimic, nici un feac nu se va apropia de aruncătura ta, nici nu o va întrece". Astfel vorbi leacul, iar mul't încercatul și divinul Ulise se bucura că vede la această întrecere un prieten cu bune sentimente pentru dl. — Cuvintele acestea, semnul prietenesc al feacului, Homer le interpretează ca apariție prietenoasă a Atenei.

b) Se pune acum întrebarea : cum își înt producusele acestui mod clasic de activitate artistică, ce fel de zei sînt noii zei ai artei elene ?

1. a) Reprezentarea cea mai generală și totodată cea mai completă despre natura lor ne-o dă individualitatea lor concentrată,

## SECȚIUNEA II. 2. IDEALUL FORMEI CLASICE A ARTEI

491

întrucît, desprinsă din diversitatea amănuntelor secundare și a acțiunilor și întâmplărilor singulare, este condensată în focarul unic al simple; ei unități cu sine.

A aot) Ceea ce ne place la acești zei este mai întîi individualitatea lor substanțială, spirituală, care, retrasă în sine din aparența pestriță a particularităților proprii nevoii și din neliniștea cauzată de multiplele scopuri ale finitului, se sprijină cu fermitate pe propria sa generalitate ca bază eternă și dară. Numai astfel se înfățișează zeii drept puteri nepieritoare, a căror stăpînire netulburată devine intuibilă nu prin ceea ce este particular în împletirea lor cu ceea ce este altceva și exterior, ci prin caracterul lor neschimbător și prin soliditatea lor.

4- 3p) Invers : zeii eleni nu sînt nici simpla abstracție a unor generalități spirituale și astfel așa-zise idealuri generale, ci, x,, 74» întrucît sînt indivizi, se înfățișează ca un ideal care posedă existență în sine însuși și care, din această cauză, are un mod-deter-minat, adică are, ca spirit, caracter. Fără caracter nu-și face apariția nici o individualitate. După cum am arătat deja mai sus, sub acest aspect și la baza zeilor spirituali rezidă o anumită putere a naturii cu care se contopește o substanță spirituală anumită, conferind fiecărui zeu un cerc limitat al acțiunii exercitate de el. Reduse la unitatea simplă cu sine, aspectele și trăsăturile multiple care sînt introduse aici prin această particularitate constituie caracterele zeilor.

lyy) Dar, cînd este vorba de adevăratul ideal, acest mod-determinat-ide-a-îfi nu are, de asemenea, voie să se stuîmiteze spre a deveni limitare tranșantă la unilaterali-tă-te a caracterului, ci acest mod trebuie să se înfățișeze readus proporțional din nou la generalitatea proprie divinului. Așadar, întrucît poartă în sine modul-determinat ca pe o individualitate divină și deci g e n e r i a l ă, fiecare zeu este în parte caracter determinat, iar în parte este totul în toate, găsindu-se la mijloc, mijloc conciliator între universalitatea simplă și tot atît de abstractă particularitate. Aceasta conferă idealului autentic al antei clasice siguranță infinită și calm, fericire senină și neîngrădită libertate.

<sup>11</sup> -13) Ca frumusețe a antei clasice, caracterul divin determinat în sine însuși nu

este apoi numai de natură spirituală, ci este tot atât de mult figură ce apare în exterior în corporalitatea ei, figură vizibilă ochiului și spiritului.

#### 492 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

*L t aa)* Dat fiind faptul că ea are drept conținut al ei nu numai naturalul și animalicul în forma personificării spirituale a lor, ci spiritualul însuși în existența lui adecvată, acestei frumuseți nu-i este îngăduit să primească s i m b o l i c u l i d a o î t în cuprinsul accesoriilor ei și nici să încorporeze în ea demente oare se referă la ceea ce e numai natural. Adevărata expresie a acestei frumuseți este figura exterioară proprie spiritului și numai spi-(X., 75) ritului, întrucât interiorul își cooferă în ea existență lui însuși, revărsându-se cu totul în ea și pătrunzând-o.

- *U, 3(3)* Pe de altă parte, frumusețea clasică nu trebuie să dea expresie s u b l i m u l u i, deoarece numai universalul absitnaict care nu se întrupează în nici un mod-determinat, ci este îndreptat n u î m a i negativ față de particular în general și deoi față de orice întruiptare, oferă aspectul sublimului. Frumusețea clasică însă introduce individualitatea spirituală și în mijlocul existenței ei naturale și explicitează interiorul numai prin elemente luate din lumea fenomenelor exterioare.

*f y y y)* Dar, din această cauză, figura exterioară, întocmai ca și spiritualul care-iși creează în ea existență concretă, trebuie să se elibereze de orice accidentalitate a modului determinat exterior, de orice dependență naturală și de tot ceea ce are caracter .bolnăvicios ; sa ise libereze de orice este mărginit, trecător și de orice preocupare de sensibilul pur. Iar modufl-ei-ideter-minat, mod ce se înfrățește cu **caracterul** spiritual determinat aii zeului, aceasta figură exterioară trebuie să-(l purifice și să-l înalțe, punându-i în liber acord cu formele generale ale figurii umane : numai exteriorul nepătat, din care este ștearsă orice trăsătură de slăbiciune și de relativitate și e îndepărtată orice pată a particularității arbitrare, corespunde interiorului spiritual care

9 trebuie să se cufunde și să devină corporali în acest exterior. î y) Dar. cum, din modul-determinat al caracterului lor, zeii sînt readuși în același timp în universalitate, moduil-de-a-fi el însuși al spiritului trebuie .să se reprezinte pe sine și în înfățișarea sa exterioară drept ceva ce se sprijină pe sine însuși și drept ceva ce este sigur de sine în exteriorul său.

Oi aa) Iată de ce, cînd e vorba de adevăratul ideal -clasic, constatăm în individualitatea concretă a zeilor de asemenea acea noblețe și măreție a spiritului care, cu toată cufundarea totală a acestuia (în forma corporală și sensibilă, revelează o existență, ce se găsește la mare depărtare de orice nevoie proprie finitu-(X<sub>2</sub>,76) lui. Pura ființare-în-isine și liberarea abstractă de orice fel de

#### SECȚIUNEA II. 2. IDEALUL FORMEI CLASICE A ARTEI

493

mod determinat ar duce la sublim. Dar, întrucât idealul clasic se întrupează într-o existență concretă care nu e decît a sa, nu e decît existența concretă a

spiritului însuși, „sublimul acestui ideali este și el dizolvat în frumusețe, topindu-se oarecum nemijlocit în ea. Aceasta face ca pentru figurile zeilor să fie necesară expresia **măreției**, a sublimului frumos în sens clasic: O seriozitate veșnică, un calm imperturbabil domnesc pe frunțile zeilor și se revarsă pe toată figura lor.

b 33) De aceea ei se înfățișează în frumusețea lor înălțați deasupra conponallității lor, piroducându-se prin aceasta un conflict între măreția lor fericită, care este o existență-în-sine-spi-**rituală** — și frumusețea lor, oare este exterioară și corporală. Spiritul se înfățișează cufundat cu totul în figura sa exterioară și, totuși, ieșind din ea, cufundat numai în sine : e ca și cum un zeu nemuritor și-ar face apariția printre oameni muritori. În această privință, zeii eleni produc o impresie care, cu toată deosebirea, se aseamănă cu aceea pe care a făcut-o asupra mea bustul lui Goethe de Rauch, dinid l-iann văzut prima dată. Și d-A lastră ați văzut acea frunte înaltă, acel nas puternic, dominați, ochiul liber, bărbia rotundă, **buzele** frumos desenate parcă vorbesc, ținuta plină de spirit a capului, privirea îndreptată la o parte și puțin în sus ; în același timp, o mare bogăție de trăsături umane, prietenoase, își apoi acei mușchi desăvârșit lucrați ai frunții, ai feței, exprimând sentimente și pasiuni ; și în toată această plenitudine de viață, calm și măreție în bătrî-nețe. Și acum, alături de toate acestea, buze vestejite oare cad în gura fără de dinți, gît obosit, obraji căzuți, din care cauză turnul nasului iese și mai mare în evidență, iar zidul frunții pare și mai înalt. Puterea acestei figuri ferme, redusă la ceea ce nu se mai schimbă, se înfățișează în învelișul ei relaxat întocmai ca și capul superb și figura orientalului cu turbanul lui mare, dar în manta ponoisită și în papuci pe care îi tîrășite în picioare ; aici este fermul, puternicul, atemporalul spirit care, învelit în miasica mortalității înconjurătoare, este pe cale de a lăsa să cadă acest înveliș și-il mai îngăduie să mai atîrne în jurul său doar slăbit și lărgit.

Tot astfel se înfățișează și zeii înălțați deasupra corporalității lor prin această mare libertate și calmul lor spirituali, îneît ei își simit figura și membrele, în ciuda frumuseții și perfecțiunii acestora, oarecum ca pe niște accesorii superflue. Și, cu toate acestea, întreaga figură este viu animată, identică cu exis-

„ 77)

#### 494 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

tenta ei spirituală, neseparată de ea, fără acea disjunție a ceea ce este în sine ferm de părțile mai slabe, spiritul nefugind de corp, neieșind din el, ci ambele formînd u n întreg bine încheiat, din oare ființa-îm-sine a spiritului — minunat de sigură de sine însăși — iradiază calmă.

1. ° YV) Dar, întradt conflictul mai sus amintit există fără ca totuși al să se manifeste ca deosebire și separare a spiritualității interioare de exteriorul său, elementul negativ prezent aici este tocmai din această cauză immanent acestui întreg și este exprimat chiar în el. Acest fapt este în cuprinsul măreției spirituale suflul și aroma tristeții pe care bărbații bogați **într-afle** spiritului au simțit-o în



chipurile de zei ai anticilor, pînă și în cete a căror desăvârșită frumusețe a devenit suavitate. Gailmuil seninătății divine nu trebuie să se particularizeze în bucurie, mulțumire, satisfacție, iar pacea eternității nu trebuie să se degradeze transformîndu-se în surâsul mulțumirii de sine și al plăcerii care se simte la largul ei. **Satisfacția** este sentimental acordului subiectivității noastre individuale cu starea noastră determinată, ce ne-a fost dată sau a fost produsă de noi. De exemplu, Napoleon nu-și exprima niciodată mai insistent satisfacția idedît atunci cînd îi reușea ceva ce nemulțumea pe toată Xj, 78) lumea. Fiindcă satisfacția nu este decît aprobare a propriului meu fel de a fi, a acțiunilor și faptelor mele, iar forma ei extremă poate fi recunoscută în acel sentiment filistin la oare trebuie să ajungă orice om sfârșit. Acest **sentiment** și exprimarea lui nu aparțin însă expresiei proprii zeilor eterni și plastici. Frumusețea liberă, desăvârșită, nu poate găsi mulțumire în aprobarea pe uare ar da-o unei **existențe** finite anumite, ci sub aspectul spiritului, ca și iall figurii, individualitatea ei, deși este caracteristică și determinată în sine, se pune de acord numai cu sine, drept ceea ce e în același timp universalitate liberă și spiritualitate independentă. — Universalitatea aceasta este aceea pe care unii au vrut să o considere drept răceală a zeilor eleni. Dar reci sînt ei numai pentru intimitatea modernilor închisă în ocea ce este finit. Goosiderați pentru ei înșiși, zeii eleni au căldură ,și viață : pacea ifericită ce se oglindește în corporalitatea Ior este, în esență, tot una cu a face abstracție de particular, este indiferență față de efemer ; este renunțare la ceea ce este exterior, nu renunțare dureroasă și plină de tristețe, ci renunțare la pămîntesc și trecător ; după cum seninătatea spirituală trece fără grijă peste moarte, mormînt, pierdere și peste tot

## SECȚIUNEA II. 2. IDEALUL FORMEI CLASICE A ARTEI

495

ceea ce este pieri tor ; și toomai fiindcă această seninătate este adîncă, conține în sine însăși acest element negativ. Dar, cu cît iese mai tare în evidență pe figurile zeilor seriozitatea și libertatea spirituală, cu atît mai mult se face simțit contrastul ce există între această măreție își caracterul lor determinat își corporalitatea lor. Zeii cei fericiți sînt oarecum întristați de fericirea sau de corporalitatea lor ; în figura lor citim soarta care-i așteaptă, iar dezvoltarea acesteia, oa apariție reală a contradicției măreției cu modul lor particular, a **spiritualității** cu existența lor sensibilă, duce arta clasică **însăși** ispre pieirea ei. c) în al treilea r î n d, dacă vrem să știm acum care este felul de reprezentare exterioară ce se potrivește cu aoest concept al artei clasice, concept pe care l-am arătat totcmai, punctdle de vedere esențiale au fost și în această privință indicate mai de aproape deja mai suiş, cînd am tratat despre ideal în general. De aceea aici este de spus doar atît : că în idealul cu anevă'Tia't rfeisiir individualitatea spirituală a zeilor nu este conceputa ca fiind raportată la altceva și nu e adusă în conflict și în lupta din cauza caracterului ei particular, ci se manifestă în faptul că se sprijină veșmiic numai pe sine se manifestă în starea de îndurerare cauzata de p diiă Cl d

p că se sprijină veșmiic numai pe sine se manifestă în starea de îndurerare cauzată de ipacea divină. Caracterul determinat al zeilor este activ nu în sensul ca el i-ar determina pe zei să aibă sentimente și pasiuni particulare sau că i-ar sili să realizeze scopuri determinate. Dimpotrivă, din orice conflict și complicație, ba din orice referire la finit și la ceea ce esite dezbinat în sine, ei sînt readuși la starea de pură absorbire în ei înșiși. Acest calm sever — nu rigid, rece și mort, ci meditativ și imuabili — este forma supremă și cea mai adecvată de reprezentare a zeilor clasici. De aceea, când zeii apar în situații determinate, acestea nu trebuie să fie create de stări și acțiuni care duc la conflicte, ci să fie de acelea la care, ele însele candid, recur și zeii în ingenuitatea lor. Iată de ce, dintre diferitele arte, sculptura este înainte de toate potrivită să reprezinte idealul clasic în **modul** lui simplu de a fi la sine, în care trebuie să iasă în evidență mai mult universală natură divină decât caracterul particular. Mai ales sculptura mai veche și mai severă păstrează ferm această lăitură a idealului și numai sculptura de mai târziu trece la o stare dramatică potențată, vie, a situațiilor și a caracterelor. Din contră, poezia îi faoe pe zei să acționeze, adică să se comporte negativ față de existențe, imploîn-du-i astfel și in lupte și în conflicte. Acolo unde se menține în

**X<sub>2</sub>, 80)**

**81)**

#### 496 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

domeniul său cel mai propriu, callimull plasticii nu poate să exprime momentul negativ aii spiritului — negativ față de elementele particulare — decît cu acea seriozitate a tristeței pe care am indicat-o mai de aproape deja adineaori.

### **2. CERCUL ZEILOR PARTICULARI**

Ga individualitate percepută intuitiv, reprezentată în existență concretă nemijlocită, și astfel ca individualitate determinată și particulară, divinul devine în mod necesar o mulți-p l i c i t a t 'e de figuri. Politeisimul este absolut esențial principiului artei clasice si ar fi curată nebunie să vrei să conferi formă și frumusețe plastică Dumnezeuului unic al religiei sublimului și al panteismului sau al religiei absolute, oare concepe pe Dumnezeu ca personalitate spirituală și pur interioară ; sau să crezi că la evrei, la mahomedani ori la creștini, formale clasice pentru exprimarea conținutului credinței lor religioase ar fi putut lua naștere, oa la eleni, dintr-o intuiție originară.

a) în această mulțime de zei, universalul divin al acestei trepte, separiîndu-se, devine un cerc de zei speciali, dintre oare fiecare este un individ pentru sine, față de ceilalți. Aceste individualități nu simt însă numai de așa natură încît dle ar trebui să fie considerate numai ca alegorii ale unor însușiri generale ; astfel, de exemplu, Apollo ca zeu al științei, Zeus ca zeu al guvernării, ci Zeus este tot aitlîit de mult știința, iar Apollo, în 1 *Eumenidele*, am văzut, apăra își pe Oreste .fiu și fiu de r e g e, pe oare chiar el l-a îndemnat să se răzbune. Cu toate că în forma caracterului determinat al unui mod-particular car- 1 cui zeilor eleni este o

mulțime de indivizi, dintre ce fiecare zeu I individual este o totalitate încheată în sine oare posedă în ea ."" însăși și însușirea unui alt zeu. Căci, fiind divină, fiecare figură este totdeauna și întregul. Numai astfel conțin indivizii divini ai Greciei o bogăție de trăsături ; și, cu toate că fericirea lor rezidă în dependența lor generală și spirituală numai de ei înșiși și în faptul că — făcând abstracție de diversitatea disper -satoare a lucrurilor și relațiilor — ei renunță de a se mai angaja diireat pe această linie oare i-ar afecta de finitate, ei totuși au și puterea de a se manifesta eficienți și activi în diferite direcții. Ei nu sînt particularul abstract, nici universalul abstract, ci sînt universalul care este izvorul particularului.

## SECȚIUNEA II. 2. IDEALUL FORMEI CLASICE A ARTEI

49

b) Din cauza acestui fel de individualitate, politeisimul grec nu poate constitui însă o totalitate în sine sistem ;a t i c organizată. Fără îndoială, la prima vedere pare cu neputință să fie respinsă cerința ca Olimpicii zeilor, cu mulțimea de zei adunați acolo, să exprime, în totalitatea lor — dacă particularizarea lor este adevărată, iar conținutul ei este dlasic —, și totalitatea ideii în sine, să epuizeze (întregul cerc al puterilor necesare ale naturii și ale spiritului și, prin urmare, să se și construiască pe sine, adică să se înfățișeze ca necesar. Acestei cerințe ar trebui însă să i se adauge de îndată precizarea că puterile afective ale sufletului și ale inferiorității spirituale .absolute în general, devenite eficiente abia în religiile superioare de mai tînziiu, au rămas excluse din domeniul zeilor clasici, încît lărgimea conținutului — ale cărui laturi particulare puteau fi reprezentate intuitiv în mitologia elenă — s-ar reduce chiar prin acest fapt. Dar, în afară de aceasta, prin individualitatea în sine diversă se amestecă aici cu necesitate își elementele accidentale ale modului-determinat care se sustrage diviziunii riguroase a deosebiriilor conceptuale, întrudît aceste elemente accidentale nu le îngăduie zeilor să continue să rămână la abstracția unui unic mod-detenminat ; pe de altă parte, universalitatea în ale cărei elemente indivizii divini își au existența fericită suprimă particularitatea rigidă, iar măreția puterilor eterne se ridică senină deasupra seriozității reci a finitului, din care, dacă ar lipsi această inconsecvență, figurile divine s-ar împotmoli în natura lor mărginită. De aceea, oricât ar fi de reprezentate în mitologia elenă principalele puteri ale lumii ca totalitate a naturii și a spiritu- (x,. 82) lui, această totalitate nu se poate înfățișa totuși ca un întreg sistematic, atît din cauza naturii divine generale, oît și din cauza individualității zeilor. în loc de caractere individuale, zeii n-ar mai fi decît ființe alegorice și în loc de indivizi d i v i n i, ar fi caractere mărginite, abstracte.

c) Așadar, cînd considerăm mai de aproape cercul zeităților elene, adică oercull așa-inumiților zei principali, ținînd seama de caracterul lor fundamental, simplu, așa cum se înfățișează acest caracter statornicit de sculptură în reprezentarea lui artistică cea mai generală și totuși sensibilă și concretă, deosebiriile esențiale și

totalitatea lor le găsim, fără îndoială, stabilite ferm ; oînd e însă vorba de cazuri particulare, aceste deosebiri se prezintă șterse, iar rigoarea executării apare temperată

#### **498 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC**

pîna la inconsecvența frumuseții și a individualității. Astfel, de exemplu, Zeus stăpînește peste zei și oameni, fără ca prin aceasta să pericliteze în chip esențial libera neatîrnare a celorlalți zei. El este zeul suprem, puterea lui nu absoarbe însă în ea puterea celorlalți. Zeus este, fără îndoială, în legătură cu cerul, cu trăsnetul și tunetul și cu viața procreatoare a naturii, totuși el este, în măsură mai mare își în sens mai propriu, puterea statului, a orînduirii legale a lucrurilor, este legătura imanentă convențiilor, jurămintelor, ospitalității, este în general legătura substanțialității umane, practice, morale și puterea proprie științei și spiritului. Frații lui sînt întorși spre depărtările mării și angajați în lumea subterană. Apollo apare aa zeul știutor, expresie și prezentare frumoasă a intereselor spiritului ; învățător al muzelor ; „'Cunoaște-te pe tine însuși !" este inscripția de pe templul său de la Dellfi. Poruncă ce nu se referă nicidecum la slăbiciunile și lipsurile, ci la esența spiritului, la artă și la orice conștiință veritabilă. Viclenia și elacina, mijlocirea (X., 8» în generali — și cea apărută în sferele inferioare —, care apar- i j țin și ele domeniului spiritului desăvârșit, deși se amestecă în " ele elemente nemorale, constituie domeniul principal al lui Hermes. Acesta conduce în infern și umbrele spiritelor celor morți. Puterea războinică este o trăsătură principală a lui Ares. Hefai-stos se dovedește îndemnatic în lucrările artei tehnice. Iar însuflețirea care mai poartă în sine un element natural, puterea însuflețitoare naturală a vinului, a jocurilor, a reprezentațiilor artistice etc. sînt atribuite lui Dionisos. Un cenc asemănător în ceea ce privește conținutul parcurs și zeitățile feminine. O determinare principală a Iunonei este legătura morală a căsătoriei. Geros a propovăduit și a răspîndit agricultura, și astfel ea a dăruit omului cele două laturi proprii agriculturii, adică grija pentru prosperarea produselor naturii ce satisfac cele mai directe nevoi omenești și apoi elementul spiritual al proprietății, al căsătoriei, al dreptului, al îneputurilor civilizației și ordinii morale. Tioit astfel, Atena este cumpătarea, cumințenia lucidă, ilegalitatea, puterea înțelepciunii, a dexterităților tehnice și a vitejiei și condensează în cumințea ei feciorie războinică spiritul concret al poporului, spiritul substanței, liber, propriu orașului Atena, înfățișîndu-l pe acesta obiectiv drept o putere dîr-' muitoare, venerabilă putere divină. Din contră, Diania, absolut deosebită de Diana din Efes, are ca trăsătură de caracter esențială independența mai sălbatică, a pudoarei de fecioară, ea

#### **SCTIUNEA II. 2. IDEALUL FORMEI CLASICE A ARTEI**

499

**X<sub>2</sub>,**

iubește vânătoarea și, în general, nu e fecioara liniștită, visătoare, ci e fecioara austeră care iubește libertatea. Afrodita, împreună cu provocatorul Amor,

devenit băiețuș din vechiul Eros titanic, semnifică afectul uman al înclinației erotice, al iubirii sexelor etc. Acesta este conținutul zeilor individuali care au primit formă spirituală. În ceea ce privește reprezentarea lor exterioară, putem menționa aici iarăși sculptura, artă care merge și pînă la elaborarea acestor forme particulare ale zeilor. Dar, cum ea exprimă chiar individualitatea în modul ei de a fi mai **specific** determinat, ea trece deja peste prima vigoare a măreției, cu toate că și în acest caz ea îmbină multiplicitatea și bogăția individualității într-un **unic** mod-determinat-de-ia-îfi, pe care-l numim caracter și sub forma lui cea mai simplă și mai limpede fixează acest caracter în figuri de zei pentru irituiția sensibilă, adică pentru certitudinea cea mai completă, ultimă, din punct de vedere exterior. Deoarece, oînd este vorba de existența exterioară și reală, reprezentarea rămiîne totdeauna mai nesigură, deși, ca poezie, ea elaborează conținutul în forma unei mulțimi de istorii, manifestări și întâmplări ale zeilor. De aceea sculptura este, pe de o parte, mai ideală, în timp ce, pe de altă parte, ea individualizează caracterul zeilor cu trăsături omenești precise și desăvârșește antropomorfismul idealului clasic. Ca o asemenea reprezentare a idealului în forma lui exterioară absolut adecvată esenței conținutului său interior, statuile elenilor sînt idealuri în sine și pentru sine, figurile eterne existente pentru sine, punctul central al frumuseții plastice clasice, al cărei tip se menține drept bază și atunci cînd aceste figuri se angajează în acțiuni determinate și apar implicate în evenimente particulare. —

### **Q 3. INDIVIDUALITATEA PARTICULARĂ A ZEILOR**

Individualitatea și reprezentarea ei nu se pot mulțumi însă cu particularitatea caracterului, încă relativ abstractă. Astrul este epuizat în legea lui simplă și manifestă această lege ; puține trăsături de caracter determinate dau regnului mineral forma sa, dar în lumea vegetală se ivesc deja o mulțime nemărginită de forme, treceri, amestecuri și anomalii dintre cele mai variate ; organismele animale se înfățișează pe o scară și mai mare a<sup>x</sup>.<sup>86)</sup> diversității și a acțiunii reciproce cu exterioritatea cu care se

#### **500 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC**

află în relație ; și, în sfîrșit, dacă urcăm la spiritual și la fenomenele lui, descoperim o multilateralitate încă și mai mare a existenței concrete interioare și exterioare. Dar, aînd idealul clasic nu perseverează la individualitatea închisă în ea însăși, ci trebuie s-o și pună în mișcare pe aceasta, s-o aducă în relație cu altceva și s-o arate acționînd asupra acestui altceva, atunci nici caracterul zeilor nu se oprește la modul determinat, în el însuși încă substanțial, ci se încorporează în alte particularități. Această mișcare ce se desiohide spre existența exterioară și variabilitatea legată de ea ne dă trăsături mai precise pentru caracterul ; S i n i g u l i a i r a l fiecărui zeu, așa cum se cuvine unei individualități vii și cum este necesar pentru ea. Dar de o astfel de singularitate se leagă în același timp caracterul accidental al trăsăturilor particulare care nu

se mai reduc la generalul semnificației substanțiale. Din această cauză, latura aceasta particulară a diverșilor zei devine ceva pozitiv, care, pentru acest motiv, nu poate figura și răsună decât ici și colo, ca accesoriu exterior.

a) Aici se naște de îndată întrebarea : de unde provine materialul pentru acest mod individual de a fi al zeilor, cum progresează particularitatea lor ? Pentru un individ uman real, pentru caracterul lui, în vintutea căruia el săvîșiește acțiuni, pentru evenimentele în care este implicat, pentru soarta de care este lovit, primul material pozitiv îl dau împrejurările exterioare, epoca nașterii, predispozițiile înnăscute, părinții, educația, mediul, conjuncturile temporale, deci întregul domeniu al stărilor interioare și existențiale relative. Acest material îl conține lumea existentă și biografiile diferiților oameni vor arăta totdeauna în (X., 86) această privință cea mai mare diversitate individuală. Altfel stau însă lucrurile cu liberele figuri ale zeilor, care nu există în realitatea concretă, ci au izvorît din imaginație. Din această cauză, cineva ar putea să creadă însă că poezii și antișitii, care creează în general idealul din spirit liber, nu-și iau material pentru amănuntele înfăptuiri decât din arbitrarul subiectiv al imaginației. Dar această reprezentare este falsă, căci noi am stabilit că anta clasică devine ceea ce este ea ca ideal autentic numai prin reacția față de presuposițiile ce aparțin în chip necesar propriului ei teren. Din aceste presuposiții provin particularitățile speciale care le conferă zeilor viața lor mai precis individuală. Principalele momente ale acestor presuposiții au fost deja înșirate, iar noi nu avem aici deoît să amintim pe scurt cele spuse mai înainte.

## SECȚIUNEA II. 2. IDEALUL FORMEI CLASICE A ARTEI

501

a) Izvorul bogat în conținut și cel mai apropiat îl constituie religiile simbolice ale naturii care servesc drept bază statornică a mitologiei elene. Intrucît însă aici sînt atribuite astfel de trăsături zeilor reprezentați drept indivizi spirituali, ele trebuie să-și piardă în mod esențial caracterul lor de simbol, deoarece nu le este îngăduit să mai păstreze o semnificație care ar fi deosebită de ceea ce este și ceea ce înfățișează individul însuși. Conținutul simbolic de mai înainte devine acum, din acest motiv, chiar conținut al unui subiect divin, și cum el nu se referă la ceea ce este substanțial la zeu, ci numai la particularitatea mai mult incidentală, un astfel de material se degradează, devenind **istorie** exterioară, faptă sau eveniment, atribuite voinței zeilor în cutare ori cutare situație particulară. Astfel, reapar aici toate tradițiile simbolice ale poemelor sacre na: vechi și, ca acțiuni ale unei individualități subiective, adoptă neschimbată forma unor evenimente și istorii omenești care s-ar fi **întîmplat** cu zei și care n-ar fi fost născocite după plac numai de către poet-. Gînd, de exemplu, Homer povestește că zeii s-au dus la ireproșabili etiopieni să chefuiască timp de douăsprezece zile, această poveste ca simplă fantezie a poetului ar fi o născocire mizerabilă. Cu povestirea despre nașterea lui Iupiter lucrurile stau tot așa. Cronos, zice-se, și-ar fi înghițit toți copiii pe care-i procrease, încît Rea, soția sa, cînd devine gravidă cu Zeus — cel din urmă copil — se îndreaptă spre

Creta, își nascu acolo copilul, iar în locul copilului lui Cronos îi dădu să înghită o piatră pe oare o învelise în piei. Mai târziu, Cronos îi dă afară pe gură iarăși pe toți capii, pe fete și pe Pioiseidan. Această istorisire, luată ca născocire subiectivă ar fi puerilă ; mai străbat însă în ea resturile unor semnificații simbolice care, pierându-și caracterul simbolic, se înfățișează ca eveniment pur **exterior**. Să mai menționăm în această legătură de idei istoria zeiței Ceres își a Proserpinei. Aici, vechea semnificație simbolică este putrezirea și încălzirea seminței. Mitul prezintă fenomenul astfel : Proserpina s-ar fi jucat într-o vale cu flori și ar fi cules narcisvul parfumat, care avea o sută de flori pe o singură rădăcină. Atunci se cutremură pământul, Pluton iese din pămînt, o ridică pe Proserpina care plMmgaa în carul său de aur și o conduce în infern. Atunci Ceres, mamă îndurerată, rățăcește în zadar mult timp pe pămînt. În sfârșit, Proserpina se întoarce înapoi pe pămînt, dar Zeus i-a îngăduit acesit luilor numai întru-cît Prosierpima n-a gustat încă din mînioarea zeilor. Durere însă, o dată, în Elizeu, ea mînoase totuși o rodie și din această cauză

**(X., 87)**

#### 502 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

nu-i era îngăduit să petreacă pe pământ decît primăvara și vana. — Nici aici semnificația generală nu și-ia păstrat forma ei

(X<sub>2</sub>,88) simbolică, ci este transformată într-o întâmplare omenească care lasă să i se întrezărească înțelesul general numai de depante, prin multele trăsături exterioare. — Poreclele zeilor trimit și ele adesea la astfel de baze simbdlioe, dar aoeatea și-au șters forma lor simbollică și nu mai servesc decît oa să dea individualității o determinare mai plină.

(3) Un alt izvor pentru particularitățile pozitive allie diferiților zei îl dau raporturile locale, atît referitor la originea reprezentărilor despre zei, cît și în ce privește instituirea și începerea funcțiilor lor își diferitele locuri în care ei au fost venerați în mod deosebit.

a a) De aoea, cu toate că reprezentarea idealului și a frumuseții lui generale s-a ridicat deasupra particularităților a ceea ce este specific local, reunind, datorită universalității imaginației artistice, diferitele demente exterioare într-o imagine totală absolut corespunzătoare semnifiației substanțiale, cînd sculptura aduce pe zei potrivit individualității lor și în situații și relații particulare, aceste trăsături particulare și culori locale reapar totuși mereu la lumină, pentru a indica ceva mai precis referitor la individualitatea celui reprezentat, deși nu este vorba decît de ceva doar în chip exterior mai precis. De exemplu, Pausanias amintește o mulțime de astfel de reprezentări locale, portrete, tablouri, legende, pe care le-ia văzut în temple, în locuri publice, în tezaure ale templelor, în regiuni unde s-a întâmplat ceva important sau despre care a auzit. Tot astfel, în privința aceasta, loaaliță și vechile tradiții primite din străini se amestecă în miturile alene cu cele indigene și tuturora le este dată mai mult ori mai puțin o referire la istoria, nașterea, întemeierea statelor și cu deosebire la întemeierea acestora prin

aoilonizane. Întrucât însă acest variat material special și-a pierdut, în universalitatea

x., 89) zeilor, semnificația lui originală, datorită acestei împrejurări iau naștere istorii care rămân pentru noi confuze și lipsite de înțeles. Astfel, de exemplu, în al său *Prometeu* Bschil ne rădătează rătăcirile lui Io în toată asprimea și exterioritatea lor de basorelief în piatră, fără să facă aluzie la vreo semnificație morală, istorică sau naturală. Tot astfel se întâmplă cu Perseu, cu Dionisos etc, mai ales însă cu Zeus, cu doicile lui, cu infidelitățile lui față de Hera, pe care din ocazional o lasă să atârne între cer și pământ

## SECȚIUNEA II. 2. IDEALUL FORMI

503

cu picioarele agățate de o nicovală. Istoria lui Hercule cuprinde și ea de-a valma materialul cel mai variat și mai pestriț, care în astfel de istorii îmbină apoi un aspect cu totul omenesc în forma unor evenimente, fapte, pasiuni, nenorociri întâmplătoare și a altor incidente.

Pp<sup>1)</sup> în afară de aceasta, puterile «terne ale antei clasice sînt substanțele generale ale formării și dezvoltării existenței omenești și ale activității poporului grec, din aile cărui începuturi naționale străvechi, din epoca eroică și din alte tradiții, au rămas numeroase vestigii particulare lipite de zei pînă într-o epocă de mai târziu. Astfel, în confuzele istorii ale zeilor multe trăsături indică cu siguranță indivizi istorici, eroi, popoare mai vechi, evenimente și întâmplări naturale referitoare la lupte, războaie și alte contingente. Și cum baza de plecare a statului o constituie familia și diversitatea genurilor, tot astfel și elenii își aveau zeii familiei, penajii și zeii gentilici, precum și zeitățile apărătoare ale diferitelor cetăți și state. Cu referire la elementul istoric, s-a făcut afirmația că originea zeilor eleni în general trebuie derivată din astfel de fapte istorice, eroi, regi străvechi. Acest fel de a vedea, repus mai de curînd în circulație de către Heine, este plauzibil, dar plat. Într-un fel asemănător, Nicolas Freret, un (X<sup>s.</sup> w) francez, a admis, de exemplu, ca principiu general al războiului zeilor conflictele diferitelor corpuri preoțești. Că a intervenit aici un astfel de moment istoric, că anumite semînții și-au impus concepțiile lor despre divinități, de asemenea că diversele localități au furnizat trăsături pentru individualizarea zeilor, toate acestea sînt, fără îndoială, admisibile, dar adevărata origine nu rezidă în acest material istoric exterior, ci în puterile spirituale ale vieții — ei au și fost concepuți ca astfel de puteri —, înot nu este îngăduit să se confere elementului pozitiv, local, istoric, un rol mai mare decît acela de a contribui la plămuirea mai determinată a diferitelor individualități.

w) Întrudît apoi zeul devine obiect al reprezentării omenești și prin sculptură el este reprezentat în măsură și mai mare în formă reală, materială — formă față de care omul se comportă în cult iarăși prin acțiuni rituale adresate divinității —, datorită acestei relații este dat un nou material pentru sfera pozitivului și a accidentalului. De exemplu, animalele sau fructele ce se aduc ca jertfă fiecărui zeu, oastumele în care se înfățișează preoții și poporul, ordinea în care sînt



săvârșite diferitele acțiuni, toate acestea îngrămădindu-se, oferă material pentru cele mai

#### 504 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

variate trăsături. Deoarece fiecare acțiune de acest fel posedă un număr nelimitat de aspecte și de elemente exterioare, care, fiind întâmplătoare, puteau fi așa cum sînt, ori altfel ; dar, ca unele ce aparțin unei acțiuni sacre, ele trebuie să fie ceva stabilit și nu arbitrar ; și trebuie să se prelungească în sfera simbolicului, în această categorie intră, de exemplu, culoarea îmbrăcămintei, la Biachuis culoarea vinului, tot astfel pieilele de căprioară în care enau înveliți cei ce urma să fie inițiați în mistere ; îmbrăcămintea zeilor și atributele lor ; anculele lui Apolo de la Delifi, biciul, bastonul și nenumărate alte elemente exterioare își au locul aici. Astfel de acțiuni rituale devin însă încetul cu încetul simplă obișnuință, la săvârșirea lor nimeni nu se mai gîndește (X<sub>2</sub>.9i) la originea lor și, orice semnificație le-am putea eventual descoperi în chip erudit, ele rămîn acțiuni pur exterioare, la care oimul participă din nemijlocit interes, din glumă, din plăcerea ce i-o dă prezentul, din pietate sau fiindcă așa e obiceiul, așa este stabilit nemijlocit și fiindcă și alții fac așa. De exemplu, oînd, la noi, tinerii aprind vara focul sfîntului Ion sau, în alte părți, sar peste foc, aruncă spice în ferestre, acestea sînt simple obiceiuri exterioare, a căror semnificație adevărată a trecut în umbră întocmai cum s-a întâmplat cu încolăcirile dansului sacru al tinerilor băieți și fete în Grecia antică, dans ale cărui ture, întortocheate asemenea coridoarelor unui labirint, imitau mișcările planetelor. Nu se dansează pentru a gîndi în timp ce se dansează, ci interesul se limitează la dans ca atare, la mișcările grațioase, frumoase, sărbătorești ale dansului. Întreaga semnificație ce constituia baza originară, a cărei înfățișare era de natură simbolică pentru intuiția sensibilă și pentru reprezentare, devine astfel în general o reprezentare a imaginației, ale cărei amănunte ne plac ca o poveste sau pe care, ca în istoriografie, le acceptăm drept elemente determinate în spațiul și timpul realității exterioare și despre care se spune : „este așa", sau „se spune", „se povestește" etc. Iată de ce sarcina antei nu poate fi decît aceea de a reține o latură a acestui material devenit exterioritate pozitivă și de a face din el ceva ce ne prezintă în fața ochilor pe zei ca indivizi concreți, vii, făcând doar numai aluzie la o semnificație mai profundă.

Cînd imaginația l-a prelucrat din nou, tocmai acest element pozitiv conferă zeilor eleni grația vie a omenescului, întrucît, în felul acesta, ceea ce este numai substanțial și puternic este încorporat în prezența individuală, compusă în mod absolut din ceea

#### SECȚIUNEA II. 2. IDEALUL FORMEI CLASICE A ARTEI

505

ce este cu adevărat în sine și pentru sine și din ceea ce este exte- (Sj 92) rior își accidental, iar nedeterminatul, care de astfel persistă încă în reprezentarea despre zei, este îngrădit mai de aproape și umplut de conținut mai bogat. Nu este însă

îngăduit să atribuim o valoare mai mare acestor istorii speciale și trăsături de caracter particulare, deoarece, dotat la originea sa cu semnificație simbolică, acest element nu mai are acum decât sarcina de a desăvârși, în raport cu ceea ce este omenească, individualitatea spirituală a zeilor, făcând din ea mod-de-ia-îfi-determinat sensibil și adăugându-i cu acest element, nedivin în conținutul și înfățișarea lui, latura arbitrară și accidentală care aparține individului concret, întrucât înfățișează idealurile pure de zei în forme intuitive și întrucât nu trebuie să reprezinte caracterul și expresia decât pe corpul viu, sculptura va lăsa, desigur, cel mai puțin să iasă în evidență ultima individualizare exterioară ; totuși, se întâmplă și în acest domeniu acest lucru : de exemplu, coafura, așezarea părului, a buclelor este alta la fiecare zeu ; și aceasta nu cu scopuri simbolice, ci pentru a-l individualiza mai de aproape. Astfel, de pildă, Hercule are păr scurt, Zeus are păr bogat, dat spre spate ; Diana are altfel de bucle decât Venus, Pallas Atena are pe Gorgona pe coif ; și această individualizare se face prevăzând pe zei cu diverse arme, centuri, eșarfe, brățări și cu multe alte elemente exterioare din cele mai variate.

y) În sfârșit, un alt izvor de elemente servind unei mai precise determinări a lor îl au zeii în raporturile lor cu lumea concretă, existentă, cu multiplele ei fenomene naturale și cu faptele și întâmplările omenești. Deoarece, după cum am văzut, individualitatea spirituală luând naștere — în parte potrivit esenței sale generale, în parte conform singularității ei particulare — din fundamente naturale și **activități** omenești anterioare interpretate simbolic, ea rămâne și ca individ existent pentru sine pe plan spiritual în relație mereu vie cu natura și cu existența omenească. Cum am arătat deja mai sus, aici continuă să curgă imaginația poetului ca un izvor pururi fecund în istorii, trăsături de caracter, fapte ce se povestesc despre zei. Latina artistică proprie acestei trepte este dată de faptul că indivizii divini sînt de aproape amestecați în acțiunile omenești, iar elie-menitele individuale ale întâmplărilor sînt totdeauna subsumate universalității divinului ; oa atunci, de exemplu, oînd spunem — cu toate că și în alt sens — că cutare sau cutare destin este de la Dumnezeu. Ghiiar în mijlocul vieții reale obișnuite, în corn-

98)

## 506 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

plăcerile vieții sale, în nevoile, temerile și speranțele sale, elenul căuta refugiu la zei. Mai întînd întâmplări exterioare, considerate de preoți ca semne (*omina*), sînt interpretate în legătură cu sîc-purile și situațiile omenești. Oînd necazul și nenorocirea sînt prezente, preotul trebuie să le lămurească temeiul, să cunoască mânia și voința zeilor își să indice mijloacele de a face față nenorocirii. Poeții însă merg cu explicațiile lor tot ce privește patosul general și esențial, puterea care pune în mișcare hotărârile și acțiunile omenești, încît activitatea oamenilor apare totodată ca faptă a zeilor, care prin oameni își duc la îndeplinire hotărârile.

Materialul acestor interpretări poetice este luat din împrejurări obișnuite, cu privire la care poetul explică daică în evenimentul reprezentat vorbește cutare or cutare zeu, mianifestându-«e activ în dl. Prin acaasita, poezia mărește considerabil cercul numeroaselor istorii speciale povestite despre zei. Putem aminti în această legătură cîtevia exemple, de care ne-am servit deja, din alt punct de vedere, oînid am tratat despre raportul dintre puterile umivier-, 94) sale și indivizii umani activii. Homer îl prezintă pe Aibile drept 'cel mai viteaz dintre grecii care se igăseau în fața Troiei. Această natură inabordabilă a eroului Homer o exprimă spunînd că tot corpul lui Ahile este invulnera'bil, cu excepția călcîiului, de care a fost nevoită să-l țină mama lui dînd l-ia cufundat în apa **Stasului**. Această istorie aparține imaginației poetului care explică fiaiptul exterior. Diacă însă o luăm în sensul că ea ar exprima un fapt real, în oare cei vechi ar fi crezut cum credem noi într-o percepție sensibilă, ne formăm o reprezentare cu totul grosolană, prin care făcem din Homer și din toți grecii, precum și din Alexandru — care l-ia admirat pe Ahile și a prețuit noirocul lui de a-l fi avut pe Homer ca repsod al faptelor sale —, oameni simpli la minte, cum face Adelung, de exemplu, spunînd că lui Ahile nu i-ia fost greu să fie viteaz, deoarece el își cunoștea invulnerabilitatea. Adevărata vitejie a lui Ahiille nu este prin aceasta nicidecum diminuată, căci el știe și despre moartea sa timpurie și, cu toate acestea, nu fuge niciodată de pericol, cînd este necesar isă se expună. Cu totul altfel este descrisă aceeași relație în *Cîntecul Nibelungilor*. Aici, de asemenea, Siegfried este invulnerabil, dar în afară de aceasta dl mai are casca care-l face invizibil. Faptul că, invizibil fiind, el âi stă în ajutor regelui Gunther în lupta acestuia cu Brunhilda nu este decît o ispravă de grosolană vrăjitorie barbară, cane nu ne dă o idee prea înaltă nici de

## SCȚIUNEA II. 2. IDEALUL FORMEI CLASICE A ARTEI

507

vitejia lui Siegfried, nici de aceea a regelui Gunther. Fără îndoială, la Homer zeii acționează adesea spre binelle diferiților eroi, dar zeii se înfățișează numai oa universalul a ceea ce omul este ș înfăptuiește ca individ, acțiune la care el trebuie să contribuie cu toată energia eroismului său. Altfel, zeii n-ar fi trebuit decît să omoare în luptă pe toți troienii pentru a da'grecilor ajutor depilin. Dimpotrivă, cînd povestește bătălia principală, Homer descrie amănunțit luptdle indivizilor și numai cînd învălmășeala x,, 95 și încăierarea devin generale, oînd se dezlănțuie cu furie masele viteze ale armatdlor una contra celeilalte, cînd însușii Ares năvălește mînios pe cîmpuil de bătaie, atunci numai luptă zeii contra zeilor. Aceasta nu este numai o gradație frumoasă, splendidă, ci aici este inclus un gînd mai aidînc : în ceea ce e singular și dis-cernabil, Homer recunoaște rolul eroilor singulari, în timp ce în ceea ce e general, în mase, dl recunoaște stăpînirea puterilor universale. — în alltă împrejurare, cînd este vorba să fie omoTÎt Patrodle, aare poartă armdle invincibile ale lui Ahile, Homer îl faoe și pe Apolo să apară (*Iliada*, XVI, v. 783—849). Asemănător lui Ares, de trei ori se repezise Patrodle în mulțimea troienilor și de trei ori omorâse deja cite nouă

bărbați. Când năvălii însă a patra oară, acqperit de întunericul negru al nopții, îi ieși înainte, străbătînd prin învălmășeală, zeul, care, lovindu-l în spate, între umeri, îi smulge coiful cu putere, **încât** acesta, roșu-goaliindu-se pe pământ, sună asicuit, lovit de copitele cailor, iar podoaba-i de păr este mânjită de sânge și praf ; lucru de neînchipuit mai înainte. Apolo rupe din mâinile lui Patrocle până și lancea ferecată, aia oia îi caldă și scutul de pe umeri și chiar platoșa i-o desface Febus Apolio. Această intervenție a lui Apolo poate fi considerată ca explicarea poetică a faptului că epuizarea, asemănătoare morții naturale, este ceea ce pune sităpînire și-l învinge pe Patrocle în iureșul și în fierbințele luptei, cu oia cea de-a patra năvăliri. Numai atunci e în stare Euforb isă-și înfigă lancea în spatdle lui Patrocle, între umeri ; acesta încearcă, e adevărat, încă o dată să părăsească lupta, dar Hector îl ajunge deja din urmă și-i împlîntă în pînătece spada. Atunci Hector scoate dhiote de izbîndă, băfîindu-și joc de muribund. Dar Piatrocle, cu voce slăbită, îi ripostează : Zeus și ApoJo nuau învins ou ușurință, căci mi-au smuls armele de pe umeri. (X,. 96) Douăzeci ca tine aș fi doborît cu lancea mea, dar m-a ucis soarta cea necruțătoare și Febus Apolo ; Euforb fu al doilea, iar tu, Hector, aia treilea care m-iați lovit. —

Apariția zeilor aște și aici

#### 508 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

numai tîlmăcirea faptului că, deși este apărut de armele lui Ahiile, Patrocle, epuizat, năucit, esite totuși uais. Și nu e de loc superstiție și nici joc gratuit al imaginației, oi este numai trîncăneală să spui că faima lui Hector ar fi oarecum diminuată prin intervenția lui Apolo și că nici acesta n-ar avea în toată această acțiune tocmai rolul cel mai onorabil, deoarece aici nu e vorba decît de puterea lui de zeu. Astfel de considerații sînt însă superstiții, pe cît de insipide, pe atît de gratuite ale prozaicului intelect. Căci, în toate cazurile în oare Homer explică întîmplări speciale prin astfel de apariții de-ialle zeilor, zeii sînt ceea ce este imanent interiorului însușii al omului, sînt puterea propriei lui pasiuni și concepții sau, în general, puterile stării în oare se află el, puterea și temeiul a ceea ce se întîmplă și i se întîmplă omului din cauza acestei stări. Când se ivesc uneori și trăsături cu totul exterioare, pur pozitive în comportarea zeilor, acestea țin mai curînd de glumă ; oum e, de exemplu, cazul lui Hefaistos, care, la mesele agilor, faice pe paharnicul, în generali însă, Homer nu ia prea în serios realitatea acestor apariții : o dată acționează zeii, iar alltă dată ei nu mișcă de loc. Grecii știau foarte bine că poeții erau aceia care provocau aceste apariții, iar dacă credeau în ele credința lor se referea la elementul spiritual, inerent și propriului spirit al omului, element care constituie, în evenimentele date, universalul ! și este ceea ce e într-adevăr activ și motrice. ,97) în toate aceste privințe noi nu avem nevoie de nici o superstiție pentru a putea gusta această reprezentare poetică a zeilor.

b) Acesta este caracterul general al idealului clasic, a cărui desfășurare mai amplă va trebui s-o examinăm mai precis cînd vom trata despre diferitele arte. în

locul acesta mai este de adăugat doar observația că, (oridît ar tirade zeii și oamenii spre particularizare și spre acumolliarea unor elemente exterioare, în arta clasică ei trebuie să păstreze totuși baza morală afirmativă : subiectivitatea continuă să rămână în unitate cu conținutul substanțial al puterii ei întocmai cum **naturalul** rămîne în aria greacă în armonie cu spiritualul, fiind totodată subordonat interiorului ca existență adecvată, tot astfel interiorul subiectiv al omului se înfățișează totdeauna în fermă identitate cu obiectivitatea autentică a spiritului, adică cu conținutul esențial al moralității și al adevărului. Sub acest aspect, idealul clasic nu cunoaște nici separarea lăuntricului de figura exterioară, nici ruptura subiectivului, deci și a arbitrarului abstract, în scopuri și pasiuni, pe de o parte, nici separarea de universalul devenit astfel abs-

## SECȚIUNEA II. 2. IDEALUL FORMEI CLASICE A ARTEI

509

tnact, pe de altă parte. Baza caracterelor trebuie, prin urmare, să rămîină substanțialul, iar ceea ce este rău și păcătos și aparține subiectivat ații încuibate în sine este exclus din cercul reprezentărilor proprii clasicului ; înainte de toate însă, rămîin încă cu totul străine de artă aici duritatea, răutatea, infamia și atrocitatea, trăsături de caracter care au primat un loc în arta romantică. Fără îndoială, constatăm că numeroase crime — uciderea mamei, a tatălui și alte crime împotriva iubirii și pietății familiale — sînt tratate în repetate rânduri ca obiecte ști în arta greacă, dar nu ca simple cruzimi sau — cum a fost nu de mult modă la noi — ca unele ce ar fi fost produse de natura irațională cu fiailisă aparență de necesitate a așa-numitului destin, ci, atunci oî-nd sînt cornișe crime de către oameni și în parte ordonate de zei și apărute de (S<sub>2</sub>,98) ci, astfel de acțiuni sînt totdeauna înfățișate într-o lumină oare lasă să se desprindă justificarea ce le este într-adevăr immanentă. c) Dar, în ciuda acestei baze substanțiale, am văzut dezvoltarea generală a artei zeilor clasici abandonând tot mai mult calmul idealului și angajându-se în lumea variată a fenomenelor individuale și exterioare, în tratarea amănunțită a evenimentelor, întâmplărilor și acțiunilor, care devin tot mai omenești și mai omenești. Prin aceasta, arta clasică trece în cele din urmă, în ce privește conținutul ei, la *s i n g u l a r i a . a r e a* proprie individualizării întâmplătoare, iar în ce privește forma ei la *agrea-b i 1*, la igrăios. Anume, agreabilul este elaborarea aspectului singular al fenomenului exterior în toate punctele lui ; datorită acestui fapt, opera de artă nu numai că nu-l mai mișcă pe spectator în ce privește interiorul lui substanțial, ci între dl și ea se stabilește o multiplă raportare și în privința oaraoterului finit al subiectivității lui. Fiindcă tocmai în transfoirmar-ea în ceva finit a modului de a fi al artei rezidă legătura strînsă cu acel subiect, el însuși finit, luat ca atare, subiect care acum se regăsește și se gustă pe sine, așa cum este el, întâmplător, în opera de artă. Seriozitatea zeilor devine grație care nu ziguiduie și nici nu-l înalță pe om deasupra particularității lui, ci-l lasă să persevereze **liniștit** în ea, nepretinzînd decît să-i cauzeze plăcere. După cum, în general, imaginația, cînd își însușește reprezentările religioase și le elaborează liber cu scopul de a plăsmui frumosul,

începe deja să facă să dispară serioizitatea pietății, corupînd sub acest aspect religia ca religie, tot așa, pe treapta pe care ne aflăm aici, lucrul acesta se întîmplă cel mai adesea prin acțiunea agreabilului și a plăcutului. Deoarece agreabilul nu face să se dezvolte

## 510 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

mai departe substanțialul, semnificația zeilor, universalul ce le 99) este immanent, ci aspectul finit, existența sensibilă și interiorul lor subiectiv sînt elemente care trebuie să trezească interes și să procure satisfacție. De aceea, ou cît prevalează mai mult în frumos grația existenței reprezentate, cu atît mai mult farmecul ei înșelător abate spinitul de la universal și dînd îndepărtează de conținutul valoros care singur ar putea da satisfacție descinderii în adîncuri. ».

De acest (ca) Taoteiejiitejicaizian și de acest rjBQes-de. deterimij- a ceea ce este sijjyujjar în figura zeilor și leagă trecerea

un alt domeniu al formelor artei Deoarece în ceea ce este de natură exterioară rezidă diversitatea proprie transformării în ceva finit, care, atunci dînd dobîndește loc liber de desfășurare, se opune lîn cele din urmă ideii interioare, universalității și adevărului ei și încapă să trezească nemulțumirea gândului de realitatea sa, care nu-i mai este adecvată

## CAPITOLUL AL III-LEA

(X., 100)

### DISOLUȚIA FORMEI CLASICE A ARTEI

ei și disoluția idealului dliasic, cînd lipsurile "ce" le isînit nimianenite pătrund în conștiință datorită ffinsăși dezvoltării artei. )Ca principiu lall laoestui ideali, așa cum a reieșit dl mai sus, am stabilit individualitatea isprrituală icare Sși găsește expresia absdlut 'adecviată în 'existența extenioară, nemijlocită, corporală. Însă această individualitate s-a divizat într-o serie de indivizi divini, al căror nod-determinat-de-ianfi nu este necesar în sine și pentru sine își deci de 'la îinoaput esite dat pradă aocidentalității. Din laoeastă cauză, zeii atotputernici se înfățișează conștiinței adinei își plăsmuirii artistice oa unii ce sînt suicoepitibiili de o pasibilă disoluție.

#### 1. DESTINUL

în plin apogeu ial dezvoltărdi ei, sculptura îi acceptă pe zei fără lîndoiailă ica pe mișite puteri isiulbstamțiale, dîndu-le o formă datorită îfeumuseții căreia ei exista ica unii ce se reazemă înainte de toate își cu certitudine peiei înșiși, lucru posibili în urma faptului ică, în iaminiinita formă, dlemenitelle exterioare își accidentale apar în măsură minimă. Dar mulțimea își d ii v e r s i t a - t e a izeilor sînt iceea ice constituie ia c ic i d ie in t a l i t a t e ia lor, iar cugetarea îi dizolvă în determinația unei unice divinități, prin puterea căreia — putere ia necesității — ei se combat și se depreciază 'reciproc. Deoarece, oricît de generiallă ar fi iconce- (X., ioi

## 512 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

pută puterea (fiecărui zeu particular, totuși icia putere a unei individualități particulare ea are (totdeauna numai un cuprins limitat. În afară de aceasta, zeii nu își mențin (în calmul lor etern ; ei se pun în mișcare urmărind scopuri particulare, întru-cât sînt atrași (încoace și încolo — cînd să ajute aici, oînd să împiedice ori să distrugă dincolo — de stările (și conflictele pre-existenite ale realității concrete. (Dar aceste irealități diverse în care intră zeii, iaa indivizi ice (acționează, conțin o latură lovită de accidentalitate, oare tulbură substanțialitatea divinului (**oricât** (ar continua lăceasta să rămlînă baza dominantă) și ademenește pe zei în pozițiile finitului mărginit. Din cauza acestei finități imanente -zeilor lînșiși, ei ajung în -contradicție cu măreția și demnitatea lor, cu (frumusețea (existenței J-or își, tot prin ea, sînt coborâți în domeniul arbitrarului își (al accidentalității. Idealul adevărat nu (Scapă de completa evidențiere ia acestei contradicții deoît irqprezenitînd — icum se (întîmplă lîn isculptura autentică cu diferitele ei istatui așezate în temple — indivizii divini pentru sine, (solitari, în repaus calm, avînd însă în ei ceva lipsit de viață își de căldura sentimentului, precum și lăcea ușoară trăsătură de tristețe de (oare lam-amintit deja mîi sus. Această tristețe oglindește destinul lilor, întrucît ea arată că există ceva mai ffinalt deasupra lor și -că este (necesară trecerea de la ice e particular în ei la unitatea lor generală. Examirînd însă felul (și forma acestei unități superioare, constatăm că, fîiță ide individualitatea și caracterul irelativ determinat ial zeilor, ea este ceea ce e în sine abstract și lipsit de formă, necesitatea, destinul, care, în forma aceasta iabstractă, ieste numai ceea ce e superior în generali, stă-pînind peste zei și oameni, dar rămlînînd ca atare neînțeleasă și de necuprins. Destinul nu este încă .scop .absolut, existent pentru sine și prin aoeasta, în același timp, decizie subiectivă, personală, (X., 102) diviină, ci este numai puterea universală unică, care depășește natura particulară a diferiților zei și, din cauza aceasta, nu se poate reprezenta :și pe tsine ica individ, căci atunci ea nu s-ar înfățișa deoît ca una printre multele individualități și n-ar plana peste ele. Iată de ce rămîne destinul fără figură și individualitate își nu este în forma aceasta .abstractă decît necesitatea ca atare, căreia trebuie isă i se supună își ide care trebuie să asculte ca de destin ce il-ovește lrevacabil ziei și oamenii, ei care, întrucît sînt ființe particulare, se separă unii de alții și se combat, își afirmă unilateral forța individuală și încearcă să se ridice deasupra propriilor lor limite și facultăți.

## SECȚIUNEA II. 3. DISOLUȚIA FORMEI CLASICE A ARTEI

513

### 2. DISOLUȚIA ZEILOR PRIN ANTROPOMORFISMUL LOR

Dar, cum ceea ce e (în sine își pentru sine necesar nu aparține zeilor individuali, nu constituie conținutul propriei lor auto-determinări, **ici** planează numai peste ei, ca abstracție lipsită de determinație, ilatura particularității și a singularității este lăsată liberă prin -aceasta și nu se poate -sustrage sorții de a (termina în demente exterioare alle formei omenești și *fim* elementele mărginite alle antropomorfismului, icare convertesc pe zei în contrarul a ceea ce constituie

conceptul subsitanția'lului și al divinului. De aceea pi-eirea acestor -zei frumoși ai artei ieste absolut necesară prin ea însăși, întrucât în cele din urmă conștiința nu-i mai poate accepta și, -din această icauză, de la ei se reîntoarce în sine. Mai precis ansă, deja feldl de a fi iall antrqamorfisimului dien este acela prin care zeii is-e idizdlvă atât pentru credința raligioasă, cât și pentru ,eea poetică.

a) Deoarece individualitatea spirituală se încorporează, desigur, ca ideali în figura omenească, dar (în cea nemijlocită, adică în (figura corporală, își nu în ceea ce este omenesc în sine și pentru sine, care, în lumea ilui interioară, lume a conștiinței subiective, se știe pe sine, fără (îndoială, distinct de Dumnezeu, dar (X,. care și suprimă (această deosebire, devenind astfel una cu Dumnezeu își deci subiectivitate absdlută, infinită în sine.

#### se în

a) De aceea idealului plastic îi lipsește proprietatea de a ifățișa pe sine ca interioritate, care se știe infinită. Frumoa-sele figuri plastice nu isînt numai piatră -ori metal, ci lipsește și din conținutul si din expresia lor subiectivul infinit. -Putem să ne însuflețim cât dorim pentru frumos își pentru artă, această în -s u f l e t i r e rămîne ceva subiectiv, acel subiectiv care JIU se găsește și în obiectul intuiției noastre, în izei. Pentru adevărata totalitate se cere însă și această latură ia unității și infinității subiective care se cunoaște pe tsine, fiindcă numai ea constituie Dumnezeu cal viu ,și știutor își pe om. Când această totalitate nu este declarată în chip esențial și ca aparținînd conținutului și naturii absolutului, acesta nu se -înfățișează ca subiect, ci este prezent pentru intuiție numai cu obiectivitatea lui. fără spirit conștient în sine. Individualitatea zeilor posedă în ea, se înțelege, și conținut aparținător subiectului, dar ffl posedă ca pe un element accidental și într-o formă de dezvoltare care, ca atare, se mișcă în afara calimului și fericirii substanțiale alle zeiUor.

33 - e. 123

#### 514 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

3) Pe de altă {parte, subiectivitatea care se află în fața zeilor plastici nici mu este subiectivitatea în sine infinită și adevărată, deoarece aceasta — cum vom vedea mai de aproape oînd va fi vorba despre a treia formă artistică, despre cea romantică — are în fața ei obiectivitatea ce-i corespunde, atnume pe Dumnezeu infinit în sine și care se cunoaște pe sine. Dar, întrucât pe treapta de care e vorba acum, în desăvârșit de frumoasa iimagine a zeilor, subiectul nu se înfățișează pe îs i n e ca prezent conștiinței, și tocmai de aceea nici ca existent în mod obiectiv în intuiția sa, el însuși este încă numai deosebit și despărțit de obiectul său absolut și, din această cauză, este subiectivitatea pur accidentală, finită.

(X,. IM) y) S-iar putea crede că trecerea într-o sferă superioară ar fi putut fi concepută și ea de către imaginație și artă drept iun nou război al zeilor, trecere asemănătoare primei trecerii, trecerii de ıla simbolica zeilor maturii la idealurile **spirituale** oile artei clasice. Tot'își, nu acesta este cazul.



Diimpotrivrâ, această trecere s-a făcut pe un plan icu totul altul, ca luptă conștientă a realității și a prezentului însuși. Prin aceasta, arta primește, în ce privește conținutul superior pe care trebuie să-l prindă în noi forme, o poziție cu totul schimbată. Acest conținut nou nu se impune pe sine ca revelare făcută cu ajutorul artei, ci și fără laoeasta el este evident ca atare, înfățișându-se pe planul prozaic al combaterii prin temeieri și apoi, în suflet și în sentimentele religioase ale acestuia, prin miracole și martiriu etc, în cunoașterea subiectivă, cu conștiința opoziției tuturor lucrurilor finite față de absolut, care, în istoria reală, apare ca desfășurare de evenimente îndreptată spre un prezent nu numai reiprezentat, ci rea 1. Divinul, Dumnezeu însuși, s-a făcut trup, s-a născut, a trăit, a suferit, a murit și a înviat. Acesta nu este un conținut inventat de artă, oi exista în afara ei, și ea nu l-a luat din ea însăși, ci l-a găsit dat în prealabili, spre plăsmuire artistică. Susmenționata primă trecere și luptă a zeilor, dimpotrivă, și-a avut originea în însăși concepția și imaginația artistică, care își scoate învățăturile și figurile din interior, dându-i omului uimit pe noii lui zei. De aceea zeii clasici și-au obținut existența numai în reprezentare și există numai în piatră și în metal\* sau în intuiție, dar nu în carne și oase, sau în 'spirit real.

Antropomorfismului zeilor eleni îi lipsește astfel existența umană reală, cea corporală, ca și cea spirituală. Această irealitate în timp și în spirit o aduce abia creștinismul ca existență, viață și acțiune

### SECȚIUNEA II. 3. DISOLUȚIA FORMEI CLASICE A ARTEI

515

ale lui Dumnezeu însuși. Astfel, această corporalitate, carnea — deși ceea ce este pur natural își sensibil este considerat ca fiind negativ — a fost (reabilitată, iar a.ntropomorficul sfințit. După cum originar omul era chipul lui Dumnezeu, tot așa Dumnezeu <sup>x2</sup>. io« este chip ia! omului își cine îl vede pe fiul lîl vede pe tatăl, cioe-l iubește pe fiul lîl iubește și pe tatăl ; Dumnezeu trebuie cunoscut în existența reală. Prin urmare, acest conținut nou nu este adus în conștiință prin concepțiile artei, ci este dat acesteia din afară, ca întâmplare reală, ca istorie a lui Dumnezeu devenit trup. Adineaori — menționata trecere nu putea deci să-și aibă punctul de pleoare în artă, contrastul dintre vechi și nou ar fi fast prea mare. Divinitatea religiei revelate este, după conținut și după formă, Dumnezeul cu adevărat real, față de care adversarii: săi ar fi deci simple ființe ale închipuirii, care nu-i pot sita împotrivră pe același teren. Din contră, vechii și noii zei ai artei clasice aparțin ca atare, și unii și alții, domeniului reprezentării. Ei nu posedă decît realitatea de a fi concepuți își reprezentați de spiritul finit drept puteri ale naturii și ale spiritului, iar în ce privește opoziția și lupta dintre ei, acestea sînt luate în serios. Insă dacă trecerea de la zeii eleni la Dumnezeul creștinismului ar itrebuie să fie făcută de pe pozițiile artei, reprezentarea luptei dintre zei n-ar fi luată cu adevărat în serios.

b) Iată de ce acest conflict și această trecere au și devenit numai în timpul din urmă obiect întimiplătoir și izolat al artei, obiect care n-a putut face epocă, și în această formă n-ia putut fi un moment care să se impună în ansamblul

dezvoltării artei. În această privință, vreau să amintesc aici în trecere câteva fenomene devenite celebre. În timpul din urmă, putem auzi adesea pe mulți regretînd pieirea artei clasice, iar nostalgia după zeii și eroii greci a fost de multe ori exprimată și de poeți. Acest *X<sup>o</sup>* doliu este exprimat apoi mai ales prin contrast față de creștinism, despre care, desigur, se admite că conține adevărul superior, dar cu restricția că din punctul de vedere al artei acea pieire a antichității clasice nu poate fi decît regretată. Poezia lui Schiller intitulată *Zei Greciei* are acest conținut. Această poezie merită să fie considerată și aici nu numai în ceea ce privește frumusețea prezentării își ritmul ei isonor, tablourile ei vii și tristețea mișcătoare a sentimentelor ce au produs-o, ci și în ce privește conținutul ei, deoarece patosul lui Schiller este totdeauna și adevărat, și adînc gîndit.

#### 516 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

Fără îndoială, însăși religia creștină conține în ea momentul artei, dar, în cursul dezvoltării ei, în „epoca luminilor”, ea a atins o poziție cînd gîndul, intelectul, a înlăturat elementul de care are absolută nevoie arta, adică figura omenească reală și apariția reală a lui Dumnezeu. Deoarece figura omenească și ceea ce ea exprimă și spune, eveniment și acțiune omenească, sentimente omenești, acestea toate sînt forma în care arta trebuie să prindă și isă reprezinte conținutul spiritului. Dar, întrucît intelectul a făcut din Dumnezeu un simplu obiect al gîndirii și n-a mai cnezut în apariția spiritului lui în formă de realitate concretă, îndepărtînd astfel Dumnezeu gîndirii de orice existență reală, acest fel de luminare religioasă a ajuns cu necesitate la reprezentări și exigențe incompatibile cu cea dinainte. Cînd însă, ieșind din aceste abstracții, intelectul se ridică iarăși la nivelul rațiunii, apare de îndată nevoia de ceva concret, și deci și de concretul care este arta. Perioada intelectului iluminat a făcut, evident, și artă, dar într-un chip foarte prozaic, cum putem (*X<sup>o</sup>* 7) vedea la Schiller însuși, care a început să scrie în spiritul acestei perioade. Dar, simțind lipsa rațiunii, a fanteziei și a pasiunii pe care intelectul nu le putea satisface, după aceasta el a fost cuprins de dorul viu și fierbinte al artei în general și, mai precis, de (nostalgie după arta clasică a grecilor și a zeilor lor și după concepția lor despre lume. Mai isus-amintita poezie a luat naștere din această nostalgie respinsă de **felul** abstract de a gîndu aii timpului isău. Potrivit variantei ipirne a acestei poezii, poziția lui Schiller față de creștinism este cu totul polemică ; ulterior, el i-a atenuat asprimea, deoarece ea era îndreptată numai împotriva felului de a vedea al intelectului, fel propriu „epocii luminilor”, care, imai tîrziu, încpuse ea însăși să-și piardă dominația asupra spiritelor. În primul rînd, poetul laudă concepția elenă pe care o consideră fericita și pentru care întreaga natură era vie și plină de zei, după aceea trece la prezent și la prozaica lui concepție despre legile naturii își despre poziția omului față de Dumnezeu, și spune : „Această liniște tristă de creator ml meu îmi vorbește oare ? întunecat ca el însuși îi este valul, și ceea ce-l poate preamări e- r e n u n ț a r e a mea”.

Fără îndoială, renunțarea constituie un moment esențial în creștinism, dar numai în reprezentarea monahală pretinde ea omului să-și omoare afectivitatea, sentimentele, așa-numitele impulsuri 'ale naturii și să nu se încadreze în lumea reală, rațională, monailă, în familie, în stat, întocmai cum filozofia îumini-  
SECȚIUNFA II. S. D1S0LUȚIA FORMEI CLASICE A ARTEI

517

lor și deismul ei — care pretinde că Dumnezeu nu poate fi cunoscut — impun omului suprema renunțare de a nu ști nimic despre Dumnezeu, de a nu-l înțelege. Potrivit adevăratei concepții creștine, renunțarea nu este, dimpotrivă, decît momenitui mijllocirii, punctul ide trecere, în care ceea ce este pur natural, sensibili și finit în general, părăsește modul său inadecvat de a fi pentru a îngădui spiritului să ajungă la o libertate superioară și la împăcare cu sine însuși, libertate și fericire pe care elenii nu le-au cunoscut. De repausul unui Dumnezeu solitar, de retra- (X<sub>2</sub>. în gerea ilui simplă în sine însuși și de detașarea lui de lumea dez-divinizată nu poate fi deci vorbă în creștinism, căci tocmai acum amintitei libertăți și împăcări a spiritului îi este imanent Dumnezeu și, considerate sub acest aspect, sînt absolut false vestitele cuvinte ale lui Schilliler : „Gînd zeii erau mai umană, și oamenii erau mai divini". De aceea trebuie să scoatem în evidență ca mai importantă modificarea ulterioară a încredințării, unde se spune despre zeii eleni : „Smulși din torentul timpului, salvați, plutesc ei pe culmile Pinduiui ; celui ee-i dat nemuritor în cîntec să trăiască, trebuie să piară în viață". Prin aceasta este confirmat cu totul ceea ce relatam și mai sus, anume : zeii eleni și-iau avut sediul numai în reprezentare și în imaginație și ei n-au putut nici să se afirme în realitatea vieții, nici să dea spiritului finit suprema lui mulțumire.

în altă formă s-a îndreptat împotriva creștinismului Parny — numit pentru elegiile lui reușite Tibull al francezilor —, scriind un lung poem în zece cînturi, un fel de epopee : *La guerre des Dieux* [Războiul zeilor], spre a-și bate joc cu frivolitate francă și cu glume, dair și cu umor și spirit, de reprezentările creștine. Dar [glumele nu trebuie să fie mai mult decît dezinvdlftă frivolitate, și nu este îngăduit să se facă din libertinaj sfîntenie și supremă perfecțiune, ca pe timpul *Lucindei* lui Frederic von Schlegel. iFără îndoială, în poemul lui Parny Măria iese foarte rău. Călugării, dominicani și franciscani etc, se lasă seduși de vin și de bacante, iar călugărițele de fauni, și astfel totul se termină foarte rău. Dar la sfârșit zeii lumii x, . io») antice sînt învinși și se retrag de pe Qlimp pe iParnas.

în sfîrșit, Goethe, în balada *Mireasa din Corint*, a descris mai profund, într-un tablou viu, alungarea dragostei, nu atît conform adevăratului principiu al creștinismului, rât mai degrabă potrivit cerinței rău înțelese a renunțării și a sacrificiului, întru-cît el a opus sentimentele naturale ale omului acestei false asce-

518 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

tioe, oare condamnă menirea femeii de a fi soție și consideră celibatul forțat ca pe ceva mai sfânt decât căsătoria. După cum la Sfoiililer avem opoziția între imaginația greacă și abstracțiile intelectului proprii modernei „poci a luminilor”, aici, la Goethe, justifiarea morală și naturală a dreptului elen la iubire și căsătorie este pusă față în față cu reprezentări care n-au fost proprii decât unui punct de vedere unilateral, neadevărat al religiei creștine. Gu mare artă Goethe a prezentat totul într-o lumină înspăimântătoare, mai ales prin faptul că rămâne nesigur dacă este vorba de o fată 'reală sau de o moartă, de o ființă vie sau de o istrigoaică ; iar în cadența versului se înitrețese, de asemenea cu mare măiestrie, nebunaticul cu ceremoniosul, amestec care produce un efect și mai îngrozitor.

c) Dar, înainte de a încerca să cunoaștem în adâncurile ei noua formă a artei — a cărei opoziție față de cea veche nu aparține procesului de dezvoltare a artei așa cum trebuie să\*d examinăm aici conform momentelor esențiale ale lui —, este necesar să cunoaștem în mod intuitiv în prima ei formă acea trecere care aparține însăși artei vechi. Principiul acestei treceri rezidă în faptul că spiritul, a cărui individualitate a fost pîraă aici privită ca fiind în armonie cu adevăratele substanțe ale naturii și ale existenței omenești și care, potrivit propriei sale vieți, voințe și acțiuni s-a știut își s-a afiliat pe sine în această armonie, începe acum să se retragă în infinitatea interiorului, noi jar, joc (j.e infinitate adevărată, nu câștigă decât o neîntoar-cere în sine formală și încă finită. —

Dacă aruncăm mai de aproape o privire asupra stărilor concrete ce corespund principiului menționat, vedem că zeii greci aveau drept conținut substanțele vieții și activității omenești reale. În lafară de concepția despre zei, destinația supremă, interesul general și scopul existenței au fost date totodată ca ceva existent. După cum era esențiali pentru figurile spirituale ale artei elene să se înfățișeze și ca exterioare și reale, tot astfel și destinația spirituală absolută a omului 's-a elaborat pe sine ca realitate efectivă, vizibilă, cu a cărei substanță și generalitate individul își cerea sieși să fie în concordanță. Acest scop suprem era în Grecia viața statului, calitatea de cetățean, moralitatea și viul ei patriotism. Nu exista interes mai înalt și mai adevărat decât acesta. Dar viața statului, ca fenomen pământesc și exterior, ieste destinată pieirii, asemenea stărilor realității pămîn-tești în generali. Nu este greu de arătat că un stat cu o astfel

## SECȚIUNEA II. 3. DISOLUȚIA FORMEI CLASICE A ARTEI

519

de libertate — în așa măsură nemijlocit identic cu toți cetățenii, care ca atare au în mâinile lor cea mai înaltă sferă de activitate în toate treburile publice — nu poate fi decât mic și slab și trebuie să se distrugă în parte prin el însuși, iar în parte este nimicit dins exterior, în cursul desfășurării istoriei universale. — Deoarece, dată fiind această contopire a individului cu viața generală a statului, pe de o parte particularitatea lui subiectivă, privată, nu ajunge să-.și afirme drepturile, negăsind spațiu pentru o dezvoltare a sa care să nu prejudicieze întregul : ca deosebită de ceea ce este substanțial și în care ea nu este

încorporată, această particularitate subiectivă rămîne să fie egoism natural, mărginit : ea își urmează pentru sine propriile ei căi, urmărindu-și interesele distincte și îndepărtate de ade- Xj. UD vărâtele interese ale întregului, devenind prejudicioasă statului însuși, cucerindu-și în cele din urmă puterea subiectivă de a se opune acestuia. — Pe de altă parte, înăuntrul acestei libertăți însăși se trezește nevoia unei libertăți superioare, libertate a subiectului în el însuși, care pretinde să fie liber nu numai în stat ca întreg substanțial, nu numai prin moravurile existente și prin legi, ci și în propriul său interior, întruait acesta vrea să producă din el însuși, din conștiința sa subiectivă, ceea ce e bine și ceea ce e drept și să obțină ca acestea să fie recunoscute. Subiectul pretinde conștiința de a fi, ca subiect substanțial, în sine însuși, iar prin acesta se produce în amintita libertate o nouă ruptură între scopul de a exista pentru stat și acela de a exista pentru sine însuși ca individ liber în sine. O astfel de opoziție începuse să apară deja pe timpul lui Socrate, în timp ce vanitatea, egoismul și lipsa de frână a democrației și demagogiei au ruinat statul reali în așa măsură, încît bărbați ca Xenofon și Platon erau dezgustați de stările patriei Jor, unde grija treburilor publice se igăsea în mîini egoiste și ușurate.

Spiritul trecerii despre care e vorba este deci determinat în primul rînd de dedublarea în genere dintre ceea ce e spiritual independent pentru sine și existența concretă exterioară. Spiritualul rupt astfel de realitatea sa, în care dl nu se mai regăsește, este așadar spirtualul abstract, dar nu Dumnezeuul unic al orientalilor, ci, dimpotrivă, subiectul real, conștient de sine, care produce și reține în interiorul său subiectiv tot generalul propriu gîndirii, adevărul, binele, morailitatea, și care nu posedă în acesit interior cunoașterea unei realități date, existente, ci numai propriile lui gînduri și convingeri. Acest raport, întrucît rămîne

## 520 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

raport de opoziție, opunîndu-și cele două laturi una alteia ca ( $x$ ,  $n_2$ ) simple laturi opuse, ar fi de natură cu totul prozaică. Totuși, pe această treaptă încă nu se ajunge la o atare proză. Anume : pe de o parte, esite prezentă, desigur, o conștiință care, fenmă în sine, vrea binele, își reprezintă împlinirea dorinței ei, realitatea conceptului ei, în virtuțile sentimentelor ei, precum și în vechii zei, moravuri și legi ; dar, în același timp, această conștiință este pornită împotriva existenței prezente, împotriva vieții politice reale a timpului său, împotriva disoluției vechiului fdl de a vedea, a patriotismului de mai înainte și a înțelepciunii politice, aflîndu-se astfel, fără îndoială, prinsă  $m$  opoziția dintre interiorul subiectiv și realitatea exterioară. Deoarece, în propriul său interior, ea nu-iși găsește mulțumirea deplină în acele simple reprezentări despre adevărata moralitate și, din această cauză, ea se întoarce împotriva exteriorului, față de care se comportă negativ, dușmănos, cu scopul de ani schimba. Cu aceasta, cum am spus, avem dat desigur, pe de o parte, un conținut inte\*-rior, oare,

expunându-se pe sine precis și ferm, are în același timp de-a face cu o lume prezentă ce contrazice acest conținut și oare primește sarcina de a descrie această lume reală în trăsături proprii corupției ce se opun binelui și adevărului ; pe de altă parte însă, această opoziție își găsește încă rezolvarea chiar în artă. Anume, o nouă formă de artă ia naștere, formă de artă în care lupta inerentă opoziției nu este dusă cu idei și nu se oprește la scindare, ci însăși realitatea este reprezentată, în nebunia corupției sale, în așa fel, încât ea se distruge pe sine însăși, astfel înnoțind tocmai în această autodistrugere a ceea ce e lipsit de valoare să se poată manifesta, prin contrast, adevărul ca putere fermă, permanentă și să nu se lase nebuniei și lipsei de judecată forța unei opoziții directe împotriva a ceea ce în sine e adevărat. De acest fel este comicul pe care l-a mânuit la greci, (X<sub>2</sub>. ii3) fără minie, cu pură și senină bună dispoziție, Aristofan, în legătură cu domeniile esențiale ale timpului său.

### 3. SATIRA

Această soluție, încă adecvată artei, o vedem totuși dispărând prin faptul că confruntarea rămâne la forma opoziției însăși și, din această cauză, în locul concilierii poetice ea creează un raport prozaic între cele două laturi, datorită căruia forma

#### SECȚIUNEA II. 3. DISOLUȚIA FORMEI CLASICE A ARTEI

521

clasică a artei apare suprimată, întrucât acel raport face „ăpiară” zii plastici, lajfal ca și frumoasa lume „uanajiă. Aici trebuie să căutam îndată forma anteii capabilă să se ridice și în această trecere la un mod de plăsmuire superior și s-o realizeze. — Punct final al anteii simbolice am văzut că este despărțirea figurii ca atare de semnificația ei, ce se înfăptuiește în variate forme : în comparație, în fabulă, în parabolă, în enigmă etc. Cum și în cazul ce ne interesează în acest moment cauza disoluției idealului este o separare asemănătoare, se ipunejrableniă deosebirii”~ 'jdjntre" tielml acesta de separare și cel precedent. Deosebirea este următoarea :

ă) În forma propriu-zis simbolică și comparativă a artei, în ciuda înrudirii și relației lor, figura și semnificația sînt, fără îndoială, străine una de alta, de la origine ; cu toate acestea, ele nu sînt în raport negativ, ci prietenesc una cu cealaltă, deoarece tocmai calitățile și trăsăturile identice ori asemănătoare ce se găsesc la ambele părți formează temeiul legării și comparării lor. Naturile lor străine una de alta și separarea lor — care se menține înăuntrul unei astfel de uniri — nu au, așadar, caracter de incompatabilitate nici privitor la părțile despărțite, nici în sensul că ele ar descompune o contopire stînsă în sine și pentru sine. Idealul artei clasice pleacă, din contră, de la contopirea perfectă a semnificației și a figurii, a individualității interioare spirituale cu corporalitatea ei, și deci atunci cînd se desfac una de alta **laturile** îmbinate într-o astfel de unitate desăvîrsită aceasta se întâmplă numai fiindcă ele nu se mai pot suporta una pe cealaltă, fiind nevoite să iasă din pașnica lor conviețuire spre a deveni dușmane oare nu se mai pot înțelege una cu alta.

b) Săpre deosebire de ceea ce a avut loc la simbolic, o dată cu această formă a raportului is-a schimbat apoi și conținut u l celor două laturi care-și stau acum față în față. Anume, în forma simbolică a anteii, conținuturi care sînt mai mult sau mai puțin abstracții, idei generate, ori propoziții determinate prezentate în .forma generalității refleexiei, primesc prin aspectul simbolic al acestei arte o formă intuitivă care trimite la anumite semnificații ; în timp ce, în forma prezentă în această trecere la arta romantică, conținutul are, fără îndoială, același caracter abstract al umor ideii generale, feluri de a vedea și al unor propoziții ale intelectului, dar nu aceste abstracții ca atare, ci existența lor în conștiința subiectivă și în conștiința de sine sprijinită pe sine însăși dă conținut pentru una dintre laturile

j, 114)

## 522 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

rile opoziției. Deoarece prima cerință a acestei trepte intermediare este ca spiritualul cucerit de ideal să se înfățișeze pentru sine independent. Deja în arta iclasică principalul era individualitatea spirituală, cu toate că ea, în ce privește realitatea ei, a rămas conciliată cu nemijlocita ei existență. Acum însă este vorba să fie reprezentată **artistic** o subiectivitate ce caută să cîștige dominație asupra formei care nu mai este pe măsura ei și asupra realității în general. Prin aceasta, lumea spirituală devine liberă pentru sine ; ea s-a desfăcut de ceea ce este sensibil și se înfățișează din această cauză, în urma acestei retrageri în sine, ca subiect conștient de sine și care numai în interioritatea ei își ajunge sieși. Dar acest subiect, oare respinge de (X, ii5) la sine exterioritatea, pe latura sa spirituală nu este încă adevărata totalitate, al cărei conținut este absolutul în forma spiritualității conștiente de sine, ci, fiind subiect împovărat cu opoziția pe oare o face împotriva realității, al nu este deoît subiectivitate pur abstractă, finită, nemulțumită. — În fața acestei subiectivității se află o realitate tot atît de finită, care din parte-i devine și ea liberă, dar care, tocmai fiindcă ceea ce e cu adevărat spiritual s-a retras părăsind-o în interiorul său și nu mai vrea și nici nu mai poate să se regăsească în ea, apare drept realitate dezdivinizată și drept existentă coruptă. În fața lui acesta, anta aduce cu sine acum un spirit gînditor, un subiect sprijinit pe sine însuși ca subiect, posesor al unei științe și voințe abstracții a binelui și a virtuții, subiect în opoziție dușmănoasă față de corupția timpului său. Nerezolvarea acestei opoziții, dă naștere la disonanță în oare rămlîn interiorul și exteriorul constituie ceea ce este prozaic în acest naipont al celor două laturi. Un spirit nobil, un [suflet virtuos, căruia îi rămîne interzisă realizarea aspirațiilor conștiinței sale într-o lume a viciului și a prostiei, se întoarnă, cu indignare pasionată sau cu ironie fină și cu amărăciune rece, împotriva existenței pe oare o are în fața sa, este supărat sau își bate joc de lumea oare contrazice direct ideea sa abstractă de virtute și de adevăr.

f (JSQU I de artă) care îmbracă această formă a opoziției oare izbucnește între subiectivitatea finită și realitatea exterioară degenerată este 'CăjJjT Cu

525



(X., 118)

declamații găunoase. Această formă de artă în sine însăși prozaică poate deveni mai poetică numai în măsura în care ne înfățișează figura coruptă a realității în așa fel, încât această lume coruptă se năruie prin propria ei nebunie. Astfel, de exemplu, Horațiu — care ca poet liric și-a asimilat cu totul felul și forma elenă a artei —, în scrisorile își satirele sale, și în cele unde este mai original, desenează o icoană vie a moravurilor timpului său, descriindu-ne acțiuni nebunești, cane, lipsite de cuminenie în alegerea mijloacelor, se distrug prin ele însele. Dar nici aceasta nu este decât o bună dispoziție, desigur fină, rafinată, dar nu chiar poetică, care se mulțumește să ridiculizeze ceea ce este rău. La alții, dimpotrivă, reprezentarea absurdă a ceea ce este just și virtuos este pusă direct față în față cu viciile ; aici contrarietatea, supărarea, mînia și ura sînt acelea care se etalează în parte în forma vorbăriei abstracte despre virtute și înțelepciune, în parte își dau drumul, cu indignarea amară a unui suflet nobil, împotriva stricăciunii și a sclaviei timpurilor. Ori este dresată, în fața viciilor izilei, icoana vechilor moravuri, a vechii libertăți, a virtuților unei stări a lumii cu totul alta, aparținătoare trecutului. Și toate astea sînt făcute fără adevărată speranță sau credință, căoi nu se găsește nimic opus nestatorniciei, vicisitudinilor, nevoilor și pericolelor proprii unui prezent rușinos deoît ataraxia stoică și imperturbabilitatea interioară a sufletului virtuos. Această stare de nemulțumire se traduce într-un ton asemănător în parte și în istoriografia și în filozofia romană. Salustiu se dezlănțuie împotriva corupției moravurilor, corupție de care el însuși n-a rămas străin ; Livius, în ciuda eleganței lui retorice, caută consolare și mulțumire în zăgrăvirea timpurilor trecute ; dar înainte de toate Tacitus este acela care, cu o sumbră dispoziție grandioasă și adîncă, fără declamație găunoasă, dezvelește, indignat și într-o formă extrem de intuitivă, răutățile timpului său. Rnjrttre saiiici Perisius este deosebit de corosiv ; e mai amar decît Iuvenal. Mai tîrziu, îl vedem, în sfîrșit, pe sirianul grec Lucian îndreptîndu-se cu o ușurătate senină împotriva a toate : eroi, filosofi, zei, și țintind mai ales în vechii zei eleni, în omenescul și în individualitatea lor. Totuși, flectînd, el se oprește adesea numai la exteriorul figurilor zeilor și al acțiunilor lor, devenind prin aceasta plictisitor, îndeosebi pentru noi. Fiindcă, dată fiind credința noastră, pe de o parte noi am terminat cu ceea ce vrea să distrugă Lucian, iar pe de altă parte știm că aceste trăsături ale zeilor, privite din punctul de vedere al frumuseții lor, au, în ciuda glumelor și ironiilor lui Lucian, valoare veșnică. —

În zilele noastre, satirele nu mai vor să reușească. Cotta și Goethe au anunțat subiecte de concurs pentru satire ; și nu s-au prezentat aici poezii de acest gen. Este nevoie pentru aceasta de principii ferme, principii cu care prezentul se găsește în contradicție : o înțelepciune care rănnîne abstractă, o virtute care, cu energie rigidă, nu se sprijină decît pe ea însăși și care poate să se opună realității, dar nu poate realiza soluția poetică autentică a ceea ce este fals și respingător și veritabila conciliere în cuprinsul adevărului.

Fără a-și părăsi propriul ei principiu, arta nu-i este îngăduit înisă să se oprească

la această ruptură dintre interioritatea abstractă a sufletului și obiectivitatea exterioară. Subiectivul' trebuie înțeles drept ceea ce este infinit în sine însuși și ceea ce există în sine și pentru sine ; drept ceea ce nu se comportă negativ — prin simpla opoziție — față de realitatea finită, deși el n-o lasă să subziste ca adevăr, oi merge mai departe, la conciliere, și numai în această activitate ajunge să fie reprezentat, față de indivizii ideali ai formei clasice a artei, ca subiectivitate absolută.

„ 9)

51\*

SECȚIUNEA III. INTRODUCERE. DESPRE ROMANTIC IN GENERAL 527

120)

### SECȚIUNEA A III-A FORMA ROMANTICĂ A ARTEI INTRODUCERE DESPRE ROMANTIC ÎN GENERAL

Forma artei romantice se determină pe sine, așa cum s-a întâmplat totdeauna până aici în cele mai sus tratate, din conceptul interior al conținutului pe care este chemată anta să-l înfățișeze. Astfel, trebuie să încercăm în primul rând să ne fiaoem o idee limpede despre principiul ce-i este propriu noului conținut, care pătrunde acum în conștiință drept conținut absolut ai adevărului, spi-e a deveni o nouă concepție despre lume și o nouă dezvoltare a artei.

— "N Pe treapta î n c e i p j u l u i a r t e i, Impulsul imaginației consta în aspirația de a ieși din natură sipre spiritualitate. Această aspirație rămînea însă numai o căutare a spiritului, care, întruaît încă nu furniza conținut propriu-zis pentru artă, nici nu se putea valida decît ca formă exterioară pentru semnificații conferite obiectelor naturii sau unor abstracții lipsite de subiectivitate ale interiorului substanțiali, abstracții și semnificații oare constituiau punctul central propriu-zis. pC în al doilea rând, fenomenul invers l-am aflat in arta clasică. Deși numai prin înlăturarea semnificațiilor simbo- **lice** ale naturii a putut spiritualitatea să se afirme pe sine pentru 1 sine, aici ea este baza și principiul conținutului, iar fenomenele 121) I naturale, corporale și sensibile dau fomma exterioară. Această vformă nu a rămas însă numai de suprafață, nedeterminată și

nepătrunsă de conținutul său, ca pe prima treaptă, ci desăvîtr-șirea artei și-a atins culmea tocmai prin faptul că spiritualul a străbătut complet apariția sa exterioară, a idealizat naturalul în această contopire frumoasă, făcînd din el realitate adecvată spiritului existent în însăși individualitatea lui substanțială. în chipul acesta a devenit arta clasică reprezentare a idealului conformă conceptului, desăvîrșire a împărăției frumosului. Nimic nu poate fi, nici nu poate deveni mai frumos.

Există totuși ceva mai înalt decît apariția frumoasă a spiritului în forma lui nemijlocită, sensibilă, deși această formă este creată de spirit ca formă adecvată lui. Deoarece această unire, înfăptuindu-se în elementul exteriorului și făcînd

prin aceasta din realitatea sensibilă existență adecvată, se opune și ea adevăratului concept al spiritului, împingându-l să părăsească poziția sa de conciliere cu corporalul și, retrăgându-se în sine însuși, să se împace cu sine. Totalitatea simplă, fermă a idealului se desface, sicindându-se în dubla totalitate a subiectivului fiind în sine însuși și a fenomenului exterior, pentru a îngădui spiritului să realizeze prin această separare o conciliere mai profundă în propriul său element interior. Având ca principiu potrivirea sa cu sine însuși, unitatea conceptului său și a realității sale, spiritul nu-și poate găsi existența adecvată decât în propria sa lume, spirituală, familiară, lume a sentimentului, a sufletului, a interiorității. În felul acesta spiritul ajunge la conștiința că el își are în sine însuși pe al său altceva, existența sa ca spirit, reușind numai astfel să se bucure de nemărginirea și libertatea sa.

1. Această înălțare a sine a spiritului — prin care el își cucerește în sine însuși obiectivitatea pe care altfel era nevoit s-o caute în exterior și în sensibil, înălțare ce-l face să se simtă și să se știe pe sine în această unitate cu sine însuși — constituie principiul fundamental al artei romantice. Cu acest fapt are legătură directă determinația ce ține în chip necesar de această ultimă formă a artei, anume : pentru ea, frumusețea idealului clasic, deci frumusețea în forma ei cea mai autentică și în conținutul ei cel mai adecvat, nu mai este ceva suprem. Deoarece pe treapta artei romantice spiritul știe că adevărul său nu onslă\_jtaufuîjarga\_șă în corporalitate, a, dimjpotrivă, " el devinesiffur de adevărul său numai retrăgînduse din exte-nor in interiorul sau și considerând realitatea exterioară ca pe o existență ce nu-i este adecvată. Prin urinare, cu toate că acest

Xs. 122)

I ( 123)

## 528 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

conținut nou își ia asupra-i sarcina să îmbrace forma frumuseții, aceasta, luată în sensul de pînă acum, rămîne pentru el ceva subordonat, transformându-se în frumusețe spirituală a ceea ce este în sine și pentru sine interior, în frumusețe a subiectivității spirituale infinite în sine.

Dar, pentru ca spiritul să ajungă la infinitatea sa, el trebuie să se înalțe, din personalitatea sa pur formală și finită, la absolut, adică spiritualul trebuie să se reprezinte pe sine ca subiect plin de ceea ce este absolut substanțial și deci conștient de sine și desăvârșit. Invers, substanțialul, adevărul, nu trebuie conceput ca ceva ce este pur și simplu dincolo de uman, îrlătu-rînd antropomorfismul concepției elene, ci umanul ca subiectivitate reală trebuie erijat în principiu și, cum am văzut deja mai sus, desăvârșit în chipul acesta antropomorfic.

2. 'Din momentele specifice cuprinse în această determinație fundamentală trebuie să desprindem în linie generală cercul obiectelor, precum și **forana** al

cărei aspect schimbat este condiționat de noul conținut al artei romantice. Adevăratul conținut al romanticului este interioritatea absolută, iar (forma corespunzătoare acesteia este negativitatea spiritului viu ca sesizare a infinitului în sine). Acest universal, infinit în sine și pentru sine, este negativitatea absolută față de tot ce este particular, este unitatea simplă cu sine, care a absorbit tot ce este exterioritate reciprocă, toate procesele naturii și oicelul lor compus din naștere, pieire, renaștere și toate formele mărginite ale existenței spirituale și a dizolvat toți zeii particulari în pura și infinita identitate cu sine. În acest Panteon toți zeii sînt detronați, flacăra subiectivității ia distrus și, în locul politeismului plasitic, arta cunoaște acum numai un Dumnezeu, un spirit, o unică independență absolută, care, ca știință și voință absolută a sa însăși, rămîne în liberă unitate cu sine însăși, nedivizîndu-se de acum în caractere și funcții particulare, a căror unică legătură era forța constrîngătoare a unei necesități sumbre. — Dar subiectivitatea absolută ca atare i-ar scăpa antei și n-ar fi accesibilă decît gândirii, dacă, pentru a fi subiectivitate reală, lădoviată conceptului său, ea nu s-ar încorpora și în existența exterioară și nu s-ar concentra în sine, retrăgîndu-se din această realitate. Acest moment al realității aparține absolutului, căci absolutul, fiind negativitate infinită, se are pe sine însuși ca rezultat al activității sale, pe sine însuși ca unitate simplă cu sine a cunoștinței, și deci ca mod nec-

### SECȚIUNEA III. INTRODUCERE. DESPRE ROMANTIC ÎN GENERAL 529

mijlocit. Din cauza acestei existențe totodată nemijlocite, întemeiată în absolutul însuși, acesta nu se înfățișează ca unicul Dumnezeu gdlos care suprimă naturalul și existența omenească finită, fără să-și dea sieși formă în ele ca subiectivitate divină reală, ci adevărațul absolut se deschide, obținînd astfel o latură prin care devine sesizabil și reprezentabil și pentru artă.

Dar existența lui Dumnezeu nu este naturalul și sensibilul ca atare, ci este sensibil transpus pe planul a ceea ce nu este de natură sensibilă, sensibilul devenit subiectivitate spirituală, S«. <sup>12\*</sup> care, în loc de a-și pierde în apariția ei exterioară certitudinea că ea este absolutul, aîștigă, tocmai datorită acestei realității a sa, certitudinea aceasta reală, prezentă. De aceea Dumnezeu în adevărul său nu e simplu ideal creat de imaginație, ci se instalează în mijlocul existenței finite și al accidenta'ității acesteia și totuși în ea se știe pe sine ca subiect divin care rămîne în sine infinit și face din această infinitate, infinitate pentru sine. Întrucît astfel subiectul real este apariția lui Dumnezeu, abia acum își cucerește arta dreptul mai înalt de a întrebuița figura umană și, în g'eneral, modurile exteriorității pentru a exprima absolutul, deși noua sarcină a artei nu poate fi decît aceea de a înfățișa intuitiv în această figură nu cufundarea interiorului în corporalitatea exterioară, ci, invers, retragerea interiorului în sine, conștiința spirituală a lui Dumnezeu în subiect. Momentele distincte ce compun totalitatea acestei concepții despre lume, aa totalitate a adevărului însuși, își găsesc deci acum exteriorizarea la om în a ș a fel, că

nici naturalul ca atare — ca soare, cer, stele efcc. — nu dă conținutul și forma, nici cercul zeilor greci ai frumuseții și nici eroi și fapte exterioare din domenii\*! moralității familiei și al vieții politice, ci subiectul!, individul real, cu viața sa interioară, *este* ceea ce obține valoarea infinită, întrucât numai în el se desfășoară și se concentrează pe planul existenței momentele eterne ale adevărului absolut, adevăr care numai aa spirit este real.

Dacă comparăm această chemare a artei romantice cu sarcina celei clasice, așa cum a îndeplinit-o în modul cel mai adecvat sculptura greacă, vedem că figura plastică a zeilor nu exprimă mișcarea și activitatea spiritului care, retras în sine din realitatea sa corporală, a pătruns pînă la ființa-pentru-însine interioară. Fără îndoială, ceea ce este schimbător și accidental în individualitatea empirică este șters din aceste imagini ale zeilor, ceea ce le lipsește însă este realitatea subiectivității existente

### 34 — o.

#### 530 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

pentru sine în cunoașterea lor înșiși își învîntă de a fi ei înșiși. În chip exterior, această lipsă se evidențiază prin faptul că figurilor sculpturii elene le lipsește expresia simplă a sufletului, lumina ochilor. Operele cele mai mari ale sculpturii frumoase sînt lipsite de privire, interiorul lor nu privește din ele cîtă interioritate conștientă de sine în acea concentrare spirituală pe care o exteriorizează ochiul. Această lumină a sufletului se află în afara lor și aparține spectatorului, care nu poate privi aceste figuri de la suflet la suflet, ochi în ochi. Dumnezeu al artei romantice se prezintă lînsă ca unul care vede, se cunoaște pe sine, este, din punctul de vedere al interiorului său, subiectiv și-și deschide interiorului interiorul. Deoarece negativitatea infinită, retragerea în sine a spiritualului suprimă revărsarea în ceea ce e corporal. Subiectivitatea este lumina spirituală care lucește în ea însăși în locul său mai înainte sumbru și, în timp ce lumina naturii nu poate lumina decît obiecte, lumina spirituală își este ei însăși terenul și obiectul pe care le luminează și despre care știe că este ea însăși. Dar, întrucît acest interior absolut se exprimă pe sine în același timp și în existența sa reală ca mod de existență exterioară omenească, iar cum omeneșul se află în interdependență cu lumea întreagă, aici se asociază o mare varietate de elemente atît de natură spiritual-subiectivă, cît și de natură exterioară, elemente la care spiritul se raportează ca la ceea ce e al său.

Realitatea subiectivității absolute astfel plămuită poate avea următoarele forme ale conținutului și ale expresiei exterioare :

a) Primul purtător de plecare trebuie să-l luăm de la însuși absolutul care ca spirit real își dă sine o existență determinată, se știe pe sine și acționează. Aici figura omenească este înfățișată în așa fel încît este nemijlocit cunoscută drept ceea ce are . 126) în sine divinul. Omul nu apare ca om cu caracter pur uman, cu pasiuni mărginite, cu scopuri și înfăptuiri finite, sau numai avînd **conștiință** despre

Dumnezeu, ci se înfățișează ca însuși Dumnezeu care se știe pe sine unic și universal, Dumnezeu în a cărui viață și suferință, naștere, moarte și înviere se revelează acum și pentru conștiința finită ceea ce este într-adevăr spiritul, eternul, infinitul. Artă romantică reprezintă acest conținut în istoria lui Hristos, a mamei sale, a învățăcelilor săi, precum și în istoria tuturor aceluia în care este activ spiritul și e prezent întregul! mod divin de a fi. Întrucât Dumnezeu — univ-

## SECȚIUNEA în. INTRODUCERE. DESPRE ROMANTIC ÎN GENERAL 531

stă în sine — este acela care apare în existența omenească, această realitate nu este limitată la existența individuală nemijlocită dată în figura lui Hristos, ci se desfășoară în întreaga omenire în care este prezent spiritul lui Dumnezeu, care, în această realitate, rămâne în uniune cu sine însuși. Răspîndirea acestei autocontemplări, a acestei ființări-în-sine-își-la-sine a spiritului, este pacea, starea de împăcare a spiritului cu sine în obiectivitatea lui, este o lume divină, o împărăție a lui Dumnezeu, unde divinul — care are de la origine drept concept al său împăcarea cu realitatea sa — se împlinește pe sine în această împăcare, existând astfel pentru sine însuși. —

b) Dar, oricât de întemeiată se dovedește a fi această identificare în esența însăși a absolutului, a libertate și infinitate spirituală, originar ea nu este o împăcare nemijlocită existentă în realitatea lumească, naturală, și în cea spirituală, ci, dimpotrivă, ea nu se înfăptuiește decît ca ridicare a spiritului din lumea finită a existenței sale nemijlocite la nivelul adevărului său. Pentru aceasta este nevoie ca spiritul, spre a-și cunoaște totalitatea și libertatea, să se separe pe sine de sine și, ca finitate a naturii își a spiritului, să se opună lui însuși, ca unuia care este infinit în sine. Invers : de această ruptură este legată (tx<sub>2</sub>.127)

necesitatea de a ieși din despărțirea de sine însuși — despărțire în cuprinsul căreia finitul își naturalul, modul-nemijlocit al existenței, afectivitate naturală sînt determinate ca ceea ce este negativ și rău — și de a intra în împărăția adevărului și a împăcării numai prin învingerea acestei nimicnii. Astfel, împăcarea spirituală trebuie înțeleasă și reprezentată numai ca activitate, ca mișcare a spiritului, ca proces în desfășurarea căruia se produce o luptă, iar durerea, moartea, sentimentul dureros al nimicnii, chinul spiritului și al trupului se înfățișează drept moment esențial. Fiindcă după cum Dumnezeu îndepărtează de la sine mai întîi realitatea finită, tot astfel și omul finit — care începe spontan în afara împărăției lui Dumnezeu — primește sarcina să se înalțe la Dumnezeu, să rupă de la sine ceea ce este mărginit, să părăsească nimicnia și, prin această ucidere a realității sale nemijlocite, să devină ceea ce în apariția sa ca om Dumnezeu a arătat că este adevărata realitate. Durerea infinită a acestei jertfiri a celei mai intime subiectivități, suferința și moartea, mai mult sau mai puțin excluse din operele artei clasice sau prezente aici mai mult ca suferință fizică, abia în artă romantică sînt înfățișate ca necesare cu adevărat. Nu se poate

## 532 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

sustine că grecii ar fi sesizat semnificația esențială a morții. Nici naturalul ca atare și nici modul-nemijlocit-de-a-fi al spiritului în uniunea lui cu corporalitatea nu trec în ochii lor drept ceva în sine însuși negativ, iar din această cauză moartea era pentru ei numai o trecere abstractă, lipsită de frică și groază, o încetare fără alte incomensurabile urmări pentru individul oare murea. Când însă subiectivității, cu ființa ei spirituală în sine, i se conferă o însemnătate infinită, negația pe care o implică moartea este negați însăși a acestui ce superior și important și, din această cauză, moartea este îngrozitoare ; este o stingere x«.

128) înceată a 'sufletului care se poate vedea pe sine predat, datorită ei, condamnării eterne, ca unul ce este dl însuși negativul în sine și pentru sine, exclus de la orice fericire penitru totdeauna, absolut nenorocit. Considerată ca subiectivitate spirituală, individualitatea greacă, dimpotrivă, nu-și atribuie o astfel de valoare și îi este din această cauză îngăduit să împrejmuiească moartea cu imagini senine. Omul se teme numai pentru ceea ce prezintă valoare mare în ochii lui. Iar viața are această valoare infinită pentru conștiință numai cînd subiectul, ca subiect spiritual conștient de sine, își este sieși unica realitate și cînd, stăpînit deci de o justificată frică, este nevoit să se reprezinte pe sine însuși afirmat oa negativ de către moarte. Pe de altă parte însă, moartea nu are pentru moartea clasică nici semnificația a f i t m a - t i v ă care îi este conferită în anta romantică. Ceea ce numim noi nemurire nu era pentru greci ceva serios. Numai pentru reflexia de mai târziu a conștiinței subiective, la Socrate are nemurirea un înțeles mai adine și mulțumește o trebuință mai evaluată. Gînd, de exemplu, Ulise {*Odiseea*, XI, v. 482—491) în infern îl consideră pe Ahile mai fericit decît pe toți cei morți înainte de el și după dl fiindcă, cinstit odinioară asemenea zeilor, el e acum domnitor peste cei morți, Ahille — care, cum se știe, prețuiește foarte puțin această fericire — îi răspunde lui Ulise rugîndu-l să nu mai pronunțe nici un cuvînt de mîngâiere vorbind despre moarte, căci ar prefera să fie un argat oare lucrează la dîmp, să fie sărac și să slujească pentru plată la un bărbat sărac decît să domnească aici în infern peste toți morții aceștia. În arta romantică, dimpotrivă, moartea este numai o stingere lentă a sufletului naturali și a subiectivității finite, o stingere care se comportă negativ numai față de ceea ce este în sine însuși negativ, suprimă ceea ce este lipsit de valoare și,

## SECȚIUNEA III. INTRODUCERE. DESPRE ROMANTIC

### IN GENERAL 533

prin aceasta, mijlocește liberarea spiritului de mărginire și scindare, precum și concilierea spirituală a subiectului cu absolutul. Pentru greci era afirmativă numai viața unită cu existența natu- (\*«.<sup>129</sup>) rală, exterioară, lumească, iar moartea era, din acest motiv, pură negație, disoluție a realității nemijlocite. În concepția romantică despre lume, moartea are însă semnificația negativi -tații, adică negația negativului, convertindu-se din această cauză și în afirmativ, ca înviere a spiritului din pura lui naturallitate și din

inadecvata lui finitate. Durerea și moartea subiectivității care se stinge se convertește în reîntoarcerea la sine, în împăcare, în fericire și în acea existență afirmativă împăcată pe care spiritul nu o poate cuceri decât prin mortificarea existenței sale negative, existență în oare fiind închis el este rupt de adevărul lui autentic și de adevărata sa viață. Din această cauză, această determinație fundamentală privește nu numai faptul morții care se produce la om ca ființă a naturii, ci ea este un proces pe care, pentru a trăi cu adevărat, spiritul trebuie să-l realizeze în sine însuși și independent de această negație exterioară.

c) A t r e i a poziție față de această lume absolută a spiritului o ocupă omul când nici nu întruhidează în mod nemijlocit în sine însuși absolutul și divinul, ca d i v i n, și nici nu înfățișează procesul înălțării la Dumnezeu și al împăcării cu Dumnezeu, ci se fixează în propria sa sferă umană. Prin urmare, aici conținutul îl constituie finitul ca atare, atât în privința **scopurilor** spirituale, a intereselor lumești, a **pasiunilor**, conflictelor, durerilor și bucuriilor, a speranțelor și a satisfacțiilor, cât și în privința exteriorului, adică a naturii și a diverselor fenomene ce aparțin regnului ei. Dar, în ce privește modul de a concepe acest conținut, se prezintă o dublă poziție. Anume, pe de o parte, luând atitudine afirmativă față de sine, spiritul se revărsă în acest câmp ca într-un element el însuși îndreptățit și mulțumitor, din care nu scoate în evidență decât acest caracter pozitiv și din care se lasă să fie oglindit el însuși în starea sa de mulțumire adâncă. Pe de altă parte însă, același conținut (x., 130) este degradat la nivelul purei accidențialități, căreia nu-i este îngăduit să ridice nici o pretenție la valabilitate de sine stătătoare, deoarece spiritul nu-și găsește în ea adevărata sa existență și, din această cauză, ajunge la unitate cu sine numai **întrucât** el dizolvă pentru sine însuși ca finit și ca negativ acest finit al spiritului și al naturii. —

#### 534 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

3. Acum, în sfârșit, în ce privește raportul acestui întreg conținut față de modul lui de reprezentare, potrivit celor arătate adineauri :

a) Conținutul artei romantice pare în primul rând, cel puțin în ceea ce privește divinul, foarte s t r î m î t a t. Căci înainte de toate, cum notam deja mai sus, natura esite dezdivinizată : marea, munții și văile, fluviile, izvoarele, timpul și noaptea, precum și procesele generale ale naturii, și-au pierdut valoarea ca reprezentare își conținut ale absolutului. Formațiile naturii nu mai sînt largite simbolic : determinația, potrivit căreia formele și activitățile lor ar fi capabile să fie trăsături ale unei divinități, le-a fost răpită. Căci, prin revelația lui Dumnezeu în spirit, au dispărut toate marile întrebări referitoare la nașterea lumii, la „de unde”, „pentru ce”, „încotro” în ce privește natura creată și omenirea, și au dispărut toate încercările simbolice și plastice de a dezlega și reprezenta acesite probleme. Iar în domeniu spiritual de asemenea lumea plină de culoare, cu caracterele, acțiunile și evenimentele ei clasic elaborate și plătuite, s-a concentrat într-un punct luminos unic al absolutului și în a lui istorie a



niîiituirii eterne. In felul acesta, întregul conţinut se concentrează asupra intimităţii spiritului, asupra sentimentului, a reprezentării, asupra sufletului, care tinde spre unire cu adevărul, caută şi se luptă să creeze divinul în subiect şi să-l păstreze aici ; îi place să înfăptuiască nu atât scopuri şi întreprinderi în lume de dragul lumii, ci mai curînd are drept unică îndeletnicire esenţială lupta interioară a omului în sine (X, i3i) 1<sup>TM</sup> Şi împăcarea cu Dumnezeu ; îşi aduce spre reprezentare numai personalitatea şi păstrarea ei, precum şi aranjamente în vederea acestui scop. Eroismul care poate apărea aici nu este un eroism oe-işi dă legi din sine însuşi, ia dispoziţii, creează şi transformă stări, ci este un eroism al supunerii, care are deja totul hotărît şi împlinit peste sine şi căruia, din această cauză, nu-i rămîne dedît sarcina să reglementeze, potrivit celor arătate mai sus, ceea ce este temporal, să aplice ceea ce este valabil-jn-îsine-şi-pentru-siee, acest ce superior, la lumea dată şi să-i realizeze în ceea ce este temporal. Intrucît însă acest conţinut absolut se înfăţişează condensat în punctul sufletului subiectiv, şi astfel orice proces este transpus în interiorul omenesc, cercul conţinutului esite prin aceasta iarăşi înfinit de lărgit: el se deschide qpre a cuprinde o nelimitată varietate. Căci, deşi amintita istorie obiectivă constituie ceea ce este substanţial în suflet,

### SECŢIUNEA III. INTRODUCERE. DESPRE ROMANTIC ÎN GENERAL 535

subiectul o parcurge totuşi în toate direcţiile, înfăţişează diferite puncte din ea sau o reprezintă chiar pe ea în mereu noi trăsături umane adăugate şi, în afară de aceasta, e în stare să încorporeze în sine toată bogăţia naturii ca mediu şi locaş al spiritului şi s-o întrebuinţeze în vederea unicului scop mare. — Prin aceasta, istoria sufletului devine înfinit de bogată, putînd lua cele mai variate forme, în funcţie de împrejurări şi situaţii mereu schimbate. Iar cînd omul iese din această sferă absolută şi are de-a face cu cele lumeşti, cuprinsul intereselor, scopurilor şi sentimentelor devine cu atît mai inoailoullabil cu cît a devenit, potrivit acestui principiu, mai adînc în sine spiritul şi, din această cauză, se concretizează în desfăşurarea sa într-o înfinit de nuanţată bogăţie de conflicte interioare şi exterioare, de sciziuni şi grade ale pasiunii şi de cele mai variate stadii ale mulţumirii. Absolutul universal în sine, aşa cum este el conştient de sine însuşi în om, formează conţinutul interior al artei roman-tice ; şi astfel, întreaga omenire şi întreaga ei dezvoltare este imensul material al acestei arte.

b) Dar acest conţinut nu este produs de arta romantică în m t : r u c î t e a t e a r t ă, cum era cazul în mare parte în arta simbolică şi înainte de toate la forma clasică a artei şi la zeii ei ideali. Cum am văzut deja mai înainte, arta romantică nu este instruire revelată a r e c a artă oare ar oglindi pentru intuiţie conţinutul adevărului doar în forma artei, ci conţinutul există deja în prealabil pentru sine în afiana domeniului artei, în reprezentare şi în sentiment. Ca universală conştiinţă despre adevăr, religia constituie aici în cu totul altă măsură presuposiţie esenţială pentru artă şi pentru conştiinţa reală, ea este şi sub

aspectul apariției ei exterioare situată în realitatea sensibilă ca eveniment prozaic al prezentului. Anume, cum conținutul revelației făcute spiritului este natura absolută și eternă a spiritului, care se liberează pe sine de ceea ce este natural ca al'jare și-li d e g ir a d e a z ă pe acesta, apariția spiritului în ceea ce este nemijlocit ca element exterior subzistent și existent este pusă astfel în starea de a fi privită numai ca o lume accidentală, din care absolutul se extrage concemtnându-se în ceea ce e spiritual și interior, devenind numai astfel adevăr pentru sine însuși. În consecință, exteriorul este considerat ca element indiferent, în care spiritul nu are încredere absolută și nici adăpost stabil. Cu cât consideră el mai puțin demnă de el figura realității exterioare, cu atât mai puțin este

#### 536 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

în stare să-și caute mulțumirea an ea și, prin unire cu ea ca cu sine însuși, să se găsească pe sine împăcat.

c) Conform acestui principiu, în arta romantică modul elaborării reale nu depășește, în ce privește apariția exterioară, în (X., 133) chip esențial realitatea obișnuită și nu se ferește nicidecum să încorporeze în el această existență reală, cu lipsurile ei de realitate finită și cu felul ei determinat de a fi. Prin urmare, aici a dispărut acea frumusețe ideală care ridică intuiția exterioară deasupra temporalității și a urmelor efemerului pentru a pune frumusețea înflăcătoare a existenței în locul înfățișării ei pipernicite. Artă romantică nu mai are ca scop reprezentarea liberei vieți a existenței, cu calmul ei infinit și cu cufundarea sufletului în corporali, ea nu mai urmărește ținte de a înfățișa această viață ca atare, viață adecvată conștiinței ei celui mai propriu, ci întoarce spatele acestei culmi a frumuseții. Ea împletește interiorul cu elementele accidentale ale formației exterioare și acordă trăsăturilor marcate ale urâtului un câmp nelimitat\*.

În arta romantică avem deci două lumi, pe de o parte o împărăție a spiritului, desăvârșită în sine ; sufletul oare se conciliază pe sine în sine, convertind repetiția altfel drept-liniară a nașterii, pieirii și renașterii în circuit adevărat, în reîntoarcerea în sine, în autentică viață de Fenix a spiritului. Pe de altă parte, avem regnul exteriorului ca atare, care, desfăcut din uniunea lui sitrinfă cu spiritul, devine acum realitate cu totul empirică, față de forma căreia sufletul este indiferent. În arta clasică, fenomenul empiric era doimnat de spirit, fiind complet pătruns de acesta, deoarece acest fenomen exterior era acela în care spiritul trebuia să-și primească completa sa realitate. Acum însă interiorul este indiferent față de modul de plăsmuire a lumii nemijlocite, fiindcă modul -nemijlocit este nedemn de fericirea sufletului în sine. Ceea ce apare în exterior nu mai este în stare să exprime interioritatea, iar dacă totuși se recurge la el în scopul acesta i se dă numai sarcina de a arăta că este existență nesatisfăcătoare și trebuie să trimită înapoi la interior, (X., 134) la suflet și la sentiment, ca la dementul esențial. Dar toamă pentru aceasta arta romantică și lasă din pante-i ca exteriorul să se reverse liber pentru sine, îngăduind să intre nestînjenit în

reprezentarea artistică orice material, pînă și **flori**, copaci și cele mai comune ustensile casnice, chiar și în forma lor de existență naturală, întîmplătoare. Acest conținut are însă în același timp determinarea de a fi, o material pur exterior, indiferent și infe-

### SECȚIUNEA III. INTRODUCERE. DESPRE ROMANTIC ÎN GENERAL 537

rior, material ce nu-și primește adevărata sa valoare deoît cînd sufletul s-a încorporat în el pe sine și cînd el nu trebuie să exprime numai interiorul, ci intimitatea care, în loc să se contolpească cu exteriorul, nu apare ca împăcată în sine decît cu sine însăși. În această relație, împins pe poziția lui extremă, interiorul este exteriorizarea lipsită de exterioritate, este indivizibil oarecum, percepîndu-se numai pe sine însuși, este sunet ca atare, fără consistență de obiect și fără figură, este o „plutire deasupra apelor”, un răsunset peste o lume care, cu fenomenele ei și în fenomenele ei eterogene, nu poate recepta și oglindi decît un reflex al acestei ființe-în-Bine- a sufletului.

Cuprinzînd, așadar, într-un cuvînt această relație dintre conținut și formă în arta romantică, acolo unde ea se conservă în felul care-i este propriu, putem spune că tonalitatea funda-<sup>st</sup> mentală a romanticului — fiindcă principiul acestuia îl constituie tocmai generalitatea tot mai mărită și adîncimea neîncetată activă a sufletului — este de natură muzicală, iar cînd avem conținut determinat al reprezentării — este de natură ] i - r i c ă. Liricul este pentru arta romantică oarecum trăsătura fundamentală elementară, este tonul pe care-l dau și poezia și drama și care învelește aa un parfum general al sufletului chiar și operele artei plastice, fiindcă în arta romantică spiritul și sufletul vor să vorbească ou toate plăsmuirile lor spiritului și sufletului.

Acum, în ce privește diviziunea pe care trebuie s-o (x<sub>2</sub>,135) stabilim pentru tratarea mai dezvoltată a acestui al treilea mare domeniu al artei, conceptul fundamental al romanticului în ramificarea lui interioară se desface în următoarele trei momente :

Primul cerc îl formează elementul r e l i g i o s ca atare, unde punctul central îl constituie istoria mîntuirii, viața lui Hristos, moartea și învierea lui. Aici principala determinare valabilă este reîntoarcerea care constă în faptul că spiritul se comportă negativ față de modul-isău-nemijlocit-de-a-fi și de natura sa finită, le depășește învinigîndu-le și, prin această eliberare, își cucerește pentru sine însuși în propriul său domeniu infinitatea și absoluta sa independență.

În a doua rînd, această independență, ieșind din natura divină a spiritului în sine și părăsind și înălțarea omului finit la Dumnezeu, se angajează în cuprinsul lumii profane. Aici, în primul rînd subiectul ca atare este acela care și-a devenit sieși afirmativ pentru sine însuși, avînd drept sub-

**186)**

### 538 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

stanță a conștiinței sale și drept interes al existenței sale virtuțile acesitei

subiectivităţi afirmative: căsătoria, iubirea, fidelitatea şi vitejia, scopurile şi îndatoririle cavalerismului romantic. Conţinutul şi fonmialitatea capitoului al treilea pot fi numite în general drept independenţă formală a caracterului. Anume, când subiectivitatea a ajuns până acolo încît independenţa spirituală să fie pentru ea esenţială, atunci şi conţinutul parţial în care ea se combină ca fiind ceva ce este al ei se va bucura de aceeaşi independenţă, dar independenţă care nu poate fi decât de natură formală, dat fiind faptul că ea nu rezidă în substanţialitatea vieţii acestei subiectivităţi, cum este cazul în sfera adevărului religios existent în sine şi pentru sine. Invers : acum şi forma împrejurărilor exterioare, a situaţiilor, a complicaţiei evenimentelor devine liberă pentru «ine, lîmiprăştiindu-se din această cauză în formaţii arbitrare şi aventuroase. Prin aceasta, punctul final al romanticului în general este mîncat de caracterul accidental al exteriorului\* ca şi al interiorului şi de disocierea acestor laturi, disociere prin care arta se suprimă pe sine însăşi, arătînd că este necesar pentru conştiinţă să-şi cucerească pentru cuprinderea adevărului forme superioare celor pe care este în stare să i le ofere arta.

## CAPITOLUL I CERCUL RELIGIOS AL ARTEI ROMANTICE

întrucît ainfiaaiaaf înprezentarea subiectivităţii abso-lute ca afevrat; Qail~are dfpt" figgtijnrt all ei substanţial Vstyiritgui ouşentalui, multumirea —sufletului, cont Dumnezeu cu lumea şi prin aceasta cu „şine, abia pe aceasta treaptă pare a fi idealul complet la el~aoasă. Căci ceea ce indicam ca determinatie fundamentală a ideailuluPera fericirea şi independenţa, mulţumirea, liniştea şi libertatea. Fără îndoială, nu ne este îngăduit să excludem idealul din conceptul şi din realitatea artei romantice, dar, faţă de idealul clasic, el primeşte aici o formă cu totul schimbată. Această relaţie, deşi a fost indicată deja mai sus în termeni generali, trebuie s-o stabilim aici chiar de la început după semnificaţia ei mai concretă, pentru a ne face o idee clară despre tipul fundamental al modului romantic de reprezentare a absolutului. În idealul clasic divinul este pe de o parte limitat la individualitate, pe de altă parte sufletul şi starea de fericire a diferiţilor zei sînt revărsate cu totul în figura lor corporală, iar în al treilea rînd, dat fiind faptul că principiul este unitatea inseparabilă a individului în sine şi a exteriorităţii sale, negativitatea diviziunii în sine, a durerii trupeşti şi sufleteşti, a jertfei, a renunţării, nu poate apărea ca moment esenţial. Divinul antei clasice se divizează, e adevărat, într-un cerc de zei, dar nu se divizează în sine ca esenţialitate (X, . înssj universală şi o apariţie singulară, subiectivă, empirică în formă umană şi în spirit omenesc şi nici nu are în faţa lui ca absolut lipsit de figură exterioară, o lume a răului, a păcatului şi a rătăcirii, cu însărcinarea de a concilia aceşti opuşi şi de a fi

### 540 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

(X<sub>2</sub>, is9)

abia ca această conciliere adevărata realitate şi adevăratul divin. Dimpotrivă, în

conceptul subiectivității absolute esite indusă opoziția universalității substanțiale și a personalității, opoziție a cărei rezolvare înfăptuită umple subiectul cu substanța sa, iar substanțialul îl înalță, transifonmiîndu-l în subiect absolut care se cunoaște pe sine și are voință. Dar realității subiectivității ca spirit îi aparține în al doi-lea rând opoziția mai profundă a unei lumi finite, prin a cărei depășire ca lume finită și prin oancilienea ei cu absolutul infinitul își face pentru sine însuși propria sa ființă datorită propriei sale activități absolute, fiind numai astfel spirit absolut. Apariția acestei realități în domeniul și în forma spiritului omenesc primește deci cu privire la frumusețea ei un raport cu totul altul decât în arta clasică. Frumusețea greacă arată interiorul individualității spirituale încorporat cu totul în figura trupească a acesteia, în acțiunile și în evenimentele la care participă aceasta; ea arată această individualitate exprimată total în exterior și viețuind\* fericită în elementul acestuia. Pentru frumusețea romantică, dimpotrivă, este absolut necesar ca sutiletul, deși apare în elementul exterior, să arate totodată că e jgtraș în sine din această corp oralitate și ca trăiește în sine însuși. De aceea, pe această treaptă, corpul poate exprima întru Tăritatea Spiritului numai că sufletul nu-si are realitatea adecvată a sa

ă  
 în această existență reală, ci în sine însuși. Tot în această cale, acum  
 "QHÎMŞ: gîndul nu mai priveşte idealizarea figurii obiective, ci figura interioară a sufletului în el însuşi. El devine o frumuseţe intimă suferinţei, o mod în care se formează şi

şi  
 voltă orice conţinut în interiorul subiectului, fără să reţină. Al  
 iniţial  
 HP

f i  
 'elementul

p p  
 Cum răsărită prin aceasta se pierde interesul de a conferi existenţei reale această unitate clasică şi se concentrează în vederea scopului opus de a insufla însăşi figurii interioare a spiritualului o nouă frumuseţe, arta acordă puţină grijă exteriorului. Ea îl ia direct aşa cum îl găseşte, nemijlocit dat în prealabil, întrucât ea lasă oarecum pe seama acestuia să-şi dea forma după bunul lui plac. Concilierea cu absolutul este în romantic un act al interiorului, care apare, fără îndoială, în exterior, dar care nu are drept scop şi conţinut esenţial însuşi exteriorul în forma lui reală. Cu această indiferenţă faţă de unirea idealizatoare a sufletului cu corpul, sufletul îşi face apariţia pentru redarea individualităţii mai speciale a exteriorului: portretul, care nu şterge

SECŢIUNEA III. 1. CERCUL RELIGIOS AL ARTEI ROMANTICE  
 541

trăsăturile şi formele particulare aşa cum sînt, nu şterge lipsurile naturalului, defectele temporale ale lui, pentru a pune în locul lor ceva mai potrivit. În general,

va trebui să se pretindă, desigur, ea și în această privință să existe o corespondență, dar figura precisă a particularului este indiferentă și nu este curățită de elementele accidentale ale existenței finite, empirice.

Necesitatea acestei determinări atotcuprinzătoare a antei romantice poate fi justificată și din alt punct de vedere. Idealul clasic, acolo unde el și-l atins adevărata lui înălțime, esite încheiat în sine, de sine stătător, rezervat, distant, este un individ bine conturat, care respinge de la sine ceea ce este altceva. Figura lui îi este proprie, trăiește cu totul în ea și numai în ea, și noi-i este îngăduit să sacrifice nimic din ea relațiilor de comuniune cu ceea ce este pur empiric și accidental. De aceea cine se apropie de aceste figuri ideale ca spectator nu poate cuprinde existența lor ea pe un ce exterior înrudit cu propria sa ființă (X<sub>j</sub> uo) exterioară : deși slut umane, figurile zeilor veșnici nu aparțin totuși sferei a ceea ce moare, căci zeii înșiși n-au trecut prin infirmitatea existenței finite, ci slîmt deasupra ei, comuniunea ou ceea ce este empiric își relativ este tăiată.

Dimpotrivă, subiectivitatea infinită, absolutul antei romantice mu este cufundat în fenomenul său, el este în sine și tocmai de aceea nu-și are exterioritatea pentru si n e, ci pentru altceva, ca latură exterioară abandonată la discreția fiecăruia. Acest exterior trebuie apoi, să se înfățișeze în forma obișnuitului, a omenescului empiric, deoarece aici Dumnezeu însuși coboară în existența finită, temporală, pentru a mijloci și pentru a concilia opoziția absolută cuprinsă în conceptul absolutului. Prin aceasta linsă și omul empiric primește un element prin care i se deschide o trăsătură de unire, de înrudire, încît în nemijlocita sa naturalețe el se apropie cu încredere de sine însuși, întrucît figura exteriorului nu-l respinge prin severitatea ei clasică față de particular și de accidentai!, ci îi îmbie privirii ceea ce posedă el însuși sau ceea ce eJ cunoaște își iubește la alții din mediul său. Această familiaritate în ceea ce este obișnuit constituie elementul de seducție exterior al antei romantice. Întrucât însă exteriorul abandonat are sarcina de a trimite, prin chiar această abandonare, la frumusețea sufletului, la măreția irateriorității, la sfîntenia sentimentelor, dl ne invită totodată să ne adînoim în interiorul spiritului și în conținutul absolut al acestuia și să ne însușim acest interior.

## 542 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

### SECȚIUNEA III. 1. CERCUL RELIGIOS AL ARTEI ROMANTICE 543

În sfârșit, în această dăruire este cuprinsă ideea generală că, în arta romantică, subiectivitatea infinită nu esite solitară în sine, cum este zeul grec care, cu totul desăvârșit în sine, trăiește în sta-(x<sub>2</sub>, i4i) rea de fericire a izolării sale, ci această subiectivitate, ieșind din sine, intră în relație cu altceva, altceva care este însă al său, în care ea se regăsește și în care rămâne la sine însăși în unitate. Acest mod-de-a-fi-una cu aii său altceva esite propriu-zis cuprinsul frumos al artei romantice, este idealul ei, ideal care are ca formă și conținut în chip esențial intimitatea sufletească, subiectivitatea, sufletul, sentimentul. Idealul romantic

exprimă deci raportare la alt ce spiritual, care este atât de legat cu intimitatea, înfiut sufletul trăiește în intimitate cu sine însuși numai în acest alt ce spiritual. Această viață în sine trăită în altul este ca sentiment intimitatea iubirii.

Prin urmare, putem indicași *Ho i r e j* drept conținut g ral al romanticului în sfera lui reKtgrâasar Dar înfățișarea sa cu" 'adevărat ideala iubireaTo primește numai când exprimă nemijlocita împăcare afirmativă a spiritului. însă înainte de a putea examina această treaptă a celei mai frumoase mulțumiri ideale trebuie să parcurgem mai **întâi**, pe de o parte, procesul negativității în care subiectul intră ca depășire a modului finit și nemijlocit de a fi aii apariției sale umane ; proces oare se desfășoară în viața, patimile și moartea lui Dumnezeu pentru lume si omenire și în împăcarea posibilă a acesteia cu Dumnezeu. Pe de altă parte, invers, omenirea este aceea oare trebuie, la rîndul ei, să parcurgă același proces, pentru a face să devină, în sine însăși, reală ființa-în sine a acelei împăcări. In mijlocul acestor itrepte, în care latura negativă a dispariției sensibile și spirituale în moarte și mormînt formează punctul central, avem expresia fericirii a f i r m a t i v e a împăcării care, în cuprinsul acestei sfere, aparține cdlor mai frumoase subiecte iale artei.

Iată de ce, penltru a obține o structurare mai precisă a primului nostru capitol, trebuie să parcurgem trei sfere diferite :

în primul rînd, istoria mîntuirii lui Hristos ; moft. <sup>w2)</sup> mentele spiritului absolut înfățișate prin însuși Dumnezeu, întru-cît el devine om, duce o existență ireală în lumea finitului și în mijlocul împrejurărilor concrete ale ei și, în această existență mai Intii individuală, face să apară însuși absolutul.

în al d o i l e j a rînd, (trebuie să parcurgem sfera iubirii în forma ei pozitivă, ca sentiment al împăcării omenescului cu divinul : familia sfântă, iubirea de mamă a Maniei, iubirea lui Hristos și iubirea învățăcelilor.

în al treilea rînd, comunitatea : spiritul lui Dumnezeu ca prezent în amenire prin conversiunea sufletului și mortificarea stării de natură și a finitului, în general, prin întoarcerea omenirii la Dumnezeu, o învățătură în care unirea omului cu Dumnezeu este mijlocită înainte de toate prin pocăință și martiriu.

## **1. ISTORIA MÎNTUIRII LUI HRISTOS**

împăcarea spiritului cu sine însuși, istoria absolută, procesul devotamentului față de adevăr sînt făcute intuibile și certe prin apariția lui Dumniezieu în lume.

Goținutul simplu al acestei 'concilieri este contopirea esențialității absolute și a subiectivității umane individuale : un om singular este Dumnezeu, iar

Dumnezeu este un om singular. Aceasta înseamnă că, potrivit conceptului și esenței isalle, spiritul omului în s i n e este spirit veritabil își fiecare siubiect singular posedă astfel ca om destinația infinită și însemnătatea de a fi un scop al lui Dumnezeu și de a fi în uniune cu Dumnezeu. Dar de asemenea i sie cere și omului isă realizeze acest concept al său, care inițiali nu este decât un tsimplu „în sine", adică isă facă din unirea cu Dumnezeu țintă a existenței sale își s-o atingă. iGînd și-a îndeplinit această destinație, omul este în sine spirit infinit și

liber. El este în stare să realizeze acest lucru numai întrucât uniunea menționată este originară, (baza eternă a însăși naturii umane și divine. Tinita este în același timp începutul existent în sine x, H3 și pentru sine, este presupuziția conștiinței religioase romantice, după care Dumnezeu însuși este om, este trup și a devenit acest subiect singular în oare, din acest motiv, împăcarea nu rămânând un simplu „în sine”, înțelegând «a ar fi cunoscută numai după conceptul ei, ci, existând în mod obiectiv, ea se prezintă și pentru conștiința sensibilă și intuitivă ca acest om individual, existent în chip ireal. Ceea ce are importanță este acest moment al singurării, pentru că fiecare om să aibă în el intuiția concilierii isialle cu Dumnezeu, conciliere care în sine să nu fie o simplă posibilitate, ci să fie reală ; oază pentru care ea trebuie ; să apară înfăptuită în mod real în acest subiect particular. Dar, în al doilea rând, întrucât unitatea, conciliere spirituală de momente opuse, nu este numai

#### 544 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

unire nemijlocită, este (necesar să se înfăptuiască ; în acest unic subiect își procesul spiritului prin oare conștiința este cu adevărat spirit, ca istorie a acestui subiect. Această **istorie** a spiritului ce se înfăptuiește printr-un om uman nu conține nimic altceva decât ceea ce iam moștenit deja (mai sus, anume : omul uman să se dezbrace trupește își sufletește **ide** singularitatea sa, adică să sufere își să moară, își invers : prim durerea cauzată de moarte să se ridice din moarte, să lăime Snitoomiai ca Dumnezeu cel preamărit, ca spiritul lădevărat, care, fără (îndoială, 8-a întrupat în existență acum ca om uman, oare acest subiect, dar care nu este Dumnezeu adevărat decât ica spirit în comunitatea sa.

a) Această istorie oferă tema fundamentală pentru arta religioasă romantică, 'înșă tema ipenitru oare iartă, iată ca pură artă, este oarecum ceva ide prisos, deoarece principalul rezidă aici în certitudinea interioară, în sentimentul și reprezentarea acestui adevăr etern, în credința căși dă sieși mărturie a adevărului, 'în sine și pentru sine, dmistaliându-l prin aceasta în interiorul reprezentării. Anume, credința evoluată constă în (X, nu certitudinea nemijlocită de a avea înaintea conștiinței adevărul însuși dat în reprezentarea momentelor acestei istorii. Dar, dacă ceea ce are 'mportanță este conștiința adevărului, atunci frumusețea fenomenului și reprezentarea lui devine ceva secundar și mai indiferent, căci adevărul este prezent pentru conștiință și independent de iartă.

b) Pe de altă parte însă, conținutul religios cuprinde totodată în sine înmisiuși momentul prin oare ei nu numai că se face pe sine laocesiile artei, oi, sub un anumit raport, chiar are nevoie de ca. Ioum lăm rdlatat deja de mai multe ori, în reprezentarea religioasă a artei iromantie însuși conținutul atrage după sine împingerea antropomorfismului pe pozițiile lui extreme, lănitruoit tocmai acest conținut iare drept punct central al lăni îmbinarea absolutului își divinului cu subiectivitatea umană, percepută oare reală, care din această cauză se



înfățișează și *Sin* chip exterior, (corporali ; își acest conținut trebuie să reprezinte .divinul în această formă de existență individuală legată de indigență naturii și de modul finit de manifestare. În această privință, anta loiferă conștiinței intuitive pentru apariția lui Dumnezeu prezența specială a unei ifigurii reale individuale, o icoană concretă și a trăsăturilor exterioare ale evenimentelor în mijlocul cărora se desfășoară nașterea lui Hristos, viața și patimile lui, moartea, învierea și înălțarea de-ta dreapta lui Dumnezeu,

### SECȚIUNEA III. 1. CERCUL RELIGIOS. AL ARTEI ROMANTICE 515

Îracît în general numai în artă se repetă cu o durată mereu nouă dispăruta apariție a lui Dummezeu.

c) Dar, întrucît în această apariție accentul este pus pe faptul că Dummezeu este în mod esențial um subiect individuali cu excluderea altar subiecte și că dl nu înfățișează numai unitatea subiectivității divine își umane în (general, ci o înfățișează ca a c e s t om, ies din nou în evidență aici în artă, din cauza conținutului însuși, toate laturile accidentalității își particularității existenței finite exterioare, particularități de care se cură- (*x*, *ut*) tise frumusețea pe culmea idealului 'clasic. Ceea ce conceptul! liber al frumosului eliminase din sine ca inadecvat, adică neidealul, aici este acceptat în chip necesar si reprezentat intuitiv drept moment ce se desprinde din însuși conținutul operei de artă.

a) De aceea, adesea, cînd a fost luată ca subiect persoana lui .Hristos ca atare, cel mai rău au procedat acei artiști care au întreprins să facă din chipul lui Hrisitos un ideal în întdlesuil și felul 'idealului clasic ; deoarece astfel de imagini ale capului și ifigurii lui Hristos exiprimă, fără 'îndoială, seriozitate, calm și demnitate, dar chipul lui Hrisitos mai trebuie, pe de o parte, *să* oglindească interioritatea si spiritualitatea absolut universală, iar pe de ailtă parte el trebuie să posede personalitate subiectivă și s i n g u l a r i t a t e ; ambele aceste însușiri sînt incompatibile cu expresia ifericirii provenită din ceea ce este de natură sensibilă în figura omenească. Îmbinarea acestor două pumote finale, adică îmbinarea expresiei cu forma, este lucru extrem de greu ; și iîn privința aceasta îndeosebi pictorii sînt aceea care s-au igăsit în încurcătură ori de Cîte ori au încercat să iasă din tipul tradițional. — Seriozitatea și adîmcimea conștiinței trebuie să-și afle exipresie în astfel de imagini care au ca subiect capul lui Hristos, dar **trăsăturile** feței și formele figurii mu itrebuie să înfățișeze o frumusețe numai ideală, pe cît de puțin le este 'îngăduit de altfel să alunece pe panta a ceea ce este comun și urît isau să exprime pur și simplu „**sublimul**”. În oe privește fonma exterioară, cea **mai** bună cale este cea mijlocie între particularul propriu naturalului și frumusețea ideală. Să nimerești liîntaomai această potrivită oale de mijloc este dificil, și de aceea aici cu deosebire pot ieși In evidență îndemîmarea, taotul și spiritul artistului. — 4n igeneral, cînd este vorba să fie reprezentată sfera ce ne interesează în acest moment, sintem nevoiți să irecurgem — independent de conținut, care aparține credinței — mai mult deoît în arta dlasică (la des-

## 546 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

toinicia subiectivă. În arta idasică, artistul vrea să înfățișeze spiritualul și divinul nemijlocit în formele corporalului însuși, **IX**. no a(jj)ic n organismul figurii omenеști și formele (corporale, cu modificările lor ce se abat de la ceea ce e obișnuit și finit, reprezintă o latură principală a interesului. în isfera ce ne preocupă 'acum, figura rămîne cea obișnuită, cunoscută, formele ei sînt pînă la un anumit girad indiferenite ; sînt ceva particular, care ipoiate fi așa isau laisăia, putînd fi tratat cu imare libertate în această privință. Prin urmare, interesul precumpănitor irezidă, pe de o parte, lîn modul In icare artistul (face isă se răsfrîngă în și prin această figură obișnuită, cunoscută, spiritualul și ceea ce este mai intim ca spiritual își interior ; pe de altă piarte, inlteresull rezidă cu deosebire în executarea 'subiectivă, în mijloacele tehnice și în dexteritatea cu care el a fost (în stare isă insuffle viață spirituală figurilor sale și să le confere caracterul intuitiv și comprehensibilitatea a ceea ce este cu totul ispiritual. P) în ce privește ialt conținut, acesta este cuprins, cum tocmai am văzut, în istoria absolută oe se desprinde din însuși conceptul **spiritului**, istorie care transformă în ceva obiectiv conversiunea singularității corponale și spirituale în esențialitatea și universalitatea acesteia. Deoarece concilierea subiectivității singulare cu Dumnezeu nu se înfățișează nemijlocit ca armonie, ci ca armonie care ia naștere numai din durere înfinită, din dăruire de sine, din sacrificare, din uciderea finitului, sensibilului și subiectivului. Finitul și infinitul sînt aici contopite, iar concilierea în adevărata ei profunzime, intimitate și putere de mijlocire nu se arată decât iprin mărimea și duritatea opoziției ce trebuie să-și găsească rezolvarea, lîn consecință, întreaga acuitate și disonanță a suferinței, a torturii și a chinului pe care le produce o astfel de opoziție aparțin naturii lînsăși a spiritului, a cărui împăcare absolută constituie aici conținutul.

Luat în sine și pentru **sine**, acest proces al spiritului este esența, conceptul spiritului în [general, își conține, din această (X,. i«7) cauză, destinația de a fi pentru conștiință istoria generală care trebuie să se rqpete ca atare în fiecare conștiință individuală. Căci tocmai conștiința precum și numeroșii indivizi site realitatea și existența spiritului universal. Mai iîntîi însă, dat fiind faptul ică spiritul (își are, ca moment esențial al lui, realitatea în individ, acea istorie generală se desfășoară numai în Chipul unui singur individ, în care ea se încorporează ca istorie ia lui, a nașterii iui, a patimilor, morții și a învierii lui din morți.

## SECȚIUNEA III. ,. CERCUL RELIGIOS AL ARTEI ROMANTICE 547

dar istorie care în înfățișarea aceasta particulară a ei își păstrează totodată își semnificația -de a fi istorie a însuși spiritului universal și absolut.

Adevăratul punct de cotitură în această viață a iui Dumnezeu este părăsirea existenței sale individuale ca existență a a c e s t u i am, istoria patimilor,

suferința pe cruce, calvarul spiritului, supliciul morții. Întrucât aici ține de conținutul însuși ca apariția exterioară, corporală, existența nemijlocită ca individ, să fie arătată ca negativ în durerea negativității sale, pentru ca ispiritul să ajungă prin sacrificarea sensibilului și a singularității subiective la adevărul și la cerul său, această sferă a reprezentării artistice se deosebește cel mai mult de idealul clasic al artei plastice. Pe de o parte, adică, corpul pământesc și slăbiciunea naturii umane în general sînt fără îndoială preamărite prin faptul că însuși Dumnezeu se întrupează în el, pe de altă parte însă tocmai acest dement omenesc și trupesc este adevărul care este afirmat ca negativ și se înfățișează copleșit de dureros, în timp ce în idealul clasic natura omenească nu-și pierde netulbunata-i armonie cu ceea ce e de natură spirituală și este substanțial. Hristos biciuit, cu cununa de spini pe cap, ducînd crucea spre locul de execuție, pironit pe cruce, agonizînd în chinurile unei morți încete și dureroase, nu poate fi reprezentat în formele frumuseții elene, ci, în aceste situații, «<sup>U8</sup>» ceea ce este superior este sfîntenia în sine, profunzimea interiorului, nemărginirea durerii în sine, ca moment etern al spiritului, răbdarea resemnată și calmul divin. —

Cercul mai larg din jurul acestei figuri îl formează în parte prietenii, în parte dușmanii. Prietenii, de asemenea, nu sînt idealuri, ci, conform conceptului lor, indivizi particulari, oameni obișnuiți, pe care suferința spiritului îi duce la Hristos. Iar inamicii sînt reprezentați ca răi în interiorul lor, întrucît ei se opun lui Dumnezeu, îl condamnă, îl batjocoresc, (îl torturează, îl crucifică ; reprezentarea răutății launtrice și a dușmăniei față de Dumnezeu atrage după sine ca expresie exterioară grosolănia, barbaria, furia turbată și deformarea figurii. Sub toate aceste raporturi, dacă e să facem comparație cu frumusețea clasică, aici urîtul apare ca moment necesar.

y) Dar procesul morții trebuie considerat ca fiind numai un punct de întoarcere în natura divină, punct prin care se produce concilierea spiritului cu sine și se îmbină afirmativ latura divinului și a omenescului, a universalului absolut și a subiectivității

#### 548 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

#### 549 SECȚIUNEA III. 1. CERCUL RELIGIOS AL ARTEI ROMANTICE

(X., 149)

fenomenale, a cărei mijlocire este în joc în acest proces. Această îmbinare afirmativă, care în general constituie baza și ceea ce este original, trebuie să se manifeste și în acest mod afirmativ. Ocazie favorabilă pentru situații corespunzătoare acestei îmbinări idau în istoria lui Hristos icu deosebire învierea și înălțarea la cer ; în afară de acestea, apoi diferitele momente în care Hristos apare ca învățător. Aici lînsă se ivește, mai ales pentru arta plastică, o mare dificultate. Deoarece în parte spiritualul ca atare este ceea ce trebuie reprezentat eu toată interioritatea sa, în parte este spiritul absolut care, afirmat

ca infinit își uni-vensal în unitate cu subiectivitatea și ridicat deasupra existenței nemijlocite, trebuie să-și (găsească totuși în ceea ce e corporal și exterior întreaga expresie intuitivă și sensibilă a infinității și interiorității sale.

## **2. IUBIREA RELIGIOASĂ**

Ca **Spirit** nemijlocit, spiritul în sine și pentru sine nu este obiect al artei. Cea mai înaltă conciliere a lui în sine, reală, nu poate fi decât o corneli ere și împăcare pe plan spiritual ca atare, spiritul care, în elementul lui pur ideal, scapă expresiei artistice, întrucât adevărul absolut este situat imai sus deoîmpăcarea frumosului care are este în stare să se elibereze pe sine de ceea ce 'este sensibil și vizibil. Dacă însă în 'concilierea ea afirmativă spiritul e să obțină, prin mijlocirea artei, o existență spirituală în care nu este cunoscut numai ca gând pur, numai ca ceva de natură ideală, ci poate fi simțit și în t, atunci ne rămâne numai intimitatea spiritului, afectivitatea, sentimentul ca unică formă care îndeplinește dubla cerință a spiritualității pe de o parte, a putinței de a fi prinsă și reprezentată prin artă, pe de altă parte. Această intimitate, singura care corespunde 'conceptului spiritului liber împăcat cu sine, este iubire a.

a) Anume, 'în ce privește conținutul, în iubire sînt prezentate momentele pe care noi le indicăm drept concept fundamental al spiritului 'absolut : 'adică reîntoarcerea împăcată la sine 'însuși din iaile sale 'altceva. Acest altceva, ca a el altceva J, care spiritul .rămîne la sine însuși, nu poate fi el însuși decât tot ceva spiritual, anume : o personalitate spirituală. Adevărata esență a iubirii constă în faptul de a-ți abandona conștiința de

tine însuși, de a uita de tine într-un alt eu și totuși de a te poseda pe tine însuși abia în această renunțare și uitare. Această mijlocire a spiritului cu sine și împlinire a lui ca totalitate este absolutul, însă ou în sensul că absolutul ca subiectivitate numai singulară își deci finită s-ar îmbina cu sine însuși într-un **alt** subiect finit, ci conținutul subiectivității oare se mijlocește pe sine cu sine în altul este aici absolutul însuși ; este, adică, spiritul care numai în alt spirit este cunoaștere și voință de sine ca absolut și are mulțumirea pe care o dă această cunoaștere, b) Mai precis, acest conținut are ca iubire f o r m a sentimentului concentrat în sine, care, în loc să-și explice și conținutul, să .devină conștient de 'modul-lui-determinat și de generalitatea lui, mai curînd îi condensează amploarea și imensitatea nemijlocit ca adîncimea a sufletului, fără să desfășoare pentru reprezentare în toate direcțiile bogăția cuprinsă în el. Prin aceasta, același conținut care în forma lui generală pur spirituală s-ar irefuza reprezentării artistice, devine, în această existență a lui subiectivă, iarăși sensibil pentru artă ca sentiment, întrucît, pe de o parte, dată fiind adîncimea lui lîncă ne-desehisă, adîncime caracteristică sentimentelor, nu are nevoie să se desfășoare în plină lumină, în timp ce, pe de altă parte, acest conținut primește din această formă a lui în același timp un conținut care este adecvat artei. Deoarece sufletul, inima, sentimentul, oricît ar fi ele de interioare și de spirituale, mai au totuși legătură cu ceea ce este sesizabil și -corporal, înicît eile sînt capabile să comunice viața cea omai intimă și prezența spiritului și spre exterior, prin mijlocirea corporalului

însuși, prin privire, trăsăturile feței sau, în chip numai spiritualizat, prin ton și cuvânt. Dar exteriorul se va putea înfățișa aici numai ca destinat să exprime tot ceea ce este mai intim în intimitatea sufletului.

c) Stabilind drept concept al idealului concilierea interiorului cu realitatea sa, putem indica că (ca ideal al artei) în fine linia este

prin  
XQJBianțice în sfera religioasă a aipesteTaTTubirea este frumusețea" s p j , r  
11 u a l ă ca lătare. deaTuir clasTc) înseamnă în mijloc și concITiarea  
spiritului"~eu al său altceva. Aici Tli/Jit  
il  
ătruns

(X2.

itail

el, are organizmiiT~țui~ x,.

o j ȚpanaL Dimipotrivă, în iubire icesTăiitceva ia)l spiritului nu este materialul, ci acest altceva este el însuși o conștiință spirituală, un alt subiect, și astfel spiritul este realizat pentru sine însuși în cuprinsul proprietății sale, în elementul lui cel mai

## 550 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

propriu. Astfel, în această împăcare afirmativă și în această realitate fericită, liniștită în sine, iubirea este frumusețe ideală, dar absolut spirituală, frumusețe care, din cauza interiorității sale, nu se poate exprima pe sine decât tot numai în interioritatea și ca intimitatea sentimentului. Căci spiritul, care își este sieși prezent în spirit și este **fin** spirit sigur de existența sa, avînd prin aceasta drept material și teren al existenței sale însuși spiritualul, este în sine intim și, mai precis, este intimitatea iubirii.

a) Dumnezeu este iubire, își deci și cea mai adîncă esență a lui trebuie concepută și reprezentată în această formă adecvată artei, anume drept Hristos. Hristos este însă iubirea divină, al cărei obiect se descoperă a fi, pe de o parte, Dumnezeu însuși, pe de altă parte omul care trebuie mîntuit, își astfel în el poate ieși în evidență mai puțin contopirea unui subiect cu un alt subiect determinat, icît imai ales i d e e a iubirii în universalitatea ei, absolutul, .spiritul adevărului în elementul \*și în forma sentimentului. — în funcție 'de [generalitatea obiectului ei, se generalizează și expresia iubirii, în care apoi lucrul principal nu este concentrarea subiectivă a inimii și a sentimentului, cum a fost cazul și la greci cu anticul Eros titanice și cu Venus Urania, cînd, deși cu totul sub alt raport, se afirmă ca valabilă ideea generală și nu latura subiectivă a figurii și a sentimentului individual. Numai atunci icînd în reprezentările artei romantice Hristos este conceput ca întruchipînd mai mult decît un subiect individual, adîncit în sine, iese în evidență și expresia iubirii în forma intimității subiective, deși, fără îndoială, ea (52) este înălțată și purtată de generalitatea conținutului său.

P) Dar din cuprinsul acestui cerc cea mai accesibilă pentru om este iubirea

Măriei, iubirea maternă, subiectul cel mai reușit al imaginației religioase romantice. De cele mai multe ori reală, umană, iubirea Măriei este totuși cu totul spirituală — departe de interesul și mizeria dorinței, ea nu este de natură sensibilă și e totuși prezentă ; ea este intimitatea absolut împăcată, fericită. — Iubirea Măriei este o dragoste fără dorință, dar nu e prietenie, deoarece, cu toate că este **atât** de bogată în sentimente, prietenia pretinde totuși un cuprins, un lucru esențial ca scop care leagă laolaltă. În timp ce iubirea de mamă are, fără nici un fel de identitate a scopului își a intereselor, un sprijin nemijlocit în legătura naturală. Aici însă iubirea mamei nu se limitează la această latură a naturii. În copilul pe oare

### SECȚIUNEA III. 1. CERCUL RELIGIOS AL ARTEI ROMANTICE 551

I-a purtat sub inima sa, pe care l-a născut în dureri, Măria se simte și se cunoaște perfect pe sine însăși, și același copil, sânge din sângele ei, îi ieste darăși mult superior și cu toate acestea el îi aparține și e obiectul iubirii ei. Sin timp ce ea se uită pe ea însăși și se păstrează și pe isine însăși. Intimitatea naturală a iubirii 'materne este absolut spiritualizată, ea are ca adevărat conținut al ei divinul, dar această spiritualitate rămâne în chip minunat străbătută ușor și instinctiv de unitate naturală și de afectivitate umană. Iubirea maternă este fericită, e ceea ce rezidă originar în această fericire e numai aceea a unei mame. Desigur, nici această iubire nu este lipsită de durere, dar durerea nu e decât doliul pierderii, plângere după fiul care pătimește, este pe moarte, a 'murit, și nu devine, cum vom vedea pe o treaptă ulterioară, nedreptate și tortură provenite din exterior sau luptă înfinită a păcatului, chinuire și flagelare prin sine însuși. Astfel de intimitate este aici frumusețea spirituală, idealul, identificarea umană a omului cu Dumnezeu, cu spiritul, cu adevărul, o uitare curată, o completă lepădare de sine, care, în această uitare, este totuși în mod originar una cu acela în care se absoarbe, simțind acest mod de a fi una drept împăcare plină de fericire. —

Iubirea maternă, oarecum imagine a spiritului, apare într-un fel atât de frumos în arta 'romantică în locul spiritului însuși (fiindcă ispiritul se face pe sine sesizabil pentru artă numai în forma sentimentului, iar sentimentul uniunii insului cu Dumnezeu numai fin iubirea maternă a Madonei eslte prezent în modul cel rmai originar, cel imai reali, cel mai viu. Această iubire trebuie să fie înfățișată în artă, dacă nu vrem ca din reprezentarea acestei sfere să lipsească idealul, împăcarea afirmativă. De aceea a și existat un timp 'când iubirea de mamă a fecioarei binecuvântate era în «general privită ca tot ce e imai înalt și mai «finit și când ea a fost venerată și reprezentată ca atare. Dar când spiritul ajunge la conștiința de sine în propriul său element, separat de orice bază naturală, numai

mijlocirea spirituală liberată de o astfel de bază poate fi considerată ca drum liber spre adevăr, și astfel, în protestantism, față de acest cult al Măriei în artă și în credință ispiritul sfânt și mijlocirea interioară a spiritului au și devenit adevărul superior.

Y) în sfârșit, în al treilea rând, concilierea afirmativă a spiritului se manifestă ca sentiment la învățăceii lui Hristos, la femeile și prietenii care îl urmează. În cea mai mare parte

## 552 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

aceștia sânt caractere care au trăit conținutul 'tare al ideii creștinismului, bucurându-se de ajutorul nemijlocit al prietenului dumnezeiesc ; sprijiniți pe prietenia, învățătura și pe predicile lui Hristos, ei au realizat ideea creștinismului fără să treacă prin chinul exterior și **interior** al conversiunii, au pus stăpânire pe ea și s-au lăsat stăpâniți de ea, menținându-se în ea **cu patere** (X<sub>8</sub>, 154) și adâncime. Fără îndoială, lor le lipsește aicea nemijlocită unitate și intimitate a iubirii materne, dar 'le rămîne totuși ca legătură prezența lui Hristos, obișnuința viețuirii împreună și suflul direct al spiritului.

### 3. SPIRITUL COMUNITĂȚII

Gît privește trecerea la ultimul sector al acestei sfere, o putem 'lega de ceea ce notasem deja mai sus referitor la istoria lui **Hristos**. Existența nemijlocită a lui Hristos, ca existență a acestui om singular care este Dumnezeu, este afirmată ca depășită, adică din (însăși apariția lui Dumnezeu ca om iese în evidență că adevărata lui realitate nu este existența nemijlocită, ci spiritul. Realitatea absolutului, ca **realitate** a subiectivității infinite, este numai spiritul însuși, Dumnezeu **nu** este prezent decât în cunoaștere, în elementul interiorului. Această existență absolută a lui Dumnezeu ca universalitate absolut ideală și subiectivă nu se mărginește prin urmare la acest individ care a întruchipat în istoria vieții sale concilierea subiectivității omenești și dumnezeiești, ci această existență absolută a lui Dumnezeu se amplifică, devenind conștiința umană împăcată cu Dumnezeu, devenind, în igeneral, umanitatea care există ca mulțime a indivizilor. Totuși, luat pentru sine, ca personalitate singulară, omul nu este nemijlocit divinul, ci, dimpotrivă, el este ceea ce e finit și omenesc, numai întrucât se afirmă în mod real pe sine ca negativul care este el în sine și deci se suprimă pe sine ca finit, ajunge la 'conciliere cu Dumnezeu. Numai prin această mântuire de decrepitudine a realității finite se dovedește omenirea a fi existență a spiritului absolut, ca spirit al comunității în care se înfăptuiește unirea spiritului uman cu x<sub>2</sub>, 155) ce] divin în cuprinsul realității omenești însăși, ca mijlocire reală a ceea ce, conform conceptului spiritului, e în sine originar în unitate.

## SECȚIUNEA III. 1. CERCUL RELIGIOS AL ARTEI ROMANTICE 553

Principalele forme care devin importante ou privire la acest nou conținut al artei romantice pot fi 'clasificate în felul următor :

Subiectul singular care, rupt de Dumnezeu, trăiește în păcat și în luptă cu

realitatea nemijlocită și în indigență proprie finitului, are chemarea infinită să ajungă la împăcare cu sine și cu Dumnezeu. Dar, antracit în istoria **mântuirii** lui Hristos negati-vitatea individualității nemijlocite s-a dovedit a fi momentul esențial al spiritului, subiectul nu va putea să se ridice la libertate și la pace în Dumnezeu decât prin conversiunea naturalului și a personalității finite.

Suprimarea finității apare aici în triplu fel :

în primul rând, ca repetare exterioară a istoriei patimilor, care devine suferință trupească reală, ca martiriu.

în al doilea rând, conversiunea se transferă în interiorul sufletului, ca mijlocire interioară prin pocăință și convertire.

în al treilea rând, în sfârșit, apariția divinului în realitatea lumească este astfel concepută, îmoît mersul obișnuit al naturii și forma naturală a ailor întîmplări se suprimă pe sine pentru a face să devină manifeste puterea și prezența divinului ; în felul acesta, formă a reprezentării artistice devine miracolul.

#### a) MARTIRII

**Prima** înfățișare în care spiritul comunității se manifestă ca activ în subiectul omenesc constă în faptul că omul răsfârge în sine însuși reflexul procesului divin și face din sine o nouă existență a istoriei eterne a lui Dumnezeu. Aici dispare însă  $ix_2$ ,  $i56$  din nou expresia acelei împăcări nemijlocit afirmative, întrucît omul nu și-o poate cuceri decât prin suprimarea finității sale. De aceea, ceea ce pe prima treaptă constituie punctul central, revine aici într-o măsură cu totul întărită, deoarece nevrednicia și netrebnicia omenirii formează presuposiția a cărei suprimare trece drept supremă și unică sarcină.

a) Conținutul propriu acestei sfere este, din această cauză, îndurarea de cruzimi, așa cum le impune propria renunțare voluntară, lipsurile și jertfa de sine, provocînd tot felul de suferințe, torturi și chinuri, pentru ca să se purifice spiritul și să

#### 554 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

se simtă, lîmpăcat, mulțumit, fericit în cerul isău. Acest element negativ al durerii devine în martiriu scop în sine, iar grandoarea purificării se măsoară după igtrozăvia odlor suferite de am și după atrocitățile cărora dl ts-ia supus. Primul dlement ce poate fi considerat ca negativ pentru deprofanizarea și sfîntirea unui subiect al cărui interior este încă nedesăvîrșit este existența lui n a t u r i a l ă, viața lui, isatisfacerea celor mai apropiate nevoi necesare existenței. De aceea subiectul principal al acestei sfere și constituie torturile corporale ale credincioșilor, comise în parte de dușmanii și persecutorii credinței nlnați ide ură și de dorul de răzbunare, în parte întreprinse din inițiativă proprie, cu scopul curățirii de păcate. Ambele fduri de 'torljură, omul, mînat de ifanaitismul îndurării, nu le consideră aa nedrepte, ci ca binecuvîntare ; căci numai prin de poate fi învinsă puterea cărnii, a inimii, a afectivității simțite ca originar păcătoase, își poate fi realizată împăcarea cu Dumnezeu.

Dar lîmfcruoît în astfd de situații conversiunea interiorului nu se poate înfățișa



pe sine idecît în forma oribilului și a mal-x,. 157) tratării exteriorului, simțul frumuseții este prin laiceasta cu ușurință lezat și subiectele acestei sfere sînt pentru acesit motiv materiali foarte primejdios pentru artă. Deoarece, pe de o parte, indivizii trebuie isă fie .marcați 100 ștampila 'existenței temporale ca indivizi singulari își -realii și trebuie isă fie instalați în decrepitudinea ifinității își a naturalului într-o măsură cu totul alta decît aceea oe se pretinde dînid e vorba ide istoria vieții lui Hristos ; pe de altă parte, **chinurile** și nemaipomenitele orori, ruperea și schimonosirea membrelor, torturile corporale, atdlie-rde călăilor, decapitarea, frigerea, arderea, fierberea în ulei, tragerea pe roată etc. sînt în ele însele realități exterioare urîte, respingătoare, grețoase, iar distanța ce le desparte de frumusețe este prea mare pentru ca dle să poată fi alese ca subiecte ale unei arte sănătoase. Fără îndoială, modul de tratare aii artistului poate fi în sine excelent ca executare, dar interesul arătat acestui caracter al execuției se referă totuși numai la latura subiectivă, care, deși poate părea artistică, se străduiește cu toate acestea în zadar să-și pună materialul în perfectă armonie cu sine.

3) De aceea reprezentarea acestui proces negativ are nevoie și de un alt moment, cane depășește cu mult această chinuire a trupului și a sufletului și care se întoarce contra concilierii afirmative. Acest moment este concilierea spiritului în sine, ce se

### SECȚIUNEA III. 1. CERCUL RELIGIOS AL ARTEI ROMANTICE 555

dobândește drept scop și rezultat .al cruzimilor suferite. Sub acest aspect, martirii sînt păzitorii divinului împotriva brutalității puterii exterioare își a barbariei necredinței : de dragul împărăției cerului, ei suportă durerea își moartea. Aoesit curaj, această tărie, perseverență și fericire trdbuie prin urmare de asemenea să se oglindească pe chipul lor. Totuși, nici această interior-itate a credinței își a iubirii nu e, în frumusețea ei spirituală, sănătate Spirituală care ar pătrunde corpul, uimpJiîndu-l de vigoare, ci este o interioritate pe care a ,plămădit-o și a frămîntat-o durerea sau cane esite înfățișată în suferință și oare, chiar și în '\*«<sup>158)</sup> transfigurare, conține în ea momentul durerii, drept ceva cu adevărat esențial. Cu deosebire pictura își-a luat adesea ca subiect această pietate. Principalul ei dar constă atunci în a exprima, în opoziție cu respingătoarele schingiuiiri ale cărnii, fericirea pe care o produce tortura, a o exprima simplu în trăsăturile feței, în privire etc, ca resemnare, ca învingere a durerii, ca împăcare ce se naște din atingerea și învierea spiritului divin în interiorul subiectului. Dimpotrivă, dacă ar vrea sculptura să înfățișeze intuiției același conținut, ea este mai puțin capabilă să reprezinte inte-rioritatea concentrată în acest ifd spiritualizat și este, din această cauză, nevoită să scoată din evidență durerea și desfigurarea, întruicît acestea se oglindesc într-un chip mai accentuat în organismul corporal.

y) In al treilea rînd însă, lepădarea de sine și îndurarea privesc nu numai existența naturală și finitul nemijlocit pe această treaptă, ci conduc îndreptarea

sufletului spre cele cerești pînă pe poziție extremă, încît omenescul și lumescul în general este rîpuit și disprețuit, chiar și atunci cînd în el însuși este de natură morală și rațională. Asumează, cu cît spiritul care trăiește aici în sine ideea conversiunii este încă necultivat, în chip cu atît mai barbar și mai abstract se îndreaptă el cu puterea concentrată a pietății lui împotriva a tot ce se găsește ca finit în fața acestei infinități în sine simple a religiozității ; împotriva oricărui sentiment detenminat de umanitate, împotriva îndatoririlor, obligațiilor și obligațiilor multilaterale ale inimii. Căci viața morală în familie, legăturile prieteniei, ale singurii, ale iubirii, ale statului, ale profesiei, toate acestea aparțin lumescului ; iar lumescul, întrucît aici încă nu este pătruns de reprezentările absolute ale credinței și dezvoltat ca să se unească și să se concilieze CU de, în loc să apară acea interioritate (\*).» abstracte a sufletului credincios ca ceva ce este primit în sfera

## 556 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

### SECȚIUNEA III. 1. CERCUL RELIGIOS AL ARTEI ROMANTICE 557

sentimentelor și îndatoririlor ei, i se înfățișează, **dimpotrivă**, ca lipsit de orice valoare, și astfel drept dușman păgubitor al pietății. Organismul etic al lumii umane nu este încă prețuit, pentru că laturile și obligațiile lui încă nu sînt recunoscute ca necesare și justificate verigi în lanțul unei realități în sine raționale, în care, fără înșelăciune, nimic unilateral] nu are voie să se afirme ca independență izolată, trebuie însă să fie totuși păstrat ca moment valabil și să nu fie **sacrificat**. În această privință, aici chiar și concilierea religioasă rămîne numai a b s t r a c t ă și se manifestă, în inima simplă în sine, ca intensitate fără extensiune a credinței, ca pietate a sufletului singur cu sine, care nu s-a ridicat pînă la deplină încredere generală în sine și pînă la cuprinzătoare și deplin conștiință siguranță de sine. Când însă puterea unui astfel de suflet se menține ferm în sine împotriva a ceea ce este lumesc, acesta fiind considerat drept ceea ce e numai negativ își se rupe în chip forțat de orice legături\* omenești, fie acestea originare cele mai tari, avem de-a face cu un spirit lipsit de cultură și cu o putere barbară de abstracție care trebuie să ne repugne. Deci, potrivit poziției actualei noastre conștiințe, vom putea isă prețuim foarte mult în astfel de reprezentări aicest sîmbure al religiozității, dar, cînd pietatea merge atît de departe încît recurge pînă își la violență împotriva a ceea ce în sine este rațional își moral, nu numai că nu putem simpatiza cu un astfel de fanatism și sfințenie, ci o astfel de renunțare trebuie să ne apară ca imorală și contrară religiozității, dat fiind faptul că ea respinge de la sine, distruge și calcă în picioare ceea ce este în sine și pentru sine îndreptățit și sfînt. — Există multe legende, **istorii** și născociri de felul acesta. De exemplu, povestirea despre un bărbat care, plin de iubire (X<sub>2</sub>,160) pentru soția și familia sa și iubit de 'toți ai săi, își părăsește casa, pleacă în pelerinaj și cînd, în sfîrșit, se întoarce acasă ca cerșetor nu se descoperă cine 'este. I se dă de pomană de-ale mîncării și, din milă, i se oferă

drept locuință un locșor sub scară. Astfel trăiește 1 douăzeci de ani în casa sa, vede în jurul său necazurile familiei sale și abia pe patul de moarte spune cine este. — Aceasta este o oribilă absurditate a fanatismului, pe care ar trebui, chipurile, să o venerăm ca formă a sfințeniei ! Această perseverență în renunțare ne amintește tortura greu de priceput pe care și-o impun în mod voluntar inzi, tot în scopuri **religioase**. Totuși, miantirajul inzilor are cu totul alt caracter. Anume, la inzi, omul se transpune într-o stare de îndobitocire și de inconștiență, în timp de dincoace durerea și conștiința lucidă a durerii, sentimentul durerii este scopul propriu-izii, desipre care se crede că este realizat cu atât mai pur, cu cât mai **strâns** este legată suferința de conștiința valorii și de iubirea relațiilor la care s-a renunțat, precum și de intuirea continuă a acestei renunțări. Cu cât este mai bogată inima care-și impune astfel de încercări, cu cât poartă în ea o avere mai nobilă și se crede 'totuși obligată să condamne o astfel de avere ca pe ceva ce e lipsit de valoare, imprimându-i ștampila păcatului, cu atât mai dură este lipsa de conciliere, care poate da naștere celor mai îngrozitoare convulsii și celei mai violente rupturi interioare. Ba, după părerea noastră, un astfel de suflet care mu se simte la dă acasă decât în lumina inteligibilă și nu și în cea profană ca atare, suflet care, din această cauză, în regiunile și în sfera scopurilor acestei realități valoroase în sine și pentru sine se simte pierdut și care, deși este ou totul angajat în ea și legat de ea, consideră această realitate morală ca negativă în comparație cu destinația lui absolută, un astfel de suflet trebuie isă ne apară nebun în suferința pe care și-o produce el însuși și în devoțiunea lui ; încât nu putem simți pentru el **nici** compătimire, nici nu putem scoate din comportarea lui înălțare sufletească. Unor astfel de acțiuni le lipsește un scop plin de conținut valoros, căci ceea ce înfăptuiesc ele nu este decât ceva cu totul subiectiv, un **scop** al omului singular, pentru el însuși, pentru mântuirea sufletului lui, pentru fericirea l u i. Dar pentru puțini oameni prezintă importanță faptul că tocmai acest unul se mintuiește sau nu se mîntuiește.

#### b) POCĂINȚA INTERIOARĂ ȘI CONVERSIUNEA

în aceeași sferă, modul de reprezentare opus face abstracție, pe de o parte, de chinul exterior al corporalității, pe de altă parte de direcția negativă față de ceea ce e în sine și pentru sine îndreptății în realitatea profană, câștigînd prin aceasta atât cu privire la conținutul său, cât și în ceea ce privește forma, un teren mai potrivit cu arta ideală. Acest teren este conversiunea interiorului, interior care se exprimă acum numai în durerea lui sufletească, în conversiunea sufletului. Prin aceasta sînt eliminate aici înainte de toate mereu **repetatele** cruzimi și orori ale chinurii corpului ; în al doilea rînd, reli-

#### 558 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

gnozitatea barbară a sufletului nu mai ia poziție împotriva umanității morale, spre a **strivi** violent în picioare, cu abstracția satisfacției ei pur intelectuale, orice

fel de bucurie în durerea unei renunțări absolute, ci această religiozitate se întoarce numai împotriva a ceea ce este de fapt păcătos, criminal și rău în natura omenească. Este o mare promisiune faptul că credința, această îndreptare a spiritului în sine spre Dumnezeu, este capabilă să facă din fapta coimisă ceva străin de subiect chiar și atunci oînd ea este păcat își crimă, să iacă din ea ceva ce nu s-a petrecut, să o șteargă. Această retragere din rău, din ceea ce este absolut negativ, care se realizează în subiect după ce voința și spiritul acestuia s-au renegat și extirpat pe ele însele ca voință și spirit rele, această reîntoarcere la pozitiv ce se consolidează acum în sine ca ceea ce este cu adevărat real față de existența în păcat anterioară, este puterea într-adevăr infinită a iubirii religioase, este prezența și realitatea spiritului absolut-\* în însuși subiectul. Sentimentul puterii și al vigorii propriului spirit care învinge răul cu ajutorul lui Dumnezeu către care el se îndreaptă și care, întruoît se conciliază cu Dumnezeu, se știe una cu el, acest sentiment produce apoi mulțumirea și marea fericire de a-l intui pe Dumnezeu ca pe ceva ce, față de natura păcătoasă a vieții profane, este, desigur, absolut altceva, și cu toate acestea de a-mi da iseama totodată că Dumnezeu, acest infinit, este identic cu mine ca acest subiect, fericire și mulțumire de a puncta în mine această conștiință de sine a lui Dumnezeu ca pe eul meu, ca pe conștiința de sine a mea, tot atât de sigur pe cât de sigur îmi sînt eu mie însumi. O astfel de conversiune se petrece, evident, cu totul în interior și aparține astfel mai mult religiei decât artei. Întruoît intimitatea sufletului este aceea oare realizează cu precădere această faptă a conversiunii și care poate iradia, strălucind și prin ceea ce este de natură exterioară, chiar și arta plastică abține dreptul să prezinte contemplației noastre astfel de istorii de conversiune. Atunci oînd ea reprezintă complet întreaga desfășurare a unor astfel de istorii, se pot furișa însă în acest gen de înfățișări și unele elemente **urâte**, deoarece în asemenea cazuri trebuie notat și ceea ce este respingător și are caracter criminal, ca, de exemplu, în povestirea despre fiul pierdut. Din această cauză, cel mai avantajos este pentru pictură să concentreze o singură conversiune într-o unică imagine, fără nici un alt amănunt care ar ține de sfera elementului criminal.

Acestui gen îi aparține

### SECȚIUNEA III. I. CERCUL RELIGIOS AL ARTEI ROMANTICE

559

Măria Magdalena, care trebuie numărată printre cele mai frumoase subiecte ale acestei sfere și care este tratată cu deosebire de pictorii italieni în chip excelent și în mod adecvat antei. La aceștia ea apare din punct de vedere și interior și exterior, ca frumoasa păcătoasă, la care păcatul este tot atât de atrăgător ca și conversiunea. Totuși, în cazul ei, nu sînt luate prea în serios nici păoatul, mici sfințenia; ei i s-a iertat mult, fiindcă a iubit mult ; din oauzia dragostei și frumuseții ei a fost iertată ; dar ceea ce este mișcător este faptul că ea totuși își face un <sup>(XI 163)</sup> caz de conștiință din iubirea sa, văraînd lacrimile de durere ale unui suflet frumos, bogat în sentimente. Într-un fapt că a iubit atât de mult constă greșeala ei, ci frumoasa și mișcătoarea ei greșeală este oarecum aceea de

a crede că este o păcătoasă, deoarece frumusețea ei atât de plină de simțire nu ne sugerează decât ideea că Magdalena a fost mobilă în adâncile ei sentimente de iubire.

### c) MIRACOLE ȘI LEGENDE

Ultima latură, care are legătură cu precedentele două, pu-tîndu-și afirma valabilitatea în ambele, se referă la miracole, care jioacă atn general un rol principal în întreaga această sferă religioasă a artei romantice, iîn această privință, putem considera miracolele drept istorie a conversiunii nemijlocitei existențe naturale. Realitatea se înfățișează ca existență vulgară, întâmplătoare. Asupra acestei realități finite coboară divinul, care, întruoît pătrunde în chip nemijlocit în ceea ce este cu totul exterior și particular, îl dislocă, îl convertește face din el absolut altceva, întrerupe mersul natural aii lucrurilor, cum se spune de obicei. Adesea, conținutul multor legende este acela de a înfățișa sufletul zguduit de astfel de fenomene nenaturale, în care el crede a recunoaște prezența divină, ca fiind depășit în reprezentările sale finite. În realitate însă, divinul nu poate acționa în natură deoît ca rațiune, ca legi neschimbătoare ale naturii însăși, legi pe care Dumnezeu le-a sădit în ea; iar divinul nu trebuie să se manifeste ca divin tocmai în împrejurări și fapte particulare care ar încălca legile naturii, deoarece în natură acționează în mod real numai legile și determinații!e eterne ale rațiunii. În această direcție, legendele alunecă, adesea fără să fie nevoie, în absurd, în ceea ce este lipsit de gust și

### 560 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

164)

de sens, în ridicol, întrucît se pretinde că spiritul și sufletul ar trebui făcute să creadă în prezența și în acțiunea lui Dumnezeu tocmai prin mijlocirea a ceea ce în sine este irațional, fals și nedivin. Emoționarea, pietatea, conversiunea pot, fără îndoială, prezenta și în acest caz interes, dar convensiunea nu constituie decât una dintre laturi, cea interioară ; îndată ce ea intră în relație cu altceva, cu ceva exterior, și acest exterior este ceea ce trebuie să producă conversiunea inimii, acest exterior nu trebuie să fie în el însuși ceva lipsit de sens și de rațiune. — Acestea ar fi principalele momente ale conținutului substanțial care în această sferă este considerat drept natură pentru sine a lud Dumnezeu și drept proces în care și prin oatie el este spirit. Conținutul acesta formează subiectului absolut al artei, subiect pe care ea nu-l creează și nu-l revelează din ea însăși, ci pe care ea l-a primit de la religie, aprapiindu-se de el cu conștiința că el este adevărul în sine și pentru sine, adevăr ce trebuie exprimat și reprezentat. El este conținutul sufletului credincios care se dorește pe sine — suflet în sine însuși totalitate infinită —, astfel îndîit acum exteriorul rămâne mai mult ori mai puțin ceva exterior își indiferent, fără să realizeze o armonie completă cu interiorul, motiv pentru care eil devine adesea un material contrariant, ce nu poate fi învins complet de către artă.

### CAPITOLUL AL II-LEA

\*,. *mi*

## CAVALERISMUL

Principiul subiectivității în sine infinite are drept conținut al credinței și al artei, cum am văzut, însuși absolutul, spiritul lui Dumnezeu așa cum se înfățișează el pe sine conștiinței omenești, conciliindu-se cu ea și devenind numai prin aceasta cu adevărat existent pentru sine însuși. Această mistică romantică, întărită se limitează la marea fericire pe care o dă contopirea cu absolutul, rămâne intimitate abstractă deoarece se apune lumescului, respingându-l de la ea, în loc să-l pătrundă și să-l încorporeze în sine afirmativ. În forma aceasta abstractă, ore dintr-o este despărțită de viață, îndenărtată de realitatea concretă "a existenței omenești, de relațiile reciproce pozitive dintre) oameni, care se știu pe sine identici și se iubesc numai în credință și datorită credinței într-o a treia [realitate] 1, im sîplifîtuji COTiomițățiL Numai această a treia [irealitate] este izvorul limpede în care se răsfrânge chipul lor : fără ca am să se uite nemijlocit în ochii omului, el intră în relație directă cu alții, simțind viu și concret unitatea creată de iubire, de încredere,

U

Ș  
MLOLiui iilor și acțiunilor. Umulgăsește ceea ce constituie speranța și dorința fierbinte a interiorului său în intimitatea sa religioasă abstractă numai ca viață în împărăția lui Dumnezeu, numai în comuniune cu biserica și oînd el n-a înllăturat încă din conștiința sa această identitate într-o a treia [realitate] care-i ifaice cu putință să aibă nemijlocit în fața sa ceea ce este el conform eului său concret, oglindit și în cunoașterea și voința celorlalți. Întregul conținut religios ia, din această cauză, dgsi-gur forma realității dar el nu există totuși decît în interioruT

x,.

36 - o. 12S

«If.

562 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

reprezentării, care absoarbe existența vie și vastă și este depănte

de a-iși mijijirni pirnjprMgi vjațaT pfeșTdegț

și desfășurat In lumea reală comifonm unei exigențe superioare

Prin urmare, numai sufletul desăvârșit în fericirea lui simplă trebuie să iasă din împărăția cerurilor sferei sale substanțiale, să privească în sine însuși și să ajungă la un conținut prezent, aparținător subiectului ca subiect. Prin aceasta, intimitatea, r e l i g i o a î s ă mai înainte, devine acum de natură l u - m e a s i c ă . Fără îndoială, Hristos a spus : Trebuie să părăsiți pe tatăl și pe mama voastră și săimi urmați mie ; de asemenea : Fratele își via urî fratele ; vă vor persecuta pe voi și vă vor răstigni pe cruce etic, dar oînd împărăția lui Dumnezeu șina cîșitgat lac în lume luptând ca să pătnundă scopurile și interesele lumești și să le transfigureze, oînd tata, mama și frații siînt împreună în comunitatea religioasă, atunci începe și lumescul din pante-i să-

își pretindă dreptul de a fi considerat valabil și să-și realizeze. Atunci când acest drept a fost cucerit, dispare și ținuta negativă lată de omenesc ca atare a sufletului inițial exclusiv religios, spiritul se simte la largul lui, privește cu interes în lumea prezentă și-și lărgeste inima sa reală, lumească. Principiul fundamental însuși nu este schimbat: subiectivitatea irrefinită în sine se îndreaptă doar spre o altă sferă a conținutului. Putem indica natura acestei treceri spunând că individua-litatea cin Vij, gntjjys i. «r; n.fl. .yi<sub>ri</sub> Vnflj.yjiriniKif;» independentă \_impăcarea ou Dumnezeu, liberă pentru ea însăși. Deoarece maT0n(tTir"aTc"TmpâcâTeTn oare ea se cîfesuia" pe sine de 'mărginirea și caracterul natural finit al său a străbătut ea calea negativității, pășind acum, după ce a devenit în sine însăși afirmativă, liberă ca subiect, cu pretenția de a obține pentru sine și pentru alții considerare completă ca subiect infinit, cu toate că aici este încă vorba de infinitate formală. De aceea individualitatea își așează în aceași subiectivitate a e i întreaga interioritate a sufletului infinit pe care o umpluse pînă acum numai cu Dumnezeu.

Dar, dacă ne întrebăm oare de ce este, pe această nouă treaptă, plin în intimitatea sa sufletul omenesc, vedem că con-ținutul lui privește numai iniinițajși subiectiva raportare la \_sine"; subiectul este Bjlin numai de 7me~inisusă ca în dividualitate infinită îDL.sme7 iară a înfățișa nici o~altă dezvoltare mai concretă și nici un conținerimpuitoîFp'Sr'sine înTsuiș'i~cfeîectTv, STÎbTTrițăT

### SECȚIUNEA III, 2. CAVALERISMUL

563

de interese și acțiuni. — Mai precis încă, trei sînt principa-lele sentimente ce se potentează pentru subiectul la infinitate acestorj\*iectrvrtati : o jo o a rm. smhif)ptivâi u b i r ea , și fj\_He ii i t a t pTa Projpiriu-zis, acestea nu sîfcut însușiri monale"j și virtuți, ci sînit numai torme pline de sine înseși ale interiori • tății~romanti;ce' a subiectului. Căi independența persiomalla pen-tru care lupta' onoare a nu se înfățișează ca viteză pentru o Gomunitate și pentru instituirea reputației dreptății în ea, sau pentru afirmarea justiției ce există în cercul vieții private ; onoare a luptă, dimpotrivă, numai pentru recunoașterea și pentru inviolabilitatea abstractă a subiectului individuali. Tot astfel și . ioib ir ea, care constituie centrul acestui cerc, este numai pa-siunea lîntîmplătoare a subiectului pentru subiect și, cu toate i că ea ieste amplificată ide imaginație și adlîncită prin mteriori-taje, ca nu este totiiși irelația imorallă a căsătoriei își a ifamiliei. Fără îndoială, li' i d e l î"it a t e a prezintă ideTan măsioră mai mare fafătișierea unei însușiri morale, întrucât ea nu vrea numai ceeă~"ce este al său, ci' rețifie ceva mai înalt, ceya\_ comun, se devotează unei alte vointe, dorinței sau portracn \_\_unui senior, reriunSid prm aceasta la egoismuT~șTTir~lndependența propriei voințe particulare, dar sentimentul fidelității nu se referă la interesul obiectiv al acestei comunități ca atare, cu libertatea ei dezvoltată în viață de stat, ci se atașează numai la persoana s eniorului care acționează în \*\*mod individuali pentru sine însuși sau

\_\_e.\_stăpân pe rdaŋn măi generTaTe și lucirează\_\_pentru acestea. —

Aceste trei laturi, împreună și împletite una cu alta, formează — în afară de relațiile religioase oare pot interveni în cuprinsul lor — conținutul principal al cavalier i s în u l u i și constituie înaintarea necesară de la principiul initerioniului religios la pătrunderea acestuia în vi'ta spjii'tuală lumească, în al cărei domeniu arta romantică oîgțigă acum o poziție din care ea poate crea independent, dîn "sine însăși, și poate fi TruT mușate-jarecum nTaT" Iîbsră. Ueoarece ea se~găseș'te aici liberă la mijloc între 'conținutul absolut al reprezentărilor religioase ferme penitru sine și partiouliaritațiile peslfcrițe și" lilfflităriileprbipm finitului și lumescului. Dintre diversele arte îndeosebi poezia este aceea care a știut să pună sităpînire cel mai potrivit pe acest material, fiindcă ea este cea mai capabilă să exprime interioritatea preocupată naimai de sine și scopurile și evenimentele acesteia.

#### 564 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

ÎntruGît avem în fața noastră acum un material pe care omul îl ia din propriul său suflet, din lumea omenescului pur, s-ar pănea că aici arta romantică se găsește pe același teren cu cea olasică. Prin urmare, aici este locul cel mai potrivit de a le compara una cu cealaltă și a le pune față în față. Notasem deja mai înainte că arta dlasică este idealul omenescului obiectiv, aii veritabilului omenesc în sine însuși. Imaginația ei are nevoie de un conținut mai substanțial ca centru, care are în el <sup>u9)</sup> un patos moral. În poemele homerice, în tragediile lui Sofocle și ale lui Eschil este vorba de interese cu conținut absolut substanțial," obiectiv, de o ținută strictă a pasiunilor în acest conținut, de elocință plină de substanță și adecvată ideii conținutului, de executare corespunzătoare j iar deasupra cercului eroilor și figurilor, inidqpenidenți numai (într-un astfel de patos, se găsește un cenc al zeilor, posedînid o obiectivitate și mai potențată. Chiar și acolo unde anta devine mai subiectivă, în infinitele jocuri ale **sculpturii**, de exemplu în basoreliefuri, în elegiile și în epigramele de mai tîrziu, și în diverse forme grațioase ale poeziei lirice, modul de prezentare a subiectului este dat mai mult sau mai puțin de însuși acest subiect, înmtrudît el își are deja forma lui obiectivă: sînt înfățișate imagini anumite, cu caracter determinat, ale imaginației, ca Venus, Bacfaus, muzele ; tot astfel, în epigramele de mai tîrziu descrieri a ceea ce este dat sau ffiori cunoscute sînt legate într-un buchet, cum a făcut Meleagru, sentimentul conferimdu-ile o legătură plină de înțeles. Aceasta este o îndeletnicire senină într-o casă bogat înzestrată cu toate darurile, plină de lucruri și ustensile gata să servească tuturor scopurilor ; poetul și artistul nu sînt deoît vrăjitorii care le cheamă, le adună și le grupează. Cu totul allttfdl ise petrec lucrurile în poezia romantică. Întru-cît aceasta este praf ană' și nu e icuprinișă nemijlocit în istoria sfîintă, virtuțile și scopurile eroilor ei nu -sînt cele aile eroilor igreci, în a căror imoralitate creștinismul primitiv nu vedea decît viciu strălucit. Căci moralitatea igreacă implică prezența



elaborată a omenescului ca fiind diată în prealabili, prezență în care voința, așa cum trebuie ea, conform conceptului ei, să acționeze (în isine și pentru sine, a ajuns la un conținut determinat și la relațiile realizate ale acestuia, relații absolut valabile. Acestea j. 170) 'sinit relațiile dintre părinți și copii, dintre soți, dintre cetățenii orașului, relațiile statului în starea lui de libertate realizată. Intruoît acest conținut obiectiv al acțiunii aparține d e z v o l -

### SECȚIUNEA III, 2. CAVALERISMUL

565

tării spiritului omenesc pe baza recunoscută ca .pozitivă și asigurată a naturalului, acest conținut nu imai poate corespunde acelei iroteriorități concentrate a religiosului, interioritate care tinde să extirpe latura natură a omenescului, acesta trebuind să cedeze în fața virtuții contrare a umilinței, a renunțării la libertatea umană și la sprijinirea fermă pe sine însuși. Virtuțile pietății creștine omoară cu ținuta lor abstractă lumescul și liberează subiectul! numai când el se neagă în chip absolut pe sine însuși în ce privește omenescul său. Libertatea subiectivă a cer-cului despre care e vorba acum, fără "îndoială, nu imai *etate*, non-dițioBătăncle" simpla îndurare și jertfire, ci ea este în sine afirmativă în cele lumești, dar, după cum am văzut deja, infinitatea subiectului are drept conținut al ei totuși numai intimitatea ca atare, suifletul subiectiv mișcându-se în sine **însuși**, sufletul oa teren iail său profan în sine. în această privință, poezia mu are în fața sa nici o obiectivitate dată în prealabil, nici o mitologie, nu are opere și plăsmuiri ce ar fi deja oferite *de-a* gata spre a fi exprimate. Ea își face apariția cu totul liberă, lipsită de material, creatoare pură și producătoare ; ea este ca pasărea oare, din inimă, își cântă liber cântecul. Dar, cu toate că această subiectivitate este condusă de voință nobilă și animată de suflet profund, totuși în acțiunile ei și în raporturile și existența acestora nu se manifestă decât arbitrarul și accidentalitatea, deoarece (libertatea și «opurile ei pleacă de la reflectarea în sine însuși, reflectare încă lipsită de isubstanță In ce privește conținutul ei imoral. Și astfel găsim în indivizi mu atât patos particular în isenis grecesc și o independență vie a individualității legată în chipul cel mai strâns de acest patos, cât mai curînd numai grade de eroism referitor la iubire, onoare, vitejie, fidelitate ; grade în care mai ales răutatea isau noblețea sufletului introduc deosebiri. însă ceea ce eroii evului mediu au comun cu eroii antichității este vite-j i a. Totuși și aceasta are aici o cu totul altă poziție. Ea este mai puțin curajul natural care se sprijină pe soliditatea sănătoasă și pe iforța nesilăbită de cultură a corpului și a voinței, curaj ce servește la realizarea unor interese obiective, ci aici vitejia pornește din interioritatea spiritului, de la onoare, de la sentimentul cavaleresc, fiind în general fantastică, iîntrucît se supune aventurilor arbitrarului interior și întâmplătoarelor întorsături ale complicațiilor exterioare sau ascultă de impulsurile pietății imistice și, în general, de raportarea subiectivă a subiectului la sine însuși.

566 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE

Această formă a artei romantice este la ea acasă în două emisfere : în Apus, în această descindere a spiritului în interiorul subiectiv la iese, și în Răsărit, în această primă expansiune a conștiinței ce s-a deschis pentru a se libera de finit. în Apus, (poezia se bazează pe sufletul care s-a retras în sine, care și-a devenit sîșie centru pentru sine, dar oare nu posadă lumescul său (dacî ca pe o pante a poziției siale, ca pe una dintre latura, deasupra căreia ise află încă o lume imai înaltă, lumea credinței. în Răsărit, înainte de toate arabul este acela care, asemenea unui punct care nu are înaintea lui nimic altceva la început decît deșertul «au uscat și cerul, se ridică plin de putere de viață la Strălucirea primei expansiuni a lumescului și care pe lingă aceasta, ași păstrează în același timp și libertatea interioară. în sgeneral, în Orient religia mahomedană este aceea care a curățit oarecum terenul, alungînd orice cult idolatru al finitului și al imaginației, dar care a dat sufletului libertatea subiectivă ce l umple integral, încît aici lumescul nu numai că nu constituie o altă sferă, dar se dizolvă în libertatea generală a moravurilor, în care inima și spiritul, fără să-și plămuiască în chip obiectiv 172) pe Dumnezeu, (împăcate în interiorul lor, își preamăresc cu seninătate și vioiciune, teoretic, obiectele lor, întocmai ca cerșetorii ; și isînt mulțumite și fericite, iubind și bulcurându-se de viață.

### 1. ONOAREA

Motivul „onoarei” era necunoscut vechii arte clasice. Este adevărat, în *Iliada* mînia lui Ahile constituie conținutul își principiul motor, **încât** întreaga desfășurare ulterioară depinde de aicea imînie, dar ceea ce înțelegem noi în sens modern prin onoare nu este cuprins aici. în esență, iAhile se simte jignit prin faptul că Agamemnon îi ia partea de pradă ce i se cuvine, care este onorariul său yep«? -ui lui. Ofensarea are loc aici în legătură cu ceva ireali, cu un dar în care, fără îndoială, rezidă și un semn de favorizare, de recunoaștere a gloriei și a vitejiei, iar Ahile se supără fiindcă Agamemnon îl tratează nedemn și nu arată că l-ar respecta printre igreoi, dar ofensa nu pătrunde în adîncurile personalității ca atare, încît Ahile se împacă și dacă i se dă înapoi partea care-i fusese răpită împreună cu mai multe daruri și bunuri, iar lîn cele din urmă Agamemnon nu refuză această reparație, cu toate că, după concepțiile noastre, ei s-au jignit reciproc în ichipuul cel mai grosolan. Dar injuriile praf erate n-au făcut deoît să-i înfurie, lîn timp ce ofensa obiectivă particulară este suprimată în chip tot artfît de particular de obiectiv.

a) Onoarea romantică, dimpotrivă, este de altă categorie. în ea ofensa nu privește valoarea reală, obiectivă, ca proprietate, stare, obligație etc, ci personalitatea ca atare și ideea pe care aceasta și-o face despre ea însăși, privește valoarea pe care subiectul însuși își-o .atribuie sîșie. Această valoare ieste pe treapta pe care ne afilăm acum itot atît de infinită pe idît de infinit își este sîșie subiectul. Prin urmare, omul are în onoare prima conștiință afirmativă a

subiectivității sale infinite ; infinite, independent de conținutul ei. Ceea ce posedă acum individul, ceea ce există în el ca ceva aparte, și după pierderea căruia el ar putea subzista tot atât de bine ca și mai înainte, tocmai aici așază onoarea valoarea absolută a întregii subiectivități și, așezată aici, și-o (reprezintă ca pentru sine și pentru alții. Măsura onoarei nu se referă deci la ceea ce este subiectul în realitate, ci la ceea ce este el în această (reprezentare. Dar reprezentarea face din orice element particular o astfel de generalitate, încât întreaga mea subiectivitate rezidă în acest element particular, care e al meu. Se obișnuiește să se spună că onoarea este numai aparență. Fără îndoială, așa este ; dar, conform punctului de vedere la care zăbovim acum, ea trebuie considerată mai precis ca răsfrângere, ca oglindire a subiectivității în sine însăși, care, ca răsfrângere a ceva ce este în sine infinit, este ea însăși infinită. Tocmai datorită acestei infinități devine aparența onoarei existența propriu-zisă a subiectului, suprema lui realitate, și fiecare calitate particulară în care se răsfrânge onoarea și și-o însușește este deja prin însăși această răsfrângere ridicată la valoare infinită. — Acest gen de onoare constituie o determinație fundamentală în lumea romantică și se bazează pe presupunerea că omul a ieșit din reprezentarea și interioritatea pur religioasă, precum și că el a intrat în realitatea ivie, realizându-se acum din materialul acesteia numai pe sine însuși, cu independența sa pur personală și cu absoluta sa valoare. —

Acum, onoarea poate avea conținut cel mai variat. Fiindcă tot ceea ce simt, ceea ce fac, ceea ce mi se face din partea altora aparține tot onoarei unele. Eu pot, din această cauză, considera ca ținând de onoarea mea tocmai ceea ce este absolut substanțial ; credința față de principie, față de patrie, profesiunea, îndeplinirea obligațiilor de tată, fidelitatea în căsnicie, ones-

## 568 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

### SECȚIUNEA III, 2. CAVALERISMUL

569

IX\*. \*»\* titatea în chestiuni comerciale, conștiința în cercetările științifice etc. Dar, privite din punctul de vedere al onoarei, toate aceste relații, veritabile și valabile în ele însele, nu sînt sancționate și recunoscute ca atare prin ele însele, ci numai prin faptul că eu îmi pun subiectivitatea în ele, făcându-le în felul acesta să devină chestiune de onoare. De aceea omul de onoare se gîndește în toate împrejurările imai întîi la sine însuși și problema nu este dacă ceva este în sine și pentru sine just sau nu, ci 'dacă e potrivit cu el, dacă este compatibil cu onoarea lui să se ocupe de iacei ceva sau să nu-l ia în seamă. Astfel, evident că el poate comite cele mai rele lucruri, rămîniînd totuși un om de onoare. El își creează de asemenea scopuri arbitrare, se prezintă în haina unui anumit caracter, aneînidu-și prin aceasta obligații în domenii unde nu încap nici o obligativitate și nici o necesitate. Atunci nu lucrurile, ci reprezentarea subiectivă ridică în cale dificultăți și complicații, deoarece devine chestiune de onoare să-ți afirmi caracterul pe care ai apucat să-l înfățișezi. Astfel, de exemplu, Donna Diana

susține că e împotriva onoarei sale să mărturisească cumva iubirea pe care o simte, fiindcă ea trecea odinioară drept persoană care nu vrea să audă de dragoste. — Din această cauză, conținutul onoarei — valabil numai datorită subiectului, și nu conform esențialității imanente lui însuși — rămâne în general la discreția întâmplării. Iată de ce constatăm că, în reprezentările romantice, pe de o parte este enunțat drept lege a onoarei ceea ce este just în sine și pentru sine, într-o individuală legă de conștiința a ceea ce este just totodată și conștiința de sine infinită a personalității sale. Faptul că onoarea pretinde sau interzice ceva exprimă atunci că întreaga subiectivitate se angajează în conținutul acestei exigențe sau al acestei interdicții, înot nici o transgresiune nu poate fi trecută cu vederea, reparată sau înlocuită printr-o tranzacție oarecare, iar subiectul nu poate da ascultare nici unui alt conținut. Dar și (X., 176) invers : onoarea poate deveni și ceva cu totul formal și lipsit de conținut, în măsura în care ea nu conține nimic altceva decât eul meu sec, care pentru sine este infinit, sau oînd ea încorporează în sine ca obligatoriu un conținut cu totul rău. În acest caz, onoarea rămîne, îndeosebi în reprezentări dramatice, un subiect absolut rece și mort, întrucît atunci scopurile ei nu exprimă un conținut esențial, ci numai o subiectivitate abstractă. nsă numai un conținut în sine substanțial posedă necesitatea și se lasă explicat în multiplicitatea lui legături conform aceteia, înfățișîndu-se ca necesar conștiinței. Această lipsă de conținut mai adine iese în evidență cu deosebire cînd sofistica reflexiei introduce în cuprinsul noțiunii de onoare elemente accidentale și lipsite de importanță în ele însele și care sînt în legătură cu subiectul. Atunci niciodată nu lipsește materialul, căci sofistica analizează cu mare subtilitate de discernămint multe laturi cu totul indiferente luate în sine, putînd fi astfel descoperite și constituite ca obiecte ale onoarei. Mai ales spaniolii au dezvoltat în poezia lor dramatică cazuistica aceasta a reflexiei asupra unor anumite aspecte ale onoarei, punîndu-le, sub formă de raționamente, în igura eroilor onoarei lor. Astfel, de exemplu, fidelitatea soției poate fi examinată pînă în cele mai mici amănunte, putînd să devină obiect al onoarei deja simpla bănuială a altora, ba și simpla posibilitate a unei astfel de suspiciuni, chiar și atunci cînd bărbatul știe că bănuiala este falsă. Gînd acest ifapt duce la conflicte, desfășurarea acestora nu produce nici o satisfacție, fiindcă nu avem nimic substanțial în fața noastră și, din această cauză, în locul liniștirii pe care o oferă un conflict necesar nu putem scoate din aceștia deoît un penibil sentiment de micșorare. Adesea și în dramele franceze onoarea seacă, abstractă pentru sine, este ceea ce trebuie să constituie interesul principal, *Alarcos* al domnului Friedrich von Schlegell se reduce x., i'«) însă în și 'mai mare măsură la acest element rece ca gheața și mort : eroul își ucide soția nobilă și iubitoare. De ce ? De dragul onoarei ! Iar această onoare constă în faptul că el se poate căsători ou fiica regelui, pentru care nu nutrește nici o pasiune, devenind astfel ginere al regelui. Acesta este un patos de disprețuit și o proastă închipuire ce-și dă aere ide ceva superior și nemărginit.

b) Dar, întrucât onoarea nu este numai o aparență în mine însumi, ci trebuie să existe și în reprezentarea și în recunoașterea celorlalți, cărora, la rândul lor, le este îngăduit să pretindă în aceeași măsură recunoașterea onoarei lor, onoarea este ceea ce e absolut imposibil. Căci depinde exclusiv de liberul meu arbitru cât de departe și referitor la ce vreau să-mi extind pretențiile. Cea mai mică greșală poate prezenta, sub acest raport, însemnătate pentru mine ; și cum omul se găsește, în mijlocul realității concrete, în cele mai variate raporturi cu mii de lucruri, iar cercul celor pe care el îl poate considera ca ale sale și în care își poate așeza onoarea sa el îl poate lărgi la infinit, și date fiind și independența indivizii-

#### 570 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

lor și marea lor singularizare — aceasta implicată de asemenea în principiul onoarei —, conflictul și certurile nu mai au sfârșit. De aceea își iciind este vorba de ofensă, ca în general fiind este vorba de onoare, nu are importanță conținutul cu privire la care trebuie să mă simt ofensat, deoarece ceea ce este negat privește personalitatea care își-a însușit un astfel de conținut și care se consideră atacată acum ea, ca acest punct ideal și infinit.

c) în felul acesta, orice ofensă adusă onoarei este privită ca ceea ce este în sine însuși infinit și, în consecință, nu poate fi reparat decât numai pe cale infinită. Fără îndoială, există și multe grade de jignire și tot atât de multe grade de satisfacții. Dar ceea ce, în acest caz, consider în general drept ofensă, în ce măsură vreau să mă simt ofensat își să pretind satisfacție, (X., 177) aceasta depinde iarăși de liberul meu arbitru subiectiv, care are dreptul să meargă până la cea mai scrupuloasă ireflexie și la cea mai ascuțită susceptibilitate. Atunci fiind este vorba de o astfel de satisfacție ce se pretinde, cel ce a ofensat trebuie apoi să fie recunoscut om de onoare, întocmai ca mine însumi. Fiindcă vreau recunoașterea onoarei mele din partea altuia ; dar, pentru a avea onoare pentru el și prin el, el trebuie să treacă el însuși în ochii mei drept om de onoare, adică, indiferent de ofensa pe care mi-a adus-o și de dușmănia mea subiectivă față de el, el trebuie să fie considerat de mine infinit în personalitatea lui.

Există deci an principiul onoarei o determinare fundamentală, conform căreia nimănui nu-i este îngăduit prin acțiunile sale să acorde cuiva vreun drept asupra sa și, din această cauză, orice ar fi făcut sau Gomis el vrea să fie considerat, după, ca și înainte de aceasta, ca un infinit neschimbat și să fie luat și tratat în această calitate a sa.

Dar cum onoarea, cu conflictul și satisfacțiile ei, se bazează în această privință pe independența personală, care nu se știe pe sine limitată prin nimic, ci acționează prin ea însăși, constatăm că aici iese din nou la suprafață ceea ce constituia mai întâi o determinare fundamentală la figurile eroice ale idealului, adică neatârănarea individualității. În onoare nu avem însă numai fidelitate față de sine însuși și acțiune pornind din sine însuși, ci independența este aici legată cu reprezentarea de sine însuși, și tot mai această reprezentare constituie

conținutul propriu-zis al onoarei, îneîț în ceea ce esite exterior

## SECȚIUNEA III, 2. CAVALERISMUL

571

și dat eajși reprezintă ceea ce esite al isău și în acesta pe sine conform întregii sale subiectivități. Prin urmare, onoarea esite independența reflectată în sine, care are ca esență a ei numai această reflecție, lăslinid absolut la voia întâmplării dacă conținutul ei esite ceea ce este în sine însuși moral și necesar sau dacă este ceea ce e accidental și lipsit de însemnătate.

### 2. IUBIREA

(X., mi

Al doilea sentiment care joacă rol preponderent în reprezentările artei romantice este iubirea.

a) Dacă 'în onoare, așa cum se reprezintă ea pe sine în absoluta ei independentență, subiectivitatea personală constituie determinația fundamentală, în iubire, din contră, valoarea supremă este dăruirea de sine a subiectului unui individ de celălalt sex, abandonarea conștiinței sale independente și a existenței sale pentru sine izolate, care se vede nevoită să posede numai în conștiința altuia propria sa cunoaștere despre sine. Sub acest raport, iubirea și onoarea se opun una celeilalte. Dar și invers : putem considera iubirea și drept realizare a ceea ce este deja cuprins în onoare, lătruoit onoare simte nevoia să se vadă recunoscută, să vadă primită înfinitatea persoanei într-o altă persoană. Această recunoaștere este numai atunci adevărată și totală oînd nu este respectată de alții numai în abstract personalitatea mea, sau într-un caz concret izolat își, prin aceasta, limitat, ci atunci cînd eu cu toată subiectivitatea mea, cu tot ceea ce este ea ;și conține «a, eu — ca acest individ așa cum a fost, este și va fi — pătrund conștiința altcuiva și constitui voința sa propriu-izisă, știința sa, năzuințele sale și ceea ce el posedă. Atunci acest altcineva nu trăiește dedît în mine, după cum eu nu exist dedît în el. Amîndoi numai în această unitate împlinită sînt pentru ei înșiși și-și așază în această identitate tot sufletul iar și toată lumea iior. În această privință, aceeași înfinitate interioară, a subiectului atribuie iubirii importanța pe care o are ea pentru arta romantică, o importanță care este mărită și mai mult prin bogăția superioară pe care o comportă conceptul iubirii.

Apoi, iubirea nu se bazează pe reflexiile și cazuistica intelectului, așa cum poate fi adesea cazul la onoare, ci își are originea în sentiment și, dat fiind faptul că aici intervine și deose-

## 572 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

## SECȚIUNEA III, 2. CAVALERISMUL

573

(X., 180)

birea de sex, ea constituie totodată și baza relațiilor naturale spiritualizate. Totuși, ea devine aici esențială numai prin faptul că subiectul, cu interiorul său, cu înfinitatea în sine a sa, se contopește cu această relație. Această

pierdere a conștiinței sale în conștiința altuia, această aparență de lipsă de egoism și altruism, datorită căreia subiectul se regăsește pe sine și devine eu, această uitare de sine — înot cel ce iubește nu există pentru sine, nu trăiește și nu e îngrijorat pentru sine, ci-și găsește rădăcinile existenței sale în allitull și totuși tocmai în acest altul bucurându-se cu totul de sine însuși — constituie înfinitatea iubirii. Și ceea ce e frumos este cu deosebire faptul că acest sentiment nu rămîne numai impuls și sentiment, ci faptul că imaginația își plăsmuiește lumea sa în raport cu acest sentiment, transformînd în decor al lui tot restul, tot ce aparține altfel, ca interese, împrejurări, scopuri, existenței reale și vieții; imaginația înglobează totul în acest cerc, atribuind-<sup>\*</sup> du-i valoare numai sub acest raport. Cu deosebire în caracterele feminine apare iubirea în forma ei cea mai frumoasă; deoarece pentru caracterele feminine această dăruire de sine, această abandonare este punctul suprem, întrucât ele concentrează întreaga lor viață spirituală și reală în acest sentiment și tot de la el plecînd o desfășoară; numai în acest sentiment găsesc ele un punct de sprijin al existenței, iar cînid vîntul! nenorocirii se abate asupra acestuia, ele dispar ca lumina pe care o stinge primul suflu mai aspru. — în forma acestei înfinități subiective a sentimentului nu este întîlnită iubirea în arta clasică, și aici ea apare în -general numai ca un moment secundar pentru reprezentarea artistică, sau numai sub aspectul plăcerii sensibile. în Homer, fie că nu se pune prea mare greutate pe acest sentiment, fie că se înfățișează în forma lui cea mai demnă drept căsnicie în cercul vieții de familie, cum apare iubirea în figura Penelopei; ca îngrijorare a soției și a mamei, la Andromaca, sau în alte relații morale. Dimpotrivă, legătura lui Paris ou Elena este recunoscută drept imorală și drept cauză a groazelor și lipsurilor războiului troian; iar iubirea lui Ahile pentru Bri-zeis nu are profunzime de sentiment și interioritate, deoarece Brizeis este o sclavă la discreția voinței eroului. în odele poetei Safo, (fără îndoială, limbaj ui iubirii se potențează în însuflețire lirică, dar este mai mult căldura mistuitoare a sîngelui ce-si găsește în ele expresie decît intimitatea inimii și a sufletului subiectiv. Pe de altă parte, an micile și grațioasele cîntece ale lui Anacreon iubirea este o plăcere senină, generală. Fără înfinitele suferințe, fără a pune stăpînire pe întreaga existență, fără a deveni devotament pios al unui suflet qpresat care se topește în tăcere, ea se îndreaptă veselă spre plăcerea nemijlocită ca spre un lucru nevinovat, ce se aranjează așa sau altfel și în legătură cu care înfinita importanță de a iubi tocmai această fată și nu pe alta este tot atît de puțin luată în considerare pe cît de puțin se ține seama de părerea călugărească de a renunța cu totul la relația sexuală. Marea tragedie a celor vechi de asemenea nu cunoaște pasiunea iubirii în înțelesul ei romantic. Mai ales la Esrahil și la Sofodle ea nu revendică pentru sine interes esențial. Deoarece, deși Antigona este destinată lui Hemon de soție, iar acesta se angajează în fața tatălui său să îngrijească de Aratigona, ba chiar se sinucide din cauza ei fiindcă nu e în stare s-o salveze, totuși în fața lui Greon el nu invocă decît motive

obiective și nu puterea subiectivă a pasiunii sale, pe care el nici nu o simte în felul unui îndrăgostit modern interiorizat, în *Fedra*, de exemplu, Euripide deja tratează iubirea drept un patos mai esențial, dar și aici ea se înfățișează ca rătăcire criminală a sângelui, ca patimă a simțurilor provocată de Venus care vrea să-d piardă pe Hippolit fiindcă nu vrea să-i aducă sacrificii. Tot astfel *Venus* de la Vîillța Medici este, fără îndoială, o imagine plastică a iubirii, împotriva grației căreia -și a elaborării figurii nu se poate spune; nimic, dar din care lipsește cu desăvârșire expresia interiorității\*#\* cum o pretinde arta romantică. Același caz îl avem în ppelfet romană, unde iubirea, după dispariția republicii își a severității vieții morale, se înfățișează mai mult sau mai puțin ca plăcere a simțurilor. Dimpotrivă, pe Petrarca, deși el însuși își-a considerat sonetele drept joc, între-meindu-și gloria pe poeziile și operele latine, l-a făcut nemuritor tocmai acea iubire produs al imaginației, care, sub cerul Italiei, în căldura sufletului umblat în școala artei, se înfrătea cu religia. Înălțarea lui Dante a plecat și ea de la iubirea lui pentru Beatrice, iubire care la el s-a transfigurat apoi în iubire religioasă, în timp ice vitejia și îndrăzneala lui s-au ridicat pînă la puterea unei concepții religioase despre artă prin care s-a făcut — ceea ce nimeni n-ar fi cutezat — judecător universal peste oameni, așezîndu-i în iad, în purgatoriu și în rai. Ca imagine opusă acestei elevații, Boocaocio reprezintă iubirea în parte oa pasiune violentă, în parte ca ușuratică de tot, lipsită de moralitate, în timp ce înfățișează înaintea ochilor, în variatele lui

#### 574 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

nuvele, moravurile epocii își ale țării sale. În cîntecele trubadurilor germani, iubirea se înfățișează plină de sentiment, delicată, fără bogăție imaginativă, jucăușă, melancolică, monotonă, uniformă. La spanioli ea se prezintă plină de fantezie în expresie, cavalerească, uneori subtilă în descoperirea și apărarea drepturilor și îndatoririlor ei, ca o chestiune personală de onoare, dar și aici exaltată și în suprema ei strălucire. Mai tîrziu, la francezi, iubirea devine, dimpotrivă, galantă, înclinînd mai mult spre vanitate, devine un sentiment transformat în poezie, adesea • foarte spiritual, cu ajutorul unei sofistici ingenioase ; apoi, oînd plăcere senzuală fără pasiune, cînid pasiune lipsită de plăcere, sentiment și susceptibilitate sublimă, încărcate de reflexie. — (X, 182) j)ai. trebuie să întrerup aceste indicații, pentru dezvoltarea cărora nu este loc aici.

b) Mai precis, interesul profan prezintă, în general, două (laturi, întruoît de o parte se află lumescul ca atare : viața familială, legăturile cu statul, societatea civilă, legea, drepturile, moravurile etic, iar față de aceaistă existență ca atare fermă iubirea încolțește în sufletele mai nobile, mai pasionate, această religie profană a inimilor care, cînd se unește ân fel și chip cu religia, cînd o așază jpe aceasta mai prejos de ea, uitînd de ea ; și, întrucât iubirea face din sine unica problemă esențială a vieții, ba problemă unică și supremă, ea se poate decide nu numai să renunțe la toate și să fugă în pustie cu persoana iubită, ci, în forma ei



extremă — se înțelege, lipsită de frumusețe — ea poate merge pînă la sacrificarea neliberă, servilă, nerușinată a demnității omului, ca, de exemplu, în *Käthen von Heilbronn*. Însă, din cauza acestei separări, scopurile iubirii nu pot fi îndeplinite. În realitatea concretă fără conflicte, deoarece alături de iubire își afirmă pretențiile și drepturile și celelalte relații ale vieții, putînd leza astfel atotstăpînitoarea pasiune a iubirii.

a) Primul și cel mai frecvent conflict pe care trebuie să-l menționăm (în această privință este conflictul dintre onoare și iubire. Anume, onoarea are la rîndul ei același caracter infinit ca și iubirea și poate primi un conținut care se așază ca o piedică absolută în calea iubirii. Onoarea poate impune obligația de a sacrifica iubirea. De exemplu, din anumite puncte de vedere ar fi contrară onoarei unei pătri sociale suspuse iubirea pentru o fată aparținînd unei pătri sociale de jos. Deosebirea dintre clase este dată în firea lucrurilor și e

### -SECȚIUNEA III, 2. CAVALERISMUL

575

necesară. Dar aînd viața socială nu este încă regenerată prin conceptul infinit al adevăratei libertăți, în care poziția socială, profesiunea etc. sînt determinate de către subiect ca atare și de libera lui alegere, atunci, pe de o parte, tot natura, adică naș- (x<sub>2</sub> iș terea, este aceea care indică mai mult sau mai puțin omului poziția lui fermă ; pe de altă parte, deosebiriile ce se nasc prin aceasta sînt în plus menținute de onoare ca absolute și infinite, **întrucît** ea face din propria-i poziție socială chestiune de onoare. 3) Dar, în a (1 doilea rînd, înseși puterile sub-stanțiale, veșnice, adică interesele statului, iubirea de patrie, obligațiile familiare etc, pot ajunge în conflict cu dragostea și să-i interzică realizarea. Acesta este un conflict preferat cu deosebire în realizările artistice moderne, în care relațiile obiective ale vieții s-au dezvoltat deja își-și afirmă valabilitatea. Gonsiderată ea însăși, ca un drept important al sufletului subiectiv, iubirea este opusă aici altor drepturi și obligații, fie în sensul că inima respinge aceste obligații, cînsidenîndu-le subordonate, fie că le recunoaște, ajungînd în conflict cu puterea propriei sale pasiuni. *Fecioara din Orleans*, de exemplu, se bazează pe acest din urmă conflict.

y) (în al treilea rînd însă, pot fi în general relații și piedici exterioare care se ridică împotriva iubirii : mersul obișnuit al lucrurilor, proza vieții, cazuri de nenorocire, pasiuni, prejudecăți, îngustimea de spirit și egoismul altora, întîmplări de tot felul. Aici intervin apoi multe elemente unite, îngrozitoare, infame, întrucît răutatea, grosolănia și sălbăticia altor pasiuni sînt cele care se pun în calea delicatei frumuseți sufletești a iubirii. Mai cu seamă în drame, povestiri și romane moderne întîlnim adesea astfel de conflicte exterioare, care interesează îndeosebi prin faptul că ne fac să participăm la suferințele, speranțele, perspectivele distruse ale celor ce iubesc fără noroc și care urmăresc să ne miște sau să ne satisfacă printr-un deznodămînt bun sau rău ori, în general, numai să ne distreze. x,. IM Dar acest fel de conflicte, bazate numai pe accidentalitate, aparțin unei categorii inferioare.

c) Sub toate aceste aspecte, iubirea posedă în ea, fără îndoială, o mare calitate, înhrușt ea nu rămâne în general numai înclinare sexuală, ci, în dragoste, **un** suflet bogat, frumos, nobil se dăruiește pe sine și, pentru unirea cu altul, trăiește, e activ, viteaz, gata de jertfă etc. Iubirea romantică își are însă în ace-

## 576 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTTSTIC

lași timp și marginea ei. Anume, ceea ce lipsește conținutului ei este universalitatea existentă în sine și pentru sine. Ea este numai sentimentul (personal al subiectului individuali, sentiment ce nu se arată determinat de interesele eterne și de conținutul obiectiv al existenței omenești, de familie, de scopuri politice, de patrie, de obligații profesionale și de ale poziției sociale, de ale libertății și religiozității, ci este plin numai de eul propriu, eu care vrea să primească înapoi sentimentul, răsfrânt de alt eu. Acest conținut al intimității — ea însăși încă formală — nu corespunde cu adevărat totalității ce . trebuie să fie în sine un individ concret. În familie, în căsnicie, în sfera obligațiilor, în stat, sentimentul subiectiv ca atare și unirea ce decurge din el, unire cu acest individ și cu nici unul altul, nu formează principalul lucru despre care poate fi vorba, în iubirea romantică însă, totul se învîrtește în jurul faptului că acesta o iubește tocmai pe aceasta, și aceasta pe acesta. De ce este tocmai acesta ori aceasta, își are unicul temei în particularitatea subiectivă, în întâmplarea liberului arbitru. Fiecăruia îi pare iubita sa, precum și acesteia iubitul său, drept cea mai frumoasă, respectiv drept cel mai extraordinar, cum nu este nici una și nici unul în lume, cu toate că alții ar putea să-i găsească foarte obișnuiți. Dar tocmai pentru că toți, sau totuși mulți, fac această excludere și nu este iubită însăși Afrodita, unica, ci, dimpotrivă, pentru fiecare iubirea sa este 185) Afrodita, ba chiar mai mult, se constată că multe sînt acelea care sînt la fel de prețuite, după cum, de fapt, fiecare știe că există în lume multe fete drăguțe și bune, fete admirabile, care toate, sau totuși cele mai multe, își găsesc iubiții, adoratorii, bărbatii Ier, iar acestora dle le par frumoase, virtuozose, demne de a fi iubite etc. A da preferință absolută de fiecare dată numai uneia și toormai acesteia este deci o chestiune pur privată a **inimii** subiective și a particularității sau a singularizării subiectului, iar nemărginita încăpăținare de ași afla viața, suprema sa conștiință, cu necesitate și excludusiv în aceasta se dovedește a fi un arbitru infinit al necesității. Fără îndoială, în această poziție sînt recunoscute libertatea superioară a subiectivității și dreptul ei absolut de alegere, libertatea de a nu fi supusă pur și simplu, ca Fedra lui Euripide, unui patos, unei zeități ; dar din cauza voinței absolut individuale din care porcede, alegerea se înfățișează în același timp drept egoism și încăpăținare a particularității.

## SECȚIUNEA III, 2. CAVALERISMUL

577

Din această cauză conflictele iubirii, îndeosebi când ea este arătată luptînd împotriva unor interese substanțiale, păstrează totdeauna o latură de

accidentalitate și de neîndreptățire, subiectivitatea ca atare fiind aceea care, cu pretențiile ei nevalabile în sine și pentru sine, se opune la ceea ce, dată fiind propria sa esențialitate, trebuie să pretindă să fie recunoscut. Indivizii înaltei tragedii a celor vechi : Agamemnon, Iglitemnestra, Oreste, Edip, Antigona, Creon etc, au desigur, și ei un scop individual, dar substanțialul, patosul ce-i mână, fiind conținut al acțiunii lor, este justificat în mod absolut și joamă pînă la acest motiv și prezintă j J i i it L EkT

zintă ej Jm sine însuși interes general EkT aceea a JUI%e din cauza faptei for nici nu ne impresionează fiindcă este o soartă nefericită, ci pentru că e o nenorocire care în același timp îi onorează în chip absolut, întrudît (tătosuT) care nu se liniștește pînă ce n-a primit satisfacție are un conținut ca atare necesar. Dacă păcatul Glitemnestrei nu este pedepsit în acest caz concret, dacă ofensa pe care o suferă Antigona ca soră nu este reparată, aceasta este o nedreptate în sine. Insa aceste suferințe ale iubirii, aceste speranțe care nu se realizează, în general această stare de îndrăgostit, aceste dureri nesfârșite pe care le simte cel ce iubește, această fericire fără margini pe care acesta și-o reprezintă nu sînt interese generale în de însele, ci sînt ceva ce privește numai pe el. Desigur, fiecare om are o inimă pentru iubit și dreptul de a deveni fericit prin iubire, dar cînd dl nu-și atinge ținta aici, tocmai în cazul acesta, în cutare ori cutare împrejurări, în 'legătură tocmai cu această fată, prin aceasta nu se face nici o nedreptate ; deoarece nu este nimic necesar în faptul ca dl să aibă capricii tocmai privitor la această fată ; iar noi ne vedem nevoiți, prin urmare, să arătăm interes pentru suprema formă de accidentalitate, pentru arbitrarul subiectivității care nu are nici o lăngime și nici o generalitate. De aici răceala ce ne pătrunde la reprezentarea unei astfel de pasiuni, în ciuda căldurii acesteia.

### 3. FIDELITATEA

Al treilea moment ce devine important pentru subiectivitatea romantică în cercul ei lumesc este fidelitatea. Dar prin fidelitate nu trebuie să înțelegem aici nici faptul de a te ține consecvent și ferm de promisiunea de dragoste o dată făcută

37 - c. 128

### 578 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

nici soliditatea prieteniei, al cărei cel mai frumos model era considerat la antici prietenia dintre Ahile și Patroclu și prietenia și mai strînsă dintre Oreste și Pilade. Prietenia în înțelesul acesta al cuvîntului își are îndeosebi tinerețea ca teren și timp al său. Fiecare om trebuie să-și parcurgă pentru sine calea vieții, să-și elaboreze o calitate și s-o păstreze. Dar, cînd indivizii trăiesc încă într-o stare nedeterminată a intereselor lor reale, tinerețea este epoca în care ei se atașează unul de altul, legîndu-se atît Xj, 187) je strîns într-un fel unic de a simți, într-o unică voință și activitate, înot în chipul acesta fiecare întreprindere a unuia devine totodată întreprindere a celuilalt. Acest lucru nu se mai întîmplă în

prietenia dintre băbbați. 'Relațiile bărbatului își urmează pentru sine calea lor și nu pot fi realizate în comu-• niune atît de strânsă cu un altul încît unul să nu poată sărvarși nimic fără cellăMt. Băbbații se întîlnesc și se separă, interesele și treburile lor se despart și se unesc, intimitatea simțirii, a principiilor, liniile generale de direcție rămîin, dar aceasta nu este prietenia tinereții, unde nici unul nu hotărăște și nu începe ceva ce n-ar deveni în chip nemijlocit o chestiune care-i privește și pe celălalt. în esență, iține de principiul vieții noastre mai profunde f ap tuli că, în general, fiecare are grijă de sine, adică fiecare este el însuși icapabil în sfera realității care-l privește.

a) Dar dacă în prietenie și în iubire fidelitatea este fidelitate numai între egali, cea de care trebuie să ne ocupăm aici este fidelitate față de un superior, față de un s t ă p î n. Un gen asemănător de 'fidelitate întîlnim deja la antici în fidelitatea servitorilor față de familie, față de casa stăpînului lor. în privința aceasta, cel mai frumos exemplu ni-l oferă porcarul lui Ulise, care se chinuiește noaptea și pe furtună să-i păzească poneii, e plin de îngrijorare pentru stăpînul său, căruia îi dă ajutor credincios și la slînșit, împotriva pețitorilor. Imaginea unei fidelități tot atît de impresionante ne-o înfățișează Shakespeare în *Regele Lear* (actul I, scena IV) — care însă devine aici cu totul o chestiune de dispoziție sufletească —, unde Lear îl întreabă pe Kent, care vrea să-i servească : „Mă Cunoști, omule?" — „Nu, stăpâne !, îi răspunde Kent, dar dv. aveți în figură ceva ce mă face să vă numesc, bucuros, domn". — Aceasta deja se apropie mult de tot de ceea ce urmează să arătăm aici că este fidelitatea romantică. Deoarece fidelitatea pe treapta unde ne aflăm acum nu este credința sclavilor și a slugilor, care poate.,

### SECȚIUNEA III, 2. CAVALERISMUL

579

desigur, fi frumoasă și mișcătoare, dar căreia îi lipsesc libera x«, i88 neatîrnare a individualității și scopuri și acțiuni proprii, fiind, în consecință, de ordin inferior.

Dimpotrivă, aici este vorba de fidelitatea ide vasal proprie cavalerismului, în care, cu tot devotamentul său -față de un superior : principe, *rege*, împărat, subiectul își păstrează, ca moment .absolut hotărător, libera sa rezemare pe sine însuși. Fidelitatea constituie un principiu atît de lînalt în cavalerism ifiindcă în ea rezidă principalul cheag al unei comunități și al orînduirii ei sociale, cel puțin în faza inițială, de naștere a acesteia.

b) Scopul mai plin de conținut ce iese în evidență prin această nouă unire a indivizilor nu este însă patriotismul ca interes obiectiv și igenerall, ci este legat numai de un subiect, de stăpînul feudal ; și, din această cauză, acest scop este, iarăși, condiționat de onoarea proprie, de avantajul particular, de părerea subiectivă. în strălucirea ei cea imai mare apare fidelitatea într-o lume exterioară informă, grosolană, unde nu domnesc dreptul și legile. In cuprinsul unei astfel de realități lipsite de legi, cei mai tari și ornai proeminenți apar ca centre ferme, ca principii și conducători, iar lor li se alătură alții, prin

liberă hotărâre. O astfel de relație s-a dezvoltat apoi mai târziu, devenind o legătură ilegală a feudalismului, unde însă fiecare vasal își păstrează pentru sine își drepturile, și privilegiile sale. Dar principiul fundamental pe care se sprijină conform originii lui întregul edificiu este libera alegere atât în ce privește subiectul de care depinde vasalul, cât și perseverența în această dependență. Astfel, caracterul cavaleresc al fidelității știe să salvgardeze foarte bine proprietatea, dreptul, independența personală și onoarea individului, fără însă fie, din cauza aceasta, recunoscută drept obligație propriu-zisă, ce ar trebui satisfăcută și împotriva voinței accidentale a subiectului. Dimpotrivă, fiecare individ face să depindă dănuirea fidelității și, prin aceasta, și existența orânduirii generale de plăcerea, de înclinația și de felul lui personal de a vedea. —

c) Pentru acest motiv, fidelitatea și supunerea față de domnul feudal pot ajunge foarte ușor în conflict cu pasiunile subiective, cu susceptibilitatea onoarei, cu sentimentul de a fi fost ofensat, cu iubirea și cu alte forme interioare și exterioare ale accidentalității. În felul acesta, fidelitatea devine ceva foarte precar. De exemplu, un cavaler oarecare este fidel principelui [X., 190)

#### 580 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

său, dar prietenul său ajunge în conflict cu principele. Prin urmare, deja aici se pune problema alegerii între cele două fidelități, își îndeosebi el poate să-și fie fidel lui însuși, onoarei sale și intereselor sale. Cel imai frumos exemplu de un astfel' de conflict îl găsim în *Cid*. Acesta este credincios regelui, și tot așa și sieși. Gînd regele acționează just, Cid îl sprijină, dar, oînd principele face o nedreptate sau oînd Cid este ofensat, el îi retrage ajutorul imare pe care i l-ar fi dat. — Și raporturile dintre Garol cel Mare și seniorii lui sînt de aceeași natură. Legătura dintre aceștia și Carol este o legătură de suzeranitate și de ascultare, cam ca aceea pe care am constatat-o deja între Zeus și 'ceilalți zei :

'comandantul poruncește, strigă, ceartă, dar indivizii independenți își puternici i se opun cum și icînd le place, însă în felul cel imai exact și imai grațios totodată se arată est de ușor de desfăcut și cît de slabă este această legătură în „Reineke Fuchs”. întomnai cum, în acest poem imai marii imperiului nu se iservesc deoît pe ei înșiși și independența lor, tot așa în evul mediu principii își cavalerii germani nu se simțeau bine cînd erau nevoiți să facă ceva pentru imperiu ca întreg și pentru împăratul lor, și lucrurile se prezintă ca și cînd evul mediu ar fi atît de prețuit tocmai fiindcă, în «condițiile proprii lui, fiecare era justificat și considerat ca om de onoare cînd ceda liberului său arbitru, lucru care n-iar fi putut să-i fie îngăduit în cadiele unei vieți de stat rațional organizate.

Pe toate aceste trei 'trepte, onoare, iubire și fidelitate, baza o constituie independența subiectului în sine, sufletul, care se deschide însă ia față unor interese tot imai largi își imai bogate, rămînînd în mijlocul lor împăcat cu sine. Aici aparține în arta romantică cea mai frumoasă porțiune a cercului ce se

găsește în sfera religiei ca atare. Scopurile privesc omenescul cu care cel puțin, într-o anumită privință, noi putem simpatiza, anume în ce privește libertatea subiectivă, și nu constatăm că materialul și modul lui de a fi reprezentat s-ar afla în conflict cu conceptele noastre, așa cum este cazul unde și unde (în domeniul religios. Dar acest sector poate fi adus în multiple legături și cu religia, încât acum interesele religioase se împletesc cu cele ale cavalerismului laic, ca, de exemplu, aventurile cavalerilor mesei rotunde în cursul căutării sfântului Graal. Prin această împletire sînt apoi introduse multe elemente în parte, mistice și fantastice, iar în parte alegorice, în poezia cavalerismului. Tot astfel însă domeniul lumesc al iubirii, al onoarei, al fidelității

## SECȚIUNEA III. 2. CAVALERISMUL

581

poate fi înfățișat în chip cu totul independent de cufundarea în scopuri își feluri de a vedea religioase și să înfățișeze intuitiv numai mișcarea sufletului în interiorul subiectivității lui profane. — Dar ceea ce-i ilipsește treptei despre care este vorba acum este umplerea acestei **inferiorități** cu conținutul concret al relațiilor, caracterelor, pasiunilor umane și, în general, ale existenței reale. -Față de această varietate sufletul în sine înfinit rămîne încă abstract și formal, primind din acest motiv însărcinarea să încorporeze în sine și acest imaterial mai vast și să-l prezinte elaborat în mod artistic.

## SECȚIUNEA III. 3. INDEP. FORMALĂ A PART. IND.

583

### CAPITOLUL AL III-LEA

## **INDEPENDENȚA FORMALĂ A PARTICULARITĂȚILOR INDIVIDUALE**

Aruncând o privire înapoi asupra celor expuse pînă acum, constatăm -că am tratat în primul rând --despre subiectivitate în cercul ei absolut, adică despre conștiință în procesul ei de conciliere cu Dumnezeu, proces general al **spiritului** care se împacă cu sine. Caracterul abstract al acestui proces consta aici în faptul că, sacrificînd lumescul, naturalul și omenescul ca atare — chiar își atunci când acestea erau morale, și deci îndreptățite —, sufletul se retrăgea în sine, pentru a găsi mulțumirea numai în careul pur al spiritului. — în al doilea rând, iară a înfățișa negativitatea implicată în amintita împăcare, subiectivitatea omenească a devenit desigur, pentru sine și pentru alții, afirmativă, dar conținutul acestei înfățișări, laice ca atare, a fost numai independența personală a onoarei, intimitatea iubirii și serviabilitatea **fidelității**, conținut care se poate prezenta, fără îndoială, în relații diverse, într-o mare varietate și gradăție ale sentimentului și pasiunii, în cuprinsul unor mari schimbări ale împrejurărilor exterioare, dar care, înăuntrul acestor cazuri, înfățișează tot numai acum menționata independență a subiectului și intimitatea lui. — Al treilea punct ce ne rămîne să-l tratăm aici acum este felul în care poate intra în forma romantică a artei celălalt material al existenței omenești, conform interiorului și exteriorului lui : natura și concepția des- (9°) Precum și semnificația ei pentru suflet. Prin urmare, aici este vorba de lumea particularului, a existenței

concrete în general, care devine liberă pentru sine și, întrucât nu apare pătrunsă de religie și de concentrarea în unitatea absolutului, ea stă pe propriile-i picioare, imișcându-se independent în propriul ei domeniu.

De aceea, în acest al treilea cerc al formei romantice a artei, materialele religioase și cavalerismul, cu înaltele lui concepții își scopuri create din interior — căroră *in* realitatea actuală nu le corespunde nemijlocit nimic — au dispărut. Ceea ce, dimpotrivă, își găsește satisfacție ca ceva nou este setea de însăși această actualitate și realitate, mulțumirea cu ceea ce e aici, cu sine însuși, cu natura finită a omului și cu ceea ce este mărginit, particular, cu ceea ce are, în generali, caracter de portret. Omul dorește să aibă în preajma sa lînusuși prezentul, să-d vadă înaintea sa din nou creat de artă, actual și viu, ca operă umană, spirituală, proprie, deși cu sacrificarea frumuseții și idealității conținutului și a formei. — După cum am văzut chiar la început, cu conținutul și forma ei, religia creștină n-a răsărit din pământul imaginației, cum au răsărit zeii orientali și greci. Acum, dacă imaginația este aceea oare creează din sine semnificația pentru a înfăptui unirea adevăratului interior cu forma lui desăvîșită — și în arta clasică imaginația realizează în fapt această legătură —, dimpotrivă, în religia creștină particularitățile profane ale fenomenelor sînt primare îndată de la început, așa cum sînt, drept moment în ceea ce este de natură ideală, iar sufletul este mulțumit cu felul obișnuit de a fi și cu caracterul accidental al exteriorului, fără a pretinde frumusețe. Dar, eu toate acestea, omul este împăcat cu Dumnezeu mai întîi numai în sine, după posibilități ; toți sînt chemați, desigur, să *se* mântuiască, dar puțini sînt cei aleși, iar sufletul pentru care atît împărăția cerurilor, cît și împărăția lumii acesteia, rămân ceva transcendent, se vede nevoit să renunțe în cele spirituale la ceea ce este lumesesc și actual. El [sufletul] pleacă de la o infinit de mare depărtare, de la concepția că pentru el numai ceea ce a fost mai întîi sacrificat este un „dincoace” **afirmativ** ; această pozitivă regăsire de sine în prezentul său și voința de a i fi în acesta — ceea ce, de altfel, este începutul — formează încheierea dezvoltării artei romantice și ultima poziție în care omul se adîncește în sine și se concentrează. În ce privește forma pentru acest nou conținut, am văzut că arta romantică este de la începutul ei împovărată cu opoziția produsă de faptul că subiectivitatea infinită este ca atare incompatibilă cu materialul exterior și trebuie să rămână neontopită

## 584 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

### SECȚIUNEA III. 3. INDEP. FORMALĂ A PART. IND.

585

cu el. Tocmai această opoziție a celor două laturi ca independente una în fața celeilalte și retragerea în sine a interiorului constituie conținutul noțiunii de romantic. Dezvoltîndu-se în sine, cele două laturi se îndepărtează treptat una de alta, pînă ce, la sfîrșit, se separă totali, arătînd prin aceasta că ele trebuie să-și

caute în a l l c î m p idecîit acela aii artei contopirea lor absolută. Prin această separare laturile devin formale în ce privește arta, întrucît ele nu se pot înfățișa ca un întreg în acea unitate deplină pe care 'le-o da idealul clasic. Arta clasică se găsește înăuntrul unui cerc de figuri ferme, în cuprinsul unei mitologii desăvârșit elaborate prim artă și al formelor ei indisolubile. De aceea, după cum am văzut oînd am făcut trecerea la forma romantică a artei, disoluția clasicului, în afară de domeniul în general mai restrîns al comicului și satiricului, se produce prin transformarea lui în ceea ce este agreabil sau în imitație ce se pierde în erudiție, în ceea ce este rece și mort și care âti cele din urmă degenerază în tehnica neglijentă, și proastă. Subiectele rămân însă în generai aceleași, schimbîndu-și nuimai modul îmi de producere plin de spirit de mai înainte cu o reprezentare tot mai 'lipsită de spirit și cu o tradiție exterioară meșteșugărească. Dimpotrivă, mișcarea mai departe își încheierea artei romantice este disoluția **interioară** a însuși materialului artei care se separă în elementele sale, eliberare a părților lui însoțită de creșterea dexterității subiective își a artei reprezentării, care se perfecționează cu atît mai mult, cu oît substanțialul devine mai diluat. împărțirea mai exactă a acestui din urmă capital o putem face deci în felul următor :

în primul r î n d, avem înaintea noastră independența caracterului, însă caracter care e particular, este un individ determinat, închis (în sine, cu lumea lui, cu însușirile și scopurile lui particulare.

în al d o i l e a r î n d, acest formalism al particularității caracterului are în fața lui formația exterioară a situațiilor, evenimentelor, acțiunilor. Și cum intimitatea romantică este în general indiferentă față de exterior, fenomenul real se înfățișează aici liber, pentru sine, nepătruns nici de interiorul scopurilor si acțiunilor, nici plăsmuit în ifonmă adecvată acestui interior și, ifădînd să apară, cu felul lui de apariție lipsit de f.rîină și de coerență, drept spirit de aventură caracterul accidental al complicațiilor, împrejurărilor, al urmărilor evenimentelor, al modului de executare etc.

în al treilea rînd, se produce în sfârșit separarea laturilor a căror icompletă identitate constituie conceptul ipropriu-zis al artei și, în consecință, și disoluția artei însăși. Pe de o parte, arta trece la reprezentarea realității curente ca atare, la înfățișarea obiectelor așa cum există ele, cu singularitatea lor accidentală și cu particularitățile lor, avînd acum interesul de a transforma această existență în aparență cu ajutorul dexterității artei. Pe de altă parte, dimpotrivă, arta se transformă în concepție își reprezentare accidentală și cu desăvîrșire subiectivă, se convertește adică în u m o r, ca răsturnare și dislocare a oricărei obiectivități și realități prin igluma și joc al felului subiectiv de a vedea, și sfîrșește cu puterea productivă a subiectivității artistice peste orice conținut și orice formă.

## **1. INDEPENDENȚA CARACTERULUI INDIVIDUAL**

Infinitatea subiectivă a omului în sine, de la care am plecat în considerarea fonmei romantice a anteii, rămâne detenminație fundamentală își în sfera despre care este vorba acum. Dar, ceea ce intră ca elemente noi în această infinitate



pentru sine independentă, este, pe de o parte, particularitate a-conținutului ce constituie lumea subiectului, pe de altă parte contopirea nemijlocită a subiectului cu această particularitate a sa își cu .dorințele își scopurile ei ; în al treilea rând, intră ca element nou în această subiectivitate individualitatea vie pe care o formează, delimitându-se în sine, caracterul. De aceea noi nu trebuie să înțelegem aici prin termenul de „caracter” ceea ce înfățișau, de exemplu, italienii prin măștile lor. Deoarece măștile italiene sânt, desigur, și anumite caractere, dar ele arată acest mod-determinat nu numai în forma lui abstractă și generală, fără individualitate subiectivă, în timp ce caracterele treptei pe care ne găsim sânt fiecare pentru sine un caracter particular, un întreg pentru sine, un subiect individual. Dar, dacă cu toate acestea vorbim aici de formalism și de natură abstractă a caracterului, aceasta se referă numai la faptul că conținutul principal, lumea unui astfel de caracter se înfățișează, pe de o parte, ica o lume limitată, își prin aceasta abstractă, pe de altă parte ca accidentală. Ceea ce este individual nu este cuprins și purtat de ceea ce este substanțial și în sine însuși îndreptățit în conținutul individului, ci de simpla subiectivitate

196)

197)

## 586 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

a caracterului, subiectivitate care, în loc să se sprijine pe conținutul acum amintit și pe patosul ferm pentru sine, se bazează numai formal pe propria sa independență individuală.

Acum, înăuntrul acestui formalism pot fi separate una de cealaltă (două deosebiri principale:

Pe de o parte, avem fermitatea caracterului care se realizează pe sine în chip energetic, fermitate ce se limitează la scopuri precise, punând întreaga putere a unei individualități unilaterale în realizarea acestor scopuri. Pe de altă parte, caracterul se prezintă ca totalitate subiectivă, dar care rămâne neelaborată în inferioritatea și în profunzimea nedesohisă a sufletului și nu este în stare să se exteriorizeze pe sine și să se exteriorizeze în chip complet.

a) Prin urmare, ceea ce avem în fața noastră în primul rând este caracterul particular, care vrea să fie așa cum sînt el nemijlocit. După cum animalul e sînt deosebite și se resemnează să fie astfel, tot așa și aici diferitele caractere, al căror cerc și particularitate rămân accidentale și nu pot fi ferm limitate prin concept.

a) Iată de ce o individualitate ce se reazemă numai pe sine însăși nu are intenții și scopuri jgîndite, scopuri care ar lega-o de un oarecare patos general, ici ceea ce are, ce face și ce înfăptuiește ea le scoate în mod cu totul nemijlocit, fără nici o altă reflectare, din propria sa natură determinată, natură care este așa cum tocmai este, nedorind să fie întemeiată pe ceva mai înalt, contopită cu acesta și justificată prin ceva substanțial, ci care se sprijină, neînduplecată își neînduplecat pe sine însăși și, păstrînd această fermitate, sau se realizează pe

sine, sau piere. O astfel de independență a caracterului nu poate apărea decât acolo unde nedivinul, omenescul particular ajunge la completa sa valabilitate și afirmare. Acestui gen îi aparțin în mare parte caracterele lui Shakespeare, la care toamă extraordinara fermitate își unilateralitate sînt ceea ce reprezintă trăsăturile îndeosebi demne de admirat. Aici nu este vorba de religiozitate și de acțiune pornită din împăcarea religioasă a omului cu sine, de ceea ce este moral ca atare. Dimpotrivă, avem în fața noastră indivizi independenți, sprijiniți numai pe ei înșiși, urmărind scopuri anumite ce sînt numai ale lor, provenind exclusiv din individualitatea lor, scopuri pe care ei le îndeplinesc cu consecvența neclintită a pasiunii, fără a mai reflecta în plus și fără a se raporta la ceea ce e general, ci numai în vederea

### SECȚIUNEA III. 3. INDEP. FORMALĂ A PART. IND.

587

satisfacției proprii. Mai ales tragediile, cum sînt *Macbeth*, *Othello*, *Richard al III-lea* și altele, au în cuprinsul lor un astfel de caracter drept subiect principal, înconjurat apoi de altele mai puțin proeminente și energice. Astfel, de exemplu, pe *Macbeth* îl împinge caracterul său spre patima ambiției. La început, *Macbeth* ezită, după aceea însă întinde mîna după coroană, comite omor ca s-o oîștîge și, pentru a o impune, el mînge înainte prin toate ororile. Această fermitate lipsită de scrupule, identitatea omului cu sine și scopul provenit numai din el însuși îi conferă lui *Macbeth* un deosebit interes. Nimic nu-l face să șovăie, nici respectul față de caracterul sflînt al maiestății, nici nebunia soției sale, nici faptul! că-l părăsesc vasalii și nici prăpădul care năvălește în viața lui ; drepturi cerești își omenești, *Macbeth* nu se dă înapoi față de nimic, ici rămîne pe poziție. *Lady Macbeth* are un caracter asemănător și numai o flecăreală mai insipidă a unei critici mai noi a putut s-o considere ca plină de afecțiune. Chiar la prima ei apariție (actul I, scena V), cînd citește scrisoarea lui *Macbeth* prin care i se comunică întîlnirea cu vrăjitoarele și profetia acestora : „Noroc ție, *Than de Cawdor* ! Noroc ție, care vei fi „rege !”, *Lady Macbeth* exidlamă : „Ești *Glamis* și *Cawdor* ; și trebuie să fie ceea ce ți s-a promis. Dar mi-e teamă de natura ta ; ea este prea plină de laptele blîndeții omenești ca să lăpuce pe calea cea mai -scurtă”. Ea nu manifestă nici o plăcere plină de afecțiune, nici o bucurie pentru norocul soțului său, nici o emoție morală, nici o participare, nici o părere de rău, proprii unui suflet nobil, ci se teme numai ca nu cumva caracterul soțului ei să stea în calea ambiției lui. Pe *Macbeth* însuși îl consideră însă nu numai drept mijloc ; nici la ea nu mai există apoi îșovăire, incertitudine, reflectare, cedare, întocmai ca la *Macbeth* însuși ; nu mai e vorba de căință, ci numai de abstracția pură și duritatea caracterului care pur și simplu duce la îndeplinire ceea ce-i convine, pînă ce, la urmă, ea se prăbușește. Această prăbușire care cade asupra lui *Macbeth* venind din afară, după ce a săvîrșit fapta, este în sufletul feminin al lady nebunia. Astfel de caractere sînt și *Richard al III-lea*, *Othello*, bătrîna *Margareta* și multe altele la fel ; contrarul naturii mizerabile a unor caractere

moderne, al caracterelor lui Kotzebue de exemplu, care par a fi foarte nobile, mari, excelente, dar care lăuntric sînt în același timp numai niște ticăloși. În alte privințe n-au făcut lucru mai bun nici alții mai tîrziu, care, totuși, îl disprețuiau de sus pe

#### 588 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

Kotzebue. Așa, de exemplu, Heinrich von Kleist în a sa *Kätchen și principele de Hornburg*, caractere la care, în loc de consecvența fermă a stării de veghe, sînt înfățișate, ca tot ce e mai înalt și mai excelent, magnetismul și somnambulismul. Principele de Hornburg este cel mai jalnic general : când dă dispoziții este distrat, notează greșit ordinele, în noaptea dinaintea bătăliei se ocupă de lucruri bolnăvicioase, iar ziua, în bătălie, face lucruri nepotrivite. Cu astfel de duplicitate, ruptură și disonanță a caracterului ei își închipuie că l-au urmat pe Shakespeare ! Dar ei sînt departe de el, deoarece caracterul lui Shakespeare sînt consecvente cu ele însele, își rămîn fidele lor însele și pasiunilor, iar în ce privește ceea ce sînt și ceea ce li se întîmplă, ele se luptă cu sine numai potrivit felului lor ferm de a fi. — p<sup>1</sup>) Cu oît este însă imai particular caracterul, care își este numai lui însuși credincios, și prin aceasta se apropie cu ușurință de ceea ce este rău, cu atît mai mult trebuie să se așine pe sine în mijlocul realității concrete nu numai împotriva pie-x<sub>t</sub>. 199) dicilor ce i se ridică în cale, frînîndu-i realizarea, ci cu atît mai mult este el împins spre a pierde și prin însăși această realizare a sa. Anume, în timp ce el se realizează, îl lovește soarta ce provine din însuși caracterul determinat, adică pieirea pregătită de el însuși. Dar desfășurarea acestui destin nu este numai o dezvoltare ce pornește din acțiunea individului, ci este în același timp și o devenire internă, o dezvoltare a caracterului însuși cu năvala lui înainte, în sălbăticirea lui, în frîn-gerea sau pruiizarea lui. La greci, la care important este patosul, conținutul substanțial al acțiunii, și nu caracterul subiectiv, soarta lovește mai puțin acest caracter determinat, care în cuprinsul acțiunii sale nici nu se dezvoltă în chip esențial mai departe, ci la sfârșit e ceea ce era el la început. Însă pe treapta despre care astăzi vorbim acum continuarea acțiunii este totodată dezvoltarea mai departe a individului în interiorul lui subiectiv și nu este numai o înaintare exterioară. De exemplu, acțiunea lui Macbeth se prezintă în același timp ca o sălbăticiere a sufletului lui, cu o consecvență care, după ce a fost dată la o parte nehotărârea și aruncat zarul, nu se mai lasă oprită de nimic. Soția lui este de la început hotărîtă, în ea dezvoltarea se înfățișează numai ca anxietate interioară care se potențează pînă la prăbușire fizică și sufletească, pînă la nebunia în care ea se cufundă. Și așa se întîmplă cu cele mai multe caractere, cu cele importante și cu cele neimportante. Fără îndoială, și caracterele

#### SECȚIUNEA III. 3. INDEP. FORMALĂ A PART. IND.

589

antice se arată a fi ferme și se ajunge și în privința lor la conflicte în care nu mai este posibil nici un ajutor, fiind nevoie de intervenția unui *dens ex machina*

pentru a le aplana. Dar această fermitate, cum este, de exemplu, aceea a lui Filoctet, este plină de conținut și, în general, animată de un patos îndreptățit din punct de vedere moral.

γ) La caracterele ce țin de cercul despre care este vorba acum, date fiind independența individualității lor și natura accidentală a ceea ce propun ele drept scop al lor, nu este posibilă nici o conciliere obiectivă. Legătura dintre ceea ce sîrui aceste caractere și ceea ce li se întâmplă rămîne în (<sup>s-</sup> <sup>m</sup>) parte neprecisă, iar în pante nici pentru ele însele nu este dezlegată întrebarea -. „De unde și încotro ?” Destinul, ca cea mai abstractă necesitate, revine aici din nou și singura conciliere pentru individ este infinita lui ființă în sine, propria lui fermitate prin care se situează deasupra pasiunii sale și a destinului ei. „Așa este” și ceea ce i se întâmplă — provine aceasta din partea sorții stăpînitoare, a necesității sau a întâmplării — este așa, fără reflexia „la ce ?”, „de ce ?”, „așa se întâmplă”, iar omul se face și wea să se facă de piatră în fața acțiunii acestor puteri. —

b) în al doilea rînd însă, în mod cu totul opus, ceea ce are formal caracterul poate rezida în inferioritate ca atare, la care se oprește individul fără să poată ajunge la exteriorizarea și realizarea ei.

a) Acestea sînt naturi sufletești substanțiale, care cuprind în ele o totalitate, la «are însă orice mișcare adîncă se îndeplinește într-o formă simplă își concentrată doar în ele însele, fără dezvoltare și explicitare în afară.

Formalismul despre care am tratat adineauri se referea la modul-determinat al conținutului, la totala angajare a individului în unicul scop, pe care el îl făcea să iasă în evidență complet cu mare pregnanță, prin care el se exterioriza, se afirma și prin care pierdea sau se menținea, după cum o îngăduiau împrejurările. în al doilea rînd, formalismul la care ne-am oprit acum constă, invers, într-un mod de a fi inhibat, în lipsă de formă, în lipsă de exteriorizare și desfășurare. Un astfel de suflet este ca o piatră nobilă, prețioasă, care nu strălucește decît în unele puncte ale ei, dar în schimb această strălucire este asemenea fulgerului.

5) O astfel de stare de inhibiție nu prezintă valoare și interes deoît cînd avem de-a face cu naturi sufletești care au o

## 590 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

bogată viața interioară, bogăție care își face cunoscută nemărită(X, 20D) ginită ei adîncime și plenitudine numai prin puținele exteriorizări oarecum mute, ba tocmai prin această tăcere. Astfel de naturi simple, tăcute, pot exercita, fără voia lor, cea mai mare atracție. Dar atunci tăcerea lor trebuie să fie tăcerea mării nemișcate la suprafață, tăcerea adîncului insondabil și nu tăcerea celui lipsit de adîncime, a celui găunos și obtuz ; căci uneori un om cu totul banal poate reuși, printr-o comportare ce se exteriorizează puțin, dînd să se înțeleagă numai ici și colo cutare și cutare lucru, să creeze despre sine opinia că e înțelept foarte și are viață interioară, încît lumea crede în miracolul multelor comori ce stau ascunse în inima și spiritul acestui om, iar pînă la urmă se constată că nu e nimic de capul lui. Conținutul infinit și adîncimea suis-menționatei naturi sufletești

liniștite se anunță, din contra, prin exprimări izolate, distrase, naive și neintenționate pline de spirit — ceea ce pretinde mare genialitate și îndemânare din partea artistului —, exteriorizări care\*, fără a fi adresate altora în măsură să le sesizeze, dovedesc că un astfel de suflet prinde cu profunzime interioară substanțialul relațiilor existente, dar că reflexia lui nu este amestecată în marea rețea a intereselor și considerentelor particulare, a scopurilor finite, reflexie neîncăncată cu toate acestea, străină de acestea și suflet ce nu se lasă distras de mișcările obișnuite ale inimii, de seriozitatea intereselor de acest gen. —

y) Dar și pentru o natură astfel închisă în ea înisăși trebuie să vină un timp oînd ea este afectată într-un punct anumit al lumii sale interioare, când își angajează într-un sentiment hotărîto-r de viață întreaga ei forță necheltuită, legîndu-se cu nedisperisată tărie de acest sentiment și devenind fericită ori pierind fără posibilitate de scăpare. Căci, pentru a se menține, omul are nevoie de o substanță morală amplu dezvoltată, singura care conferă fermitate obiectivă. Clasei acestor caractere îi aparțin cele mai grațioase plămuiuri ale artei romantice, plămuiuri cum a creat și Shakespeare, conferindu-le frumusețe desăvârșită. Astfel, de exemplu, *Julieta* din *Romeo și Julieta* trebuie socotită printre acestea. Ați asistat la reprezentarea teatrală de aici a *Julietei* (reprezentarea *Magdallenei* Grelinger, Berlin, 1820). Merită să fie văzută. Este o creație plină de mișcare și de viață, este caildă, strălucită, plină de spirit, desăvârșită, nobilă. Dar *Julieta* poate fi privită și altfel, anume : la început ca o fată cu totul naivă, simplă, avînd patrusprezece sau cincispre--

SECȚIUNEA III. 3. INDEP. FORMALĂ A PART. 1ND.

591

zece ani, pe care se vede că încă n-a avut conștiință despre sine sau despre lume, n-a avut încă emoții și dorințe, ci a privit în chipul cel mai naiv înăuntrul lumii ce o înconjura ca într-o lanternă magică, fără să învețe în chipul acesta ceva și fără să ajungă să reflecteze într-un fel oarecare. Dar iată că vedem cum se dezvoltă subit întreaga tărie a acestui suflet de a sacrifica putere și totul șireteniei și reflexiei, de a se supune celor mai dure condiții, încât totul ni se înfățișează ca o primă deschidere a întregului trandafir, dintr-o dată, cu toate petalele, ca o țâșnire infinită a celui mai intim și mai pur adînc suflesc, în care mai înainte nu se diferențiasse, nu se formase, nu se dezvoltase încă nimic, dar care acum iese la lumină din spiritul ce mai înainte era închis în sine, iese ca un produs nemijlocit al interesului unic care s-a trezit, produs care, în frumoasa lui plenitudine și putere, se ignorează pe sine însuși. Sufletul *Julietei* este un foc pe care l-a aprins o unică scînteie, un mugur care, abia atins de iubire, iaită-l complet înflorit, pe neașteptate, dar care, cu cît se deschide mai iute, cu atît mai iute se și apleacă despuiat de petale. Și mai mult decît *Julieta* se găsește *Miranda* în mijlocul unei astfel de furtuni. Crescută într-un mediu liniștit, Shakespeare ne-o arată în primele momente ale ei de cunoaștere a oamenilor. Bl o înfățișează numai în câteva scene, dar ne dă despre ea în aceste scene o idee completă, infinită. *Thekla* a lui Schiller, deși este un produs al poeziei refleotatoare, o

putem și pe ea așeza în acest gen. în mijlocul unei vieți atât de bogate și de largi, ea nu este totuși impresionată de acea viață, ci rămâne lipsită de vanitate, fără reflec-tare, în naivitatea unicului interes care o animă. în general, acestea sânt îndeosebi naturi feminine nobile și frumoase, pentru care numai în iubire se revelează lumea și pn-opriu! lor interior, încît ele numai acum se nasc din punct de vedere spiritual. — Aceleiași categorii de intimitate care nu e în stare să realizeze o explicitare completă a isa îi aparțin în cea mai mare parte și cântecele populare, mai ales cele germanice, în care sufletul, cu concentrarea lui plină de conținut, oricît s-ar arăta el de răscolit de un interes oarecare, nu poate realiza decît expresii fragmentare, dezvelind tocmai prin aceasta profunzimea sa. Acesta este un mod de reprezentare artistică ce se întoarce cu muțenia lui oarecum înapoi la simbolic, întrucât ceea ce dă el nu este expunerea deschisă, clară, a interiorului întreg, ci este numai un *semn* și o aluzie. Totuși, nu avem aici un

## 592 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

simbol, a cărui semnificație rămâne, ca mai înainte, o generalitate abstractă, ci avem o exteriorizare al cărei interior este tocmai acest suflet, subiectiv, viu, real. în zilele de mai târziu ale unei conștiințe cu totul reflexive, ce se află departe de acea naivitate refulată în sine, astfel de reprezentări artistice sînt extrem de greu de realizat și sînt dovadă de spirit poetic original. Am văzut deja mai înainte că Goethe, mai ales în cîntecele sale, este maestru și în astfel de prezentări simbolice, adică știe să dezvelească întreaga autenticitate și infinitate a unui suflet în trăsături simple, exterioare în aparență și indiferente. Acestui igen îi aparține, de exemplu, *Regele din Thule*, una dintre cele mai frumoase creații ale lui Goethe : prin nimic nu-iși descoperă regele iubirea deoît prin paharul pe care bătrânul l-a păstrat ide la iubita sa. E pe moarte bătrânul chefliu, în jurul lui stau cavallerii în marea sală a tronului. Regatul, coimo-(X., 204) rile sale le dăruiește mîștenitorilor, paharul însă îl aruncă în valuri, ca nimeni să nu-l mai posed. „Dl îl văzu căzând, um-plîndu-ise cu apă și scufundîndu-;se în marea adîncă ; i se închiseră ochii, și nu mai bău niciodată, nici o picătură".

Dar o astfel de natură sufletească, adîncă, tăcută, care ține energia spiritului închisă întocmai cum ține cutea soînteia, care nuși dă sieși formă, nu-și dezvoltă existența și reflexia asupra acesteia, nici nu se eliberează pe sine prin această formare, idînid răsună în viața ei tonul strident al nenorocirii, rămîne expusă contradicției îngrozitoare de a nu avea nici o îndemănare, nici o punte care să-i concilieze inima cu realitatea și sa facă față împrejurărilor exterioare, s-o susțină împotriva lor și s-o susțină Ga atare. Oînd ajunge în conflict, un astfel de suflet nu iștie să se ajute, acționează rpede, necugetat, sau se lasă în mod pasiv angajat în complicații. Astfel, de exemplu, Hamlet este o natură nobilă, un suflet frumos ; fără slăbiciune interioară, dar fără un puternic sentiment al vieții, chinuit de negura melancoliei și a tristeții, el greșește calea. Hamlet are un miros fin ; nu există nici un semn exterior, nici un temei pentru bănueli, dar dl are presimțiri rele : nu toate sînt așa cum ar trebui să fie, dl adulmecă îngrozitoarea

faptă care a fost comisă. Spiritul tatălui său îi denunță lucruri mai precise. Sufletește, Hamlet este repede gata de răzbunare, el își amintește neîncetat de datoria pe care i-o impune propria sa inimă, dar nu se lasă antrenat, ca Macbeth, nu omoară, nu se dezlănțuie ou furie, nu lovește în dreapta și în stîngă, ca Laertes, ci

SECȚIUNEA III. 3. INDEP. FORMALĂ A PART. IND.

593

persistă în inactivitatea unui suflet frumos, interiorizat, care nu se poate realiza, nu se poate încorpora în relațiile prezente. El așteaptă, cu frumosul simț de dreptate al naturii sale sufletești el caută să descopere o certitudine obiectivă, dar chiar și după ce are această certitudine nu reușește să ia o hotărâre fermă, ci se lasă condus de circumstanțe exterioare. În această irealitate (Xt. 205) tate, el se înșală și cu privire la ceea ce are în față — ucide, în loc de rege, pe bătrânul Polonius. Acționează precipitat acolo unde ar fi trebuit să examineze cu atenție, în timp ce acolo unde ar avea nevoie de adevărată putere de faptă rămîne prăbușit în sine însuși, pînă ce, fără acțiunea lui în această vastă desfășurare a împrejurărilor și accidentelor, s-a împlinit soarta întregului, ca și aceea a propriei lui interiorități mereu refulate în sine.

Această situație o întâlnim în epoca modernă însă mai cu seamă la oameni aparținând păturilor sociale de jos, oameni ce n-au fost formați spre a pricepe scopurile generale, oameni care nu au interese obiective multiple își, din această cauză, atunci cînd nu le reușește un scop, nu pot găsi un reazem al vieții lor interioare și un punct de sprijin al activității lor în nici un alt scop. Această lipsă de cultură face ca naturile închise, cu dît sînt mai nedezvoltate, cu atît mai rigid și mai încăpățînat să țină la ceea ce le-a acaparat potrivit întregii lor individualități, chiar dacă acest ceva este cu totul unilateral. O astfel de monotonie, proprie oamenilor concentrați în ei, închiși și tăcuți, întâlnim cu deosebire la caractere germane, care din această cauză, adică din cauza firii lor închise, sînt încăpățînați, ușor iritabili, zgrunțuroși, inaccesibili, iar în acțiunile și exteriorizările lor sînt complet nesiguri și se contrazic. Ca maestru în zugrăvirea și reprezentarea unor astfel de naturi mute aparținînd claselor de jos ale poporului vreau să-l amintesc aici numai pe Hippel, autorul cărții *Cariere în linie ascendentă*, una dintre puținele opere germane umoristice. El se menține cu totul departe de sentimentalitatea și insipiditatea situațiilor lui Jean Paul ; are în schimb o individualitate admirabilă, are prospețime și vioiciune. El se pricepe să zugrăvească în chip foarte impresionant mai ales caractere refulate, care nu știu să se descarce și care, atunci cînd ajung aici, o fac în mod violent și înfricoșător. Aceste caractere rezolvă în chip tot mai îngrozitor infinita contradicție dintre interiorul lor și împrejurările (\*«. \*w nenorocite în care ele se văd implicate, împlinind în felul acesta

- o. 123

594 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

ceea ce face de altfel un destin extern ; ca, de exemplu, în *Romeo și Julieta*, unde accidente exterioare fac să nu reușească prudența și ingeniozitatea călugărului (care intervine între timp) și cauzează moartea îndrăgostiților.

c) Prin urmare, aceste caractere formale înfățișează, în general, pe de o parte numai infinita putere de voință a subiectivității particulare, care se impune așa cum este ea, năvălind înaintea voinței ei, sau, pe de altă parte, ele reprezintă naturi sufletești în sine totale, nelimitate, care, afectate într-o parte oarecare a interiorului lor, își concentrează în acest unic punct amplexarea și adîncimea întregii lor individualități, dar care, nesusținându-se în afară și ajungând în conflict, nu sînt în stare să se adapteze și să se ajute cu chibzuință. Un al treilea punct pe care trebuie să-l mai amintim acum este următorul : dacă aceste caractere cu totul unilaterale și limitate în ce privește scopurile urmărite de ele, dar caractere dezvoltate în ce privește conștiința lor, vrem să ne intereseze nu numai formal, ci și substanțial, referitor la ele noi trebuie să păstrăm în același timp părerea că natura limitată a subiectivității lor nu este ea însăși decît destin, adică împletirea naturii lor determinate particulare cu un interior mai profund. Shakespeare, de fapt, ne și face să o descoperim la aceste caractere, această profunzime și bogăție a spiritului. El le înfățișează ca oameni dotați cu liberă putere de reprezentare și cu spirit genial întrucît reflexia lor se află deasupra a ceea ce sînt ele după starea și **scopurile** lor precise și le ridică deasupra acestora, astfel încît aceste caractere sînt împinse de conflictul inerent poziției lor să facă ceea ce săvârșesc oarecum numai din pricina nenorocului adus de împrejurări. Totuși, acest lucru nu trebuie înțeles în sensul că, de exemplu, ceea ce cîntează Maibeth să comită ar trebui considerat numai ca vină a mizerabilelor vrăjitoare, deoarece acestea sînt mai curînd reflexul poetic al pro- 207) priei lui voințe rigide. Ceea ce înfăptuiesc figurile lui Shakespeare, scopul lor particular, **își** are originea și rădăcina forței sale în propria lor individualitate. Dar în aceeași individualitate își păstrează acesite personaje totodată și grandoarea lor, care șterge ceea ce sînt ele ca personaje reale, adică ceea ce sînt ele considerate după scopurile, interesele și acțiunile lor, le mărește și le înalță în ele însele. Tot astfel caracterele urîte ale lui Shakespeare, Stefano, Trinkulo, Pistol și eroul absolut între toți aceștia, Falstaff, rămîn cufundați în urîtenia lor, dar aceste

### SECȚIUNEA III. 3. INDEP. FORMALĂ A PART. IND.

595

personaje se manifestă în același timp și ca inteligențe al căror geniu ar fi putut cuprinde în sine totul, ar fi putut duce o existență cu totul liberă, și în general ar fi putut fi ceea ce sînt oamenii mari. În timp ce, în tragediile franceze, și cei mai mari și mai buni, examinați la lumină, se dovedesc destul de adesea a fi chiar numai niște bestii holbate și rele, în care nu există spirit decît ca să se justifice sofistic pe ele însele, la Shakespeare nu găsim nici o justificare, nici o condamnare, ci numai considerare asupra sorții generale, pe al cărei punct de vedere — punctul de vedere al necesității — se așază indivizii fără lamentări și



părerii de rău și privesc de pe el cum se năruie totul, se privesc și pe ei înșiși cum se prăbușesc, oarecum din afară. În toate aceste privințe domeniul unor astfel de caractere individuale este un câmp infinit de bogat, dar aare atrage cu ușurință după sine pericolul de a aluneca în găunoasă platitudine, înțit n-au existat decât puțini maștri care, dotați cu destulă poezie și judecată, să poată cuprinde adevărul.

## 2. SPIRITUL DE AVENTURA

După ce am considerat acea latură a interiorului care poate fi reprezentată artistic pe această treaptă, trebuie, în al doilea rând, să ne întoarcem privirea și asupra exteriorului, asupra naturii particulare a împrejurărilor și a situațiilor care pun în mișcare caracterul, asupra conflictelor în care el este angajat, precum și asupra formei de ansamblu pe care o îmbracă interiorul în mijlocul realității concrete.

Cum am văzut deja de mai multe ori, este o determinată e fundamentală a artei romantice aceea că spiritualitatea, sufletul ca reflectat în sine, constituie un întreg și se raportează din această cauză la exterior nu ca la realitatea sa, pătrunsă de el, ci ca la ceva pur exterior, ca la ceva separat de el, exterior, care, liberat de spirit, acționează pentru sine, se încurcă și se agită ca o accidentalitate în nesfârșită curgere, schimbătoare, confuză. Înșă, sufletului ferm închis în sine îi este tot atât de indiferent căror circumstanțe se adresează, pe oit de întâmplător fapt este care dintre ele i se îmbie. Deoarece îl interesează mai puțin faptul ca prin acțiunea sa să se realizeze o operă întemeiată în ea însăși și durabila prin ea însăși decât, jnai curînd, faptul de a se impune în general pe sine și de a săvârși fapte.

### 596 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

a) Prin urmare, avem aici ceea ce poate fi numit sub alt aspect dezdivinizare (*Entgotterung*) a naturii. Spiritul s-a retras în sine din natura exterioară a fenomenelor, care, întrucît interiorul subiectivității nu se mai vede în ele pe sine însuși, se formează acum și ele în mod indiferent în afara subiectului. Potrivit adevărului său, spiritul este, desigur, mijlocit fi împăcat în sine cu absolutul, dar întrucît aici ne găsim pe terenul individualității independente aare pleacă de la ea însăși așa cum esite ea nemijlocit, menținîndu-'se ferm așa cum este, aceeași laicizare lovește și caracterul oare -acționează și care cu scopurile lui, ele însele accidentale, se angajează din această cauză într-o lume accidentală, cu care el nu se contopește într-un întreg congruent în sine. Această relativitate a scopurilor într-un mediu relativ, al cărui mod-deteraninait și a cărui complexitate nu rezidă în subiect, ci se determină pe sine exterior și accidental, (X,. 209) producând, asemenea unor ramificații straniu încolăcite unele cu altele, conflicte tot atât de **accidentale**, această relativitate constituie aventurosul, t i p u (1 fundamental al **romanticului** în privința întâmplărilor și a acțiunilor.

În înțelesul mai strict al idealului își al artei clasice, acțiunii și evenimentului îi aparține un scop adevărat în sine însuși, necesar în sine și pentru sine, în al cărui

conținut rezidă *fi* ceea ce este determinant pentru forma exterioară, pentru modul lui de înfăptuire în realitate. Nu acesta este cazul la faptele și evenimentele proprii artei romantice. Deoarece, dacă aici este înfățișată și realizarea unor scopuri generale și substanțiale în ele însele, aceste scopuri nu posedă totuși în ele însele madul-deteraninat-de-a-fi al acțiunii, dementul care creează ordine organică lîn desfășurarea interioară a acesteia, **ci** aceste scopuri sînt nevoite să lase liberă această latură a realizării lor, abandonînd-o din această cauză accidențialității.

a) Lumea romantică avea să înfăptuiască numai o singură operă a bis o Iută: răispîndirea creștinismului, acțiunea Spiritului comunității. în mijlocul unei lumi dușmănoase, în parte lume a antichității necredincioase, în parte lume a barbariei și a grosolăniei conștiinței, această operă deveni, cînd s-a trecut de la învățatură la fapte, mai ales o operă pasivă a îndurării de dureri și torturi, a sacrificării proprii existenței temporale, pentru mîntuirea veșnică a sufletului. Fapta ulterioară care se referă la același conținut este în evul mediu opera

cavalerismului creștin, alungarea maurilor, arabilor, a

SECȚIUNEA III. 3. INDEP. FORMALĂ A PART. IND.

597

mahomedanilor în general, din țările creștine și apoi, înainte de toate, în cruciade, cucerirea sfântului mormînt. Acesta n-a fost totuși um scop care să-l privească pe om în calitatea sa de om, ci un scop pe care trebuia să-d realizeze numai totalitatea diferiților indivizi, încât aceștia s-au și revărsat ca atare în masă și bucuroși. Sub acest aspect, putem numi cruciadele aventura colectivă a evului mediu creștin ; aventură întinmă în sine însăși x., 210 și fantastică ; de natură spirituală, dar fără scop cu adevărat spirituali ; iar în ce privește acțiunile și caracterele, aventură mincinoasă. Fiindcă în privința momentului lor religios cruciadele au avut un scop foarte lipsit de semnificație, **exterior**. Creștinătatea trebuie să-și găsească mîntuirea numai în **spirit**, în Hiriistos, care, înviat, s-a înălțat de-a dreapta tatălui, iar realitatea lui vie, prezența lui o găsești în spirit și nu în mormnta-tul lui și în locurile concrete, nemijlocit prezente, ale șederii lui temporale de odinioară. însă impetuoasa dorință religioasă a evului mediu s-a îndreptat numai spre locul, spre localitatea exterioară a patimilor și a **sfântului** mormînt. în mod tot atît de contradictoriu era legat nemijlocit de scopul religios cel pur lumesc, al cuceririi, al câștigului, sicap care, dată fiind natura lui exterioară, avea un caracter cu totul altul decît cel religios. Astfel, ei voiau să oîștigel ceva **spiritual**, ceva interior, și se urmărea ca sioop numai cucerirea localității exterioare din care dispărea spiritul ; se urmărea câștig profan și se lega acest element lumesc de elementul religios ca atare. Această stare de ruptură constituie ceea ce e găunos și fantastic aici, unde exteriorul pervertește interiorul, iar acesta, invers, exteriorul, în loc să fie ambele aduse în armonie unul cu celălalt. Datorită acestui fapt, apar și în executare legate împreună elemente opuse fără să fie conciliate : pietatea se convertește subit în

brutalitate și în cruzime barbară, și aceeași brutalitate care face să iasă la lumină tot egoismul și toate patimile omului se transformă dintr-o dată în adîncă și infinită înduioșare și în pocăință a spiritului, despre care propriu-zis și era inițial vorba. Date fiind aceste elemente antagoniste, le lipsește și faptelor și evenimentelor legate de același scop orice unitate și consecvență a conducerii : ansamblul se împrăștie, se fărâmițează în aventuri, victorii, înfrângeri, în întâmplări diverse, iar rezultatul nu corespunde mijloacelor și preparativelor mari. Ba însuși scopul se \*,<sup>211</sup> suprimă pe sine prin felul în care este îndeplinit. Căci cruciadele voiau să mai confirme o dată adevărul cuvintelor : „Tu nu-ți

## 598 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTICI

### SECȚIUNEA III. 3. INDEP. FORMALĂ A PART. IND.

599

lași să odihnească în mormânt, nu suferi ca sfântul tău să putrezească". Dar tocmai această dorință fierbinte de a căuta îmi astfel de locuri și spații, chiar în monmînit, în locul morții, pe Hristos cal viu și de a găsi satisfacerea spiritului în aceasta este ea însăși — oricât de mare caz ar face din ea domnul de Gha-teaubriand — numai o descompunere a spiritului din care avea să învie creștinătatea pentru a se întoarce la viața, plină și proaspătă, a realității concrete. Scap asemănător esite căutarea sfântului Graal, mistică pe de o parte, fantastică pe de altă parte. —

3) Operă superioară este aceea pe care fiecare om trebuie s-o săvîrșască asupra sa însuși, adică viața sa, prin care al își hotărăște destinul său veșnic. Acest obiect a fost, de exemplu, conceput de Dante în a sa *Comedie divină* potrivit concepției catolice, întrucît ne conduce prin infern, purgatoriu și paradis. Cu toată ordinea severă a întregului, nici aici nu lipsesc reprezentări fantastice și aventuri, întrucît opera mîntuirii și a condamnării este înfățișată nu numai în sine și pentru sine, în forma ei generală, ci este îndeplinită cu privire la un număr aproape incalculabil de indivizi considerați cu particularitățile lor ; și, în afară de aceasta, poetul își arogă dreptul bisericii : ia în mâinile sale cheile împărăției cerului, mîntuiește și condamnă, făcîndu-l astfel judecător al lumii care instalează în iad, în purgatoriu sau în paradis pe cei mai cunoscuți indivizi ai lumii antice și creștine : poeți, cetățeni, ostași, cardinali, papi.

γ) Implicînd acțiuni și întâmplări, celelalte subiecte sînt (i<sub>2</sub>.2i<sub>2</sub> apoi, în domeniul lui m s c, infinit de variatele aventuri determinate de reprezentare, de aocidentalitatea exterioară și interioară a iubirii, a onoarei, a fidelității : aici bătaie de dragul gloriei proprii, dinadto asistență unei persoane nevinovate și persecutate ; apoi săvîrșirea celor mai uimitoare fapte în onoarea iubitei ori restabilirea dreptului nesocotit prin puterea pumnului și îndemnarea brațului propriu, și aceasta chiar dacă nevinovăția care este eliberată ar fi reprezentată de o bandă de pungași. În cele mai multe dintre aceste subiecte nu există poziție, situație ori conflict care ar face necesară acțiunea, ci inima vrea să se descarce,

căutându-și în mod intenționat aventurile. Astfel, acțiunile dragoste i, de exemplu, nu au aici, în ce privește conținutul lor imai special, în mare parte nici o altă destinație în sine decât aceea de a servi drept dovezi de fermitate, de fidelitate, de dănuire a iubirii, destinația de a arăta că realitatea înconjurătoare, cu întregul complex al raporturilor ei, nu e privită decât ca material bun pentru a manifesta iubirea. Prin aceasta, fapta determinată a acestei manifestări — prezentând importanță numai întrucât servește ca dovadă — nu este determinată prin sine însăși, ci este lăsată în seama capriciului, a toanelor iubitei și a arbitrarului întâmplărilor exterioare. Absolut în același fel se petrec lucrurile și în ceea ce privește scopurile onoarei și vitejiei. În cea mai mare parte, ele aparțin subiectului care se afilă încă departe de orice conținut substanțiali, subiect care poate săși însușească orice conținut dat întâmplător și să descopere că este ofensat în legătură cu acesta, sau poate căuta în acest conținut ocazie de a-și arăta curajul și dexteritatea. Cum aici nu există criteriu pentru ceea ce trebuie și pentru ceea ce nu trebuie acceptat drept conținut, lipsește și criteriul pentru ceea ce ar putea fi într-adevăr o ofensă a onoarei și pentru ceea ce este adevăratul obiect al vitejiei. Nici în ce privește administrarea dreptății — de asemenea scop al cavalerismului — lucrurile nu stau altfel. Anume, aici dreptul și legea încă nu se înfățișează ca o stare sau un scop ferm în sine și pentru sine, ce s-ar realiza totdeauna conform legii și conținutului ei necesar, ci numai ca un capriciu subiectiv, încât atât intervenția, cât și aprecierea a ceea ce este just sau injust în cutare sau cutare caz rămân lăsate în grija judecății cu totul nesigure a subiectivității, b) Așadar ceea ce avem în fața noastră în cavalerism și în sus-amintitul formalism al caracterelor în general, și cu deosebire în domeniul lumescului, este mai mult sau mai puțin caracterul accidental al împrejurărilor în care se acționează, precum și al naturilor sufletești doritoare să acționeze. Căci aceste figuri individuale unilaterale pot să-și însușească conținuturi cu totul accidentale, care sânt purtate numai de energia caracterului lor și isî-nt înfăptuite — sau nu reușesc — în mijlocul unor conflicte condiționate din afară. Tot așa i se întâmplă cavalerismului, care, în onoare, iubire și fidelitate, conține în sine o justificare superioară, asemănătoare adevăratei moralități. Pe de o parte, prin caracterul particular al împrejurărilor la care reacționează cavalerismul, el devine direct ceva accidental, întrucât, în loc de o operă generală, nu sânt de înfăptuit decât scopuri particulare și lipsesc legături existente în sine și pentru sine ; pe de altă parte, tocmai din această cauză se produce și

## 600 PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

cu privire la spiritul subiectiv al indivizilor arbitrar sau eroare referitor la intenții, planuri și înțrqrprinderi. Înăptuit consecvent, întreg acest spirit de aventură se dovedește a fi, prin urmare, în acțiunile și evenimentăle lui, ca și în rezultatele lui,

0 lume ce se descompune în sine însăși și, ca atare, o lume comică a

întâmplărilor și a destinelor.

Această disoluție în sine însuși a cavalerismului a ajuns să fie conștientă de sine și și-a primit cea mai adecvată reprezentare artistică cu deosebire la Ariosto și la Cervantes, iar la Shakespeare acelle caractere individuale prin particularitatea lor despre care a fost vorba mai sus.

a) La Ariosto ne amuză mai ales complicațiile infinite ale destinelor și scopurilor, împletirea fabuloasă a unor relații fantastice și a unor situații bufone, cu care poetul se joacă în chip 2H) straniu și nesăbuit. Ceea ce eroii iau în serios este curată prostie și nebunie goală. Mai ales iubirea a coborât de la dragostea divină a lui Dante, de la delicatețea fantastică a lui Petrarca la\* istorii adesea obscene și senzuale și la conștientizarea ridicole, în timp ce eroismul și vitejia apar împinse până pe o culme de pe care ele nu mai trezesc mirarea care crede, și produc numai un surâs din cauza caracterului fabulos al faptelor. Dar, alături de îndoielile lui în care se produc situațiile și dau naștere la ramificații și la conflicte prodigioase, care sînt începute, întrerupte, din nou complicate, tăiate și la sfîrșit rezolvate în ochip surprinzător, precum și alături de tratarea comică a spiritului cavaleresc, Ariosto știe în egală măsură să rețină și să scoată în evidență și ceea ce este nobil și mare în spiritul cavaleresc, în curajul, iubirea, onoarea și vitejia cavalească, după cuim se pricepe să zugrăvească just și alte pasiuni ale cavalerilor : agerimea, viclenia, prezența lor de spirit și multe altele. p<sup>1</sup>) Dar dacă Ariosto se îndreaptă mai mult spre f a b u -

l o s u l propriu spiritului de aventură, Cervantes, dimpotrivă, elaborează romanescul. În *Don Quijote* avem de-a face cu o natură nobilă, la care cavalerismul devine nebunie, întrucît spiritul lui de aventură se manifestă în mijlocul unor stări strict determinate, ale unei realități zugrăvite precis în ceea ce privește raporturile ei exterioare. Acest fapt produce comica contradicție dintre o lume rezonabilă, organizată prin ea însăși, și un suflet izolat, care dorește ca această ordine și fenmitate să fie create numai prin el și prin cavalerism, prin care ea n-ar

SECȚIUNEA III. 3. INDEP. FORMALĂ A PART. IND.

601

mai fi putut să fie decât tulburată. Dar, în ciuda acestei rătăcirii comice, *Don Quijote* conține tocmai ceea ce elogiam mai înainte la Shakespeare. Cervantes l-a înfățișat și el pe eroul său ca pe o natură originală nobilă, înzestrată cu daruri spirituale multilaterale, natură ce ne interesează și ea într-adevăr. *Don Quijote* este un suflet care, în nebunia lui, este perfect sigur de sine și de cauza sa sau, mai curând, această nebunie constă numai în faptul că el este și rămîne atît de sigur de sine și de cauza sa. Fără acest calin lipsit de reflecție sau privire la conținutul și succedul acțiunilor sale, el n-ar fi un romantic autentic, iar această siguranță de sine în ce privește caracterul substanțial al sentimentelor ale este împodobită, în chip cu totul grandios și genial, cu oele mai frumoase trăsături de caracter. Tot astfel întreaga operă este, pe de o parte, o persiflare a cavalerismului romantic, de la un capăt la celălalt o ironie veritabilă, în timp ce

la Ariosto spiritul de aventură rămiîne oarecum o glumă frivolă ; pe de altă parte însă, înteîmpilările lui Don Quijote formează numai firul pe care este înşirată în felul cel mai graţios o salbă de nuvele autentic romantice, spre a arăta şi a păstra valoarea adevărată a ceea ce restul romanului dizolvă cu comicul lui. y) Vedem aici cavalerismul convertinidu-se, chiar şi în ce priveşte cele mai importante interese ale lui, în ceva comic. În chip similar aşază şi Shakespeare, alături de fermele sale caractere, individuale şi de situaţii şi coriil'icte tragice, figuri şi scene comice sau, cu ajutorul unui umor profund, înalţă aceste caractere mult deasupra lor însele şi deasupra sicqpurilor lor respingătoare, limitate şi false. De exemplu, Falstaff, nebunul în *Regele Lear*, scena muzicanţilor din *Romeo şi Julieta* aparţin primei categorii, Richard al III-dea ţine de această din urmă categorie.

c) în al treilea r î n d, din acest proces de disoluţie a romanticului în forma lui de pînă aici face parte, în sfârşit, romanescul în înţelesul modern al cui vîntullui, care este precedat în timp de romanele cavaleşti şi pastorale. — Romanescul acesta este cavalerismul redevenit serios, avînd iarăşi un conţinut real.

Accidentalitatea existenţei exterioare s-a transformat în orînduire fermă, sigură, a statului şi a societăţii civile, încît acum locul scopurilor himerice pe care le urina cavalerul îl (X,. 2i« ia poliţia, justiţia, armata, conducerea de stat.

Datorită acestui fapt se schimbă şi spiritul cavaleresc al eroilor care acţionează în romanele mai noi. Gu scopurile lor subiective : iubire, onoare,

## 602 'PARTEA A II-A. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

ambiţie sau cu idealurile lor de reformatori ai lumii, ei se găsesc ca indivizi în faţa acestei onînduieli consolidate şi a prozei realităţii care le ridică în caile dificultăţi din toate părţile. Atunci, dată fiind această opoziţie, dorinţele şi pretenţiile subiective cresc enonm, deoarece fiecare găseşte în faţa sa o lume fermecată, care, după el, nu este cum trebuie să fie, împotriva căreia el trebuie să lupte fiindcă aceasta îi rezistă şi, dată fiind fermitatea ei dură, nu cedează în faţa pasiunilor kii, ridicând în faţa acestora voinţa unui tată, a unei mătuşi, apoi raporturi cetăţeneşti, drqpt tot atlîtea piedici. Mai ales tinerii sînt aceşti noi cavaleri care sînt nevoiţi să-şi facă drum prin lumea care se realizează pe sine însăşi în locul idealurilor lor şi consideră drept nenorocire faptul că, în general, există familie, societate civilă, stat, legi, îndeletniciri profesionale etc, deoarece aceste relaţii substanţiale ale vieţii se opun crud, cu limitările lor, idealurilor şi dreptului infinit al inimii. Este nevoie deci să fie făcută 6 fisură în această ordine a lucrurilor, să fie schimbată lumea, să fie făcută mai bună, sau cel puţin să-ţi croieşti, în ciuda ei, un cer pe pămînt, să-ţi cauţi fata care este aşa cum trebuie să fie, s-o găseşti, s-o dîşti şi s-o cucereşti, bravînd rudele rele şi alte circumstanţe potrivnice. Aceste lupte însă nu sînt în lumea modernă altceva decât anii de ucenicie, de educaţie ai individului în mijlocul realităţii existente, date, fapt care le conferă adevărata lor semnificaţie. Deoarece la sfîrşitul acestor ani de ucenicie subiectul a terminat cu nebuniile tinereţii, se încadrează cu

dorințele își opiniile sale în relațiile existente își în cuprinsul (X., 217) raționali al acestora, se introduce ca verigă ce face parte din lanțul de fenomene care e lumea și-și cucerește aici o poziție adecvată. Oricât s-ar fi certat cineva cu lumea în dreapta și în stîngă, orioît ar fi fost el aruncat înapoi și încolo, până la urmă, de cele mai multe ori, el totuși își cucerește fata sa și o situație oarecare, se căsătorește și devine un filistin întocmai ca și ceilalți : soția conduce gospodăria, vin copiii, femeia adorată — care era la început unica, era un înger — se înfățișează acum aproximativ ca și toate celelalte femei, serviciul cere muncă și cauzează neplăceri, căsnicia supărări familiare, și astfel cad pe capul omului toate neajunsurile. — Constatăm aici același caracter al spiritului de aventură, numai că acesta își găsește semnificația lui justă, iar fantasticul cuprins în **spiritul** de aventură trebuie să-ți primească corectarea necesară.

SECȚIUNEA III. 3. INDEP. FORMALĂ A PART. IND.

603

### 3. DISOLUȚIA FORMEI ROMANTICE A ARTEI

Ultimul lucru pe care trebuie să-l stabilim acum mai precis este punctul în care romanticul — în sine deja principiu al disoluției idealului clasic — iface de fapt să apară limpede această disoluție ca d i s o l u ț i e.

Aici intră în considerare înainte de toate caracterul ou desă-vîrșire accidental și exterior al materialului pe care-l alege și-i dă formă activitatea artistică. În plastica artei clasice interiorul subiectiv este raportat la exterior în așa fel, încît acest exterior este figura proprie a interiorului însuși, nefiind tratat ca ceva independent de acesta. Dimpotrivă, în arta romantică, unde interiorul se retrage în sine, întregul conținut al lumii exterioare obține libertatea să se desfășoare pentru sine și să se mențină cu particularitățile și felul lui propriu de a fi. Invers : cînd momentul esențial al reprezentării artistice devine intimitate subiectivă a sufletului, conținutul determinat al realității exterioare și al lumii spirituale în care se întrupează sufletul are caracter egal de accidental. Iată de ce interiorul romantic se x., 218) poate manifesta în toate c irc umiiS tan ț ele, în mii și mii de situații, de stări și relații, de rătăcirii și complicații, de conflicte și satisfacții, deoarece este căutată și are valabilitate numai forma ce și-o dă acest interior lui însuși în chip subiectiv, numai felul de a recepta și de a se exterioriza al sufletului, nu și un conținut valoros în sine și pentru sine. De aceea în reprezentările artei romantice totul își găsește loc, toate sferile și fenomenele vieții, ceea ce este mare de tot și ceea ce este mic de tot, ceea ce e sublim și ceea ce e cu totul neînsemnat, moralitatea, imoralitatea și răul și, cu cît se laicizează mai mult arta, cu atît mai mult se instalează ea în sfera lucrurilor mici ale lumii, le dă preferință, le conferă valabilitatea desăvârșită, iar artistul se simte bine cînd le reprezintă așa cum sînt. Așa se prezintă lucrurile, de exemplu, la Shakespeare, fiindcă la el, în general, acțiunile se desfășoară în mijlocul celor mai mici lucruri ce au legătură cu ele, fănîmițindu-se și împrăștiindu-se într-ur- cerc întreg de întâmplări, de accidente ; la el toate stările au importanță, alături de cele mai înalte regiuni și cele mai însemnate interese se găsesc cele mai lipsite de

însemnătate și mai secundare. Astfel, în *Hamlet*, alături de curtea regală, soldații de gardă ; în *Romeo și Julieta*, servitorimea casei ; în alte piese apoi nebuni, mitocani și tot felul de aspecte ordinare ale vieții zilnice ; dr-

## 604 PARTEA II. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

ciumi, căruțași, oale de noapte, purici, întocmai' cum, în sfera religioasă a artei 'romantice, la nașterea lui Hristos și la adorarea magiilor nu trebuie să lipsească boul și măgarul, ieslea și paiele. Și așa se întâmplă cu toate, ca să se împlinescă și în artă cuvîntul că cei umiliți trebuie să fie înălțați.

În cuprinsul acestui caracter accidental al obiectelor — care sînt reprezentate în parte, desigur, drept simplu mediu pentru un conținut în sine însuși de mai mare însemnătate, dar care sînt înfățișate în parte și în mod independent — devine evidentă decadența artei romantice, de care am amintit ceva deja 2i9) <sup>ma] sus</sup>

Anume, pe de o parte se prezintă realitatea concretă, cu obiectivitatea ei prozaică dacă o considerăm din punctul de vedere al idealului ; conținutul vieții obișnuite, de toate zilele, care nu este concepută în substanța ei, conținînd elemente morale și divine, ci este privită sub aspectul caracterului ei schimbător și trecător ; pe de altă parte, avem subiectivitatea ei, care, cu sentimentele și felul ei de a vedea, cu dreptul și puterea spiritului ei, știe să se ridice spre a deveni stăpână a întregii realități ; subiectivitatea care nu lasă nimic să rămână cu legăturile lui obișnuite și cu valoarea ce o are pentru conștiința obișnuită și care se mulțumește numai atunci cînd tot ceea ce este încorporat în acest domeniu se dovedește, prin forma și poziția ce i le conferă opinia subiectivă, capriciul, genialitatea, a fi dizolvabil, iar pentru intuiție și sentiment dizolvat. — Iată de ce avem să vorbim în această privință în primul rînd despre principiul acelor variate opere de artă al căror mod de reprezentare a prezentului obișnuit și a realității exteriore se apropie de ceea ce numim curent imitație a naturii. În al doilea rînd, avem să vorbim despre umorul subiectiv, care joacă rol mare în arta modernă și care la mulți poeți constituie tipul fundamental al operelor lor.

În al treilea rînd, nu ne mai rămîne ca încheiere deoît să indicăm punctul de vedere din care arta mai este capabilă să se manifeste și în zilele noastre.

### a) IMITAREA ARTISTICĂ SUBIECTIVĂ A CEEA CE EXISTĂ

Cercul obiectelor pe care-l poate cuprinde această sferă se extinde în nelimitat, deoarece arta nu-și ia drept conținut al său ceea ce este necesar în sine însuși, necesar al cărui cerc este în.

## SECȚIUNEA III. 3. INDEP. FORMALĂ A PART. IND.

605

sine încheiat, ci realitatea accidentală, cu nemărginitele ei modificări de forme și raporturi : natura, cu jocul ei variat de forme <sup>s-220)</sup> mații individualizate, acțiunile și îndeletnicirile zilnice ale oamenilor minăți de trebuințele lor naturale și de plăcerea satisfacerii lor, omul, cu obișnuințele lui întâmplătoare, situații și activități ce țin de viața de familie, de ocupațiile cetățenești și, în general, ceea



ce se schimbă imprevizibil în lumea obiectivă, exterioară, în felul acesta, arta nu devine numai gen portretistic, cum este mai mult sau mai puțin romanticul pretutindeni, ci se dizolvă complet în reprezentare de portrete, fie că este vorba de **plastici**, de pictură sau de descrieri în poezie și de reîntoarcere la imitarea naturii, anume la apropierea intenționată de caracterul accidental al existenței nemijlocite, luată pentru sine, existență lipsită de frumusețe, prozaică. — Din această cauză, se pune nemijlocit întrebarea dacă astfel de producții mai trebuie să fie numite în general opere de artă. Dacă, ridicând această problemă, avem în fața ochilor noștri conceptul operelor de artă adevărate în înțelesul idealului artistic — opere la care este vorba, pe de o parte, de conținut ce nu e în sine însuși accidental și trecător, pe de altă parte de un mod de plăsmuire absolut adecvat unui astfel de conținut —, produsele treptei unde ne aflăm în prezent, comparate cu acestea, nu sînt la înălțimea lor. În schimb, arta mai are și un alt moment oare are o deosebire aici importantă esențială : concepția subiectivă și înfăptuirea operei de artă, latura talentului individual, care știe să rămână fidel vieții în sine substanțiale a naturii, precum și creațiilor spiritului, chiar și pe pozițiile externe ale accidentalității, poziții pe care ajunge acesta și care, datorită acestui adevăr al său, cît și prin cea mai demnă de admirat dexteritate a reprezentării, știe să facă ceva semnificativ din ceea ce are este lipsit de semnificație. La aceasta se mai adaugă modul viu cu care artistul se transpune cu totul, cu spiritul și sufletul său, în existența unor astfel de obiecte, în întreaga lor formă interioară și exterioară. 22» rioară și în întregul lor fel de a apărea și chipul în oare, astfel animate, el le expune pe seama intuiției. Considerate sub aceste aspecte ale lor, nu ne este îngăduit să refuzăm pe nedrept numele de opere de artă produselor cercului despre care este vorba în acest moment.

Acum, în ce privește unele precizări, între diferitele arte poezia și pictura sînt mai ales cele care s-au îndreptat și spre

## 606 PARTEA II. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

222)

astfel de obiecte. Căci, pe de o parte, ceea ce furnizează conținutul este ceea ce e particular în sine însuși ; pe de altă parte, sînt particularitățile accidentale ale fenomenului exterior, dar particularități autentice, deoarece sînt caracteristice ale fenomenului care trebuie să devină aici sîmna a reprezentării artistice. Nici arhitectura, nici sculptura, nici muzica nu sînt potrivite pentru îndeplinirea unei astfel de sarcini.

a) În poezie este înfățișată viața casnică obișnuită — care are drept substanță a ei onestitatea, experiența lucrurilor și morala zilei — în complicații sociale curente, în scene și figuri luate din păturile sociale mijlocii și de jos. La francezi, mai cu seamă Diderot a **insistat** în sensul acesta asupra naturalei și imitații a ceea ce este dat. Printre noi germanii, Goethe și Schiller au fost, în schimb, cei ce s-au angajat, într-un înțeles superior, pe un drum asemănător în tinerețea lor ; dar, înăuntrul acestei naturale vii și al acestor particularități, ei au căutat un

conținut mai (profund își conflicte esențiale, pline de interes, în timp ce mai ales Kotzebue și Lffland — unul cu o viteză superficială a concepției și a producției, celălalt cu precizie mai serioasă și ou o moralitate de mic-burghez — au făcut, cu simț puțin pentru adevărata poezie, portretul vieții zilnice a timpului lor, cu relațiile ei prozaice și stramte. În general însă, arta noastră a adoptat foarte bucuros acest ton, deși foarte târziu, realizând sub acest raport o virtuozitate. Căci timp îndelungat arta ne-a fost nouă mai mult sau mai puțin ceva străin, primit de la alții, și nu ceva ce ar fi izvorât din noi înșine. Însă, în această îndreptare spre realitatea ce se află sub ochii noștri rezidă nevoia ca materialul artei să fie indigen, din patrie, să fie viața națională a publicului și a poetului. Spre acest punct, adică spre apropierea artei, artă care să devină, după conținut și felul lui de prezentare artistică, a noastră, să fie La ea acasă chiar și cu sacrificarea frumuseții și a idealității, s-a îndreptat nemijlocit impulsul care a dus la astfel de reprezentări artistice. Alte popoare mai curând au disprețuit astfel de materiale sau arată abia acum un interes mai viu pentru aceste subiecte luate din viața de toate zilele.

3) (Dar, dacă vrem să ne reprezentăm intuitiv tot ceea ce se poate face în această privință mai demn de admirație, trebuie să privim pictura de gen a olandezilor de mai târziu. Oare este baza substanțială a acestei picturi potrivit spiritului general al ei, bază care i-a dat naștere, am arătat deja, pe scurt, în partea

### SECȚIUNEA III. 3. INDEP. FORMALĂ A PART. **IND.**

607

I a prezentei lucrări, oînd am tratat despre ideal ca atare. Starea de mulțumire cu viața prezentă, chiar și în ce privește cele mai obișnuite și mai mici lucruri, decurge la olandezi din faptul că ei sînt nevoiți să cucerească prin lupte grele și stăruitoare hărnicie ceea ce natura le oferă altor popoare nemijlocit și din faptul că, trăind în spațiu redus, ei au crescut obișnuți cu grija și ou prețuirea celor mai neînsemnate lucruri. Pe de altă parte, ei sînt un popor de pescari, de marinari, de orășeni și de țărani nevoiți să aprecieze valoarea celor necesare și folasitoare cuprinse lîn ceea ce este foarte mare și în ceea ce este foarte mic, lucruri pe care ei știu să și le procure datorită celei mai neobosite activități. Religia olandezilor este cea protestantă, ceea ce constituie un fapt important, căci numai protestantismul este acela care se instalează cu totul pînă și în proza vieții, lăsînd-o să se afirme complet, pentru sine, independent de relații religioase, și să se dezvolte în nețărmurită libertate. Nici unui alt popor, în alte împrejurări, nu i-ar fi venit în minte să facă, din obiecte ca acelea pe care ni le pune sub ochi pictura dan- x., 228 deză, conținut de cea mai înaltă calitate al unor opere de artă. Dar, cu toate aceste interese, olandezii n-au dus o existență de lipsuri și de mizerie și de oprimare a spiritului, ci ei și-au reformat ei înșiși biserica, au învins despotismul religios, ca și puterea lumească a Spaniei și *grandezza* spaniolă ; datorită activității, sîr-guinței, vitejiei și spiritului lor de eonomie, stăpmiți de sentimentul libertății cucerite de ei înșiși, ei au ajuns la bunăstare, la bogăție, la legalitate, la bună dispoziție și la curaj, și chiar la zburdălnicia care

însoțește existența senină de toate zilele. Aici rezidă explicația alegerii subiectelor artei lor.

O natură sufletească mai profundă, care se îndreaptă spre un conținut valoros *va* dl însuși, nu poate fi satisfăcută de astfel de subiecte. Dar, deși sentimentul și gândul nu sînt mulțumite cu astfel de subiecte, te împacă totuși cu ele intuirea lor mai precisă. Căci arta pictatului și a pictorului este aceea de care trebuie să ne lăsăm înveseliți și răpiți. Și, de fapt, cînd vrei să știi ce este pictat în aceste tablouri mici, trebuie să le privești ou atenție spre a spune despre cutare sau cutare maestru : acesta știe să picteze ! De aceea, cînd produce, nici nu e lucru important pentru pictor să ne dea prin apera sa de artă o reprezentare despre obiectul ce ne înfățișează. Despre struguri, flori, cerbi, copaci, plaje, despre mare, soare și cer, despre decarurile și podoabele ustensilelor vieții zilnice, despre cai, ostași, țărani, despre fumat,

## 608 PARTEA II. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

### SECȚIUNEA III. 3. INDEP. FORMALĂ A PART. IND.

609

extragerea dinților, despre scenele casnice cele mai variate, avem deja în prealabil cea mai completă intuiție. Astfel de lucruri există destule în natură. Ceea ce trebuie să ne încante nu este conținutul și caracterul reali al lui, ci răsfrîngerea cu totul dezin-

(K<sub>8</sub>.224) teresată a obiectului. Este stabilit că frumosiul e oarecum răsfrîngere, aparența ca atare, pentru sine, iar arta este măiestria de a reprezenta toate secretele răsfrîngerii fenomenelor exterioare, răsfrîngere care se adîncește dn sine. Artă constă mai ales în faptul că ea descoperă cu simț fin trăsăturile de moment și cu totul sidriimfoătoare aile lumii prezente, cu caracterul ei viu, particular, și totuși în ooncordianță cu legile generale ale aparenței, și în faptul că ea fixează, fidel și jiușt, ceea ce este de natură cu totul trecătoare. Un cqpac, un peisaj sânt deja ceva pentru sine fenm și permanent. Dar a prinde strălucirea metalului, reflexul unui strugure luminat, un reflex evanescent al lunii, al soarelui, un surîs, expresia unor afecte ce trec repede, mișcați comice, poziții, aerul unei figuri, a prinde toate acestea atît de efemere și de trecătoare și a le face dăinuitoare și pline de viață este sarcina grea a acestei trepte a artei. Dacă arta clasică, potrivit idealului ei, nu plăsmuiește în esență decît ceea ce este substanțiali, aici este prinsă și reprezentată intuitiv natura schimbătoare în exteriorizările ei fugitive : cursul iute al apei, o cădere de apă, valuri spumegiînde ale mării, o natură moartă cu strălucirea mtîmplătoare a paharelor, a farfuriilor etc. ; forma exterioară a realității spirituale lîn situațiile cele mai particulare : o femeie care bagă în ac firul de ață la lumină, un popas de bandiți care fac mișcări accidentale, tot ce e mai instantaneu într-un gest care dispare într-o clipă, rîsul și chicotitul unui țăran, iată în ceea ce Qsitade, Teniers, Steen sânt maeștri ! Avem aici un triumf al artei asupra a ceea ce este trecător, triumf prin care substanțialul este oarecum înșelat în puterea lui asupra accidentalului și

efemerului.

Însă, cum aici conținutul propriu-zis îl dă răsfrângerea ca atare a obiectelor, arta merige și mai departe, întrucât ea face interpretabilă aparența fugitivă. Anume, făcând abstracție de obiecte, mijloacele reprezentării artistice devin și ele scop pentru

(X., 225) ele însele, încât dexteritatea subiectivă și aplicarea mijloacelor artistice sînt ridicate la rangul de subiect obiectiv al operelor de artă. Deja vechii olandezi studiaseră în modul cel mai temeinic latura fizică a culorilor : van Eyck, Hemling, Soorel știa să reproducă în chipul cel mai înșelător luciul aurului, alii angin-

tului, strălucirea pietrelor nobile, mătasea, catifeaua, blănurile etc. Această măiestrie de a produce cele mai izbitoare efecte prin magia culorii și prin secretele farmecului ei își conferă acum sieși valoare independentă. După cum spiritul își reproduce lumea în reprezentări și idei gândind-o și înțelegînd-o, tot astfel acum lucru principal devine crearea din nou, subiectivă, a celor exterioare în elementul sensibil al culorii și al luminii. Aceasta este oarecum o muzică obiectivă, sonoritate în culori. Anume, după cum în muzică un singur ton pentru sine nu este nimic, ci produce efect numai în raportul lui cu alte tonuri, adică prin opoziția, acordul, contopirea lui cu alte tonuri și prin trecerea lui în alte tonuri, tot așa este și aici cu culorile. Dacă privim de aproape luciul culorii care strălucește ca aurul și scînteiază ca niște galioane luminate, nu vedem, poate, decît trăsături alburii, gălbui, puncte, suprafețe colorate : o culoare singură ca atare nu posedă strălucirea pe care ea o produce ; numai punerea lor împreună produce acea strălucire și scînteiere. Dacă luăm, de exemplu, *Atlasul* lui Terburg, constatăm că, luată pentru sine, fiecare pată de culoare este un surșters, mai mult sau mai puțin alburii, albastrui, gălbui, dar, privită de la o oarecare distanță, se produce, prin poziția ei față de celelalte, strălucirea temperată, frumoasă, care este proprie lui Atlas cel real. Și tot așa se încîmpea cu catifeaua, cu jocul luminii, cu vaporii fini ai norilor și, în general, cu tot ceea ce este reprezentat. Nu reflexul sufletului vrea să se înfățișeze pe sine în lucruri, caz frecvent, de exemplu, la peisaje, ci îndemnarea cu totul subiectivă este aceea care se manifestă în chipul acestor obiectiv ca dexteritate a mijloacelor înseși de a putea crea prin ele însele, cu caracterul lor viu și cu acțiunea lor, o obiectivitate.

γ) Dar, în felul acesta, interesul pentru obiectele înfățișate se convertește în sensul că pură subiectivitate a artistului este aceea care își propune să se arate și pentru care, din această cauză, nu este vorba de plăsmuirea unei apere ca atare împlinită și care să se reazeme pe ea însăși, ci de un produs prin care subiectul producător se face văzut numai pe sine însuși. În măsura în care această subiectivitate nu mai privește mijloacele exterioare de reprezentare artistică, ci conținutul însuși, arta devine artă a capriciului și a umorului.

39 - c. 128

610 PARTEA II. FORMELE PARTICULARE ALE

## b) UMORUL SUBIECTIV

În umor, persoana artistului este aceea care se produce pe sine însăși cu trăsăturile ei particulare, precum și cu laturile sale mai profunde, încât aici este vorba, în esență, de valoarea spirituală a acestei personalități.

a) Cum umorul nu-și ia drept sarcină să facă să se desfășoare și să se dezvolte un conținut oarecare în mod obiectiv conform naturii lui esențiale și, în această dezvoltare a lui din sine însuși, să-l structureze și rotunjească în ohip artistic, ci artistul însuși este acela care constituie materialul operei de artă, principala activitate a umorului constă în faptul că, prin puterea unor ieșiri spirituale subiective, a unor trăsături sau a unor feluri frapante de a vedea, el face să se descompună în sine și să se dizolve tot ceea ce vrea să devie obiectiv și să câștige o formă de realitate fermă. Datorită acestui procedeu, es-te nimicită în sine orioe 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 dois a materialului, precum și o viaigabon-dare înaoce și încolo, o ciocnire și o încrucișare de expresii, de 227) vederi și de atitudini subiective prin mijlocirea cărora autorul se dă pradă atât pe sine însuși, oit și obiectele sale.

p) Iluzionarea naturală constă aici în faptul că este cu totufl ușor să-tți bați **joc** de tine însuși și de ceea ce te înconjură și să faci gilume despre tine și despre ceea ce există, iată de ce se recurge adesea la forma umoristicului. Se întâmplă însă tot atât de des că umorul devine plat oînd subiectul alunecă pe panta toanelor și a gtlumelor sale îrotiîmplătaare, care, înșirate fără legătură una lângă alta, deviază în nedeterminat și leagă adesea laolaltă, cu intenționată bizarerie, tot ce este mai eterogen. Unele națiuni sînt mai lăsătoare față de un astfel de gen de umor, altele sînt mai severe. La francezi, umoristicul are în general puțină trecere, la noi are mai multă și noi siîntem mai toleranți față de aberații. Astfel, de exemplu, Jean Pauli este la noi un umorist iubit, cu toate că el este mai bizar deoit toți ceilalți în unirea barocă a tot ceea ce obiectiv e mai îndepărtat și prin aruncarea claie peste grămadă a unor obiecte aduse în relație în chip absolut subiectiv. Istoria, conținutul și mersul evenimentelor sînt ceea ce e mai puțin interesant în romanele sale. Principalul rămâne aceil du-te-vinio aii umorului care se folosește de conținut

numai pentru a-și afirma în legătură cu el subiectiva sa ieșire spirituală. Prin această raportare și înlănțuire a unui material adunat din toate regiunile lumii și din toate domeniile realității, umoristicul se întoarce oarecwm înapoi la simbolic, unde semnificația și figura sînt de asemenea una în afara celeilalte, numai că acum pura subiectivitate a poetului este aceea care comandă peste material, ca și peste semnificație, juxtapunându-Je în chip straniu. Dar o astfel de serie de idei capricioase obosește curînd, mai ales cînd ni se pretinde să ne

transpunem cu reprezentarea noastră în interiorul combinațiilor adesea gireu de ghicit care i-au venit întâmplător (în minte poetului. [îndeosebi la Jean Paul, metaforele, spiritele, glumele, comparațiile se omoară una pe x<sub>2</sub>, 228) alta, nu vezi ieșind nimic, ci totul numai distonând. Dar ceea ce trebuie să intre în disoluție e nevoie să se fi dezvoltat în prealabil și să se fi pregătit. Pe de altă parte, and subiectul nu are în sine sâmburele și consistența unei naturi sufletești pline de adevărată subiectivitate, umorul alunecă ușor în sentimental și susceptibil, pentru care tot Jean Paul ne oferă exemplu.

7) dată de ce adevăratului umor, oare vrea să se țină departe de aceste excrescențe, îi sînt proprii multă profunzime și bogăție a spiritului, pentru a scoate în evidență că într-adevăr plin de expresie e numai ceea ce pare subiectiv și pentru a face să reiasă substanțialul din însuși caracterul accidental al acestui subiectiv, din simplele lui nostimade. Facilitatea poetului în cursul desfășurării spuselor sale trebuie să fie, ca la Sterne și la Hiippel, asemenea unei hoinăreli fără scop determinat, naivă, lipsită de însemnătate, care toiomai prin felul ei de a fi neînsemnată ne dă cea mai înaltă noțiune despre ceea ce înseamnă profunzime ; și cum aici ceea ce țâșnește în dezordine este constituit din amănunte, legătura lor interioară trebuie să fie cu atît mai adîncă și să facă să iasă, din ceea ce ca atare este dezlînat, punctul de lumină al spiritului.

Cu aceasta am ajuns la sfîrșitul artei romantice, am ajuns la punctul de vedere propriu ultimului timp, a cărui particularitate poate fi găsită în faptul că subiectivitatea artistului se află deasupra materialului și producției sale, întotdeauna această subiectivitate nu mai este dominată de condițiile date ale unui cerc al conținutului, ca și aii forme, cerc deja determinat în el însuși, ci ea păstrează cu totul în puterea și la alegerea ei atît conținutul, oît și modul de plămuire a lui.

## PARTEA II. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

### c) SFÎRȘITUL FORVEI ROMANTICE A ARTEI

Arta, ca obiect al considerațiilor noastre deipînă acum, a avut ca fundament unitatea dintre semnificație și figură, precum și unitatea subiectivității artistului cu conținutul, cu așezarea sa. Mai (x<sub>s</sub>, 229) precis, felul determinat al acestei uniri a fost acela care da, pentru conținutul și reprezentarea lui icorespunzătoare, norma substanțială ce impregna toate **formațiile** artistice.

În lăceastă privință am găsit la începuturile artei, *m* Orient, spiritul iinică nelibar pentru sine lînăsuși ; el căuta lînă în ceea ce este natural ceea ce era pentru el absolutul și concepea din această cauză naturalul ca fiind divin în el însuși. Mai depiarte, concepția artei clasice reprezenta zeii eleni drept niște indivizi naivi, dotați cu tspirii't, dar care iîn chip tot atît de esențial erau încă împovărați cu figură omenească, naturală, ca moment afirmativ ial lor. Abia arta romantică ia pătruns spiritul în adîn-cime, iîn intimitatea ce-i este prqprie. Față de aceasta, carnea, realitatea exterioară și lumescul în general iau fost mai întîi afirmate ca ilipsite de valoare, deși spiritualul își absolutul puteau să apa»ă numai în acest

element, element care, pînă la urmă, a știut tot mai mult să-și afirme iarăși în mod pozitiv valoarea.

a) Aoeste feluri de *a* concepe lumea constituie religia, spiritul substanțial al pqpoarelor își al epocilor, și, după cum impregnează arta, ele străbat totdeauna și prin toate celelalte domenii laie prezentului viu. Cum orice om în orice activitate a sa, fie ea politică, religioasă, artistică, științifică, este copil al timpului său își are sarcina să elaboreze conținutul esențial al acestuia și forma de expresie necesară a acestui conținut, destinația lartei este și ea aceea de a găsi expresia artistică adecvată a **spiritului** unui popor. Acum, atîta timp cît artistul este unit în credința sa și e nemijlocit identificat cu modul-determi-nat-de-a-fi al unei astfel de concepții despre lume și religii, el și ia cu adevărat în serios acest conținut și reprezentarea lui (artistică, ladică acest conținut este pentru el infinitul adevăr al propriei sale conștiințe, este un conținut cu care, potrivit oelei mai intime subiectivității a sa, artistul trăiește în unire originală, (Xj, 230) în timp ce forma în care el expune acest conținut e pentru el, ca artist, modul necesar și suprem de a-și prezenta intuitiv absolutul și sufletul obiectelor în general. El este legat de un mod determinat de expunere prin substanța materialului său immanent și alui însuși. Deoarece materialul își, o dată cu el, forma ce-i

SECȚIUNEA III. 3. INDEP. FORMALĂ A PART. IND.

613

aparține, artistul îl poartă nemijlocit în el însuși drept esența propriu-zisă a existenței sale, esență pe care el nu și-o închipuie, ci care este el însuși, artistul nu are decît sarcina să facă din această esență adevărată ceva obiectiv, să și-o reprezinte vie și s-o elaboreze. Numai atunci artistul este complet însuflețit pentru conținutul său și pentru reprezentarea artistică a acestuia, iar invențiile lui nu devin produse laie bunului plac, ci ele răsar în el, din el, din acest teren substanțial, din fondul al cărui conținut nu se liniștește pînă ce n-a primit, prin mijlocirea artistului, o formă individuală adecvată conceptului său. Dimpotrivă, dacă am vrea să luăm azi ca subiect al unei sculpturi un zeu elen sau, ca protestanți moderni, pe Măria drept subiect al unui tablou, pentru noi tratarea acestor subiecte n-ar fi ceva cu adevărat serios. Ceea ce ar lipsi în «cest caz este credința adîncă, deși artistul, în epoci de credință încă deplină, nu are nevoie să fie tocmai ceea ce în mod curent se numește bărbat pios, precum de altfel, în general, artiștii n-au fost chiar totdeauna bărbații cei mai pioși. Cerința este numai aceea ca pentru artist conținutul să constituie substanțialul, adevărul cel mai intim al conștiinței sale, și ca din 'acest 'conținut să decurgă pentru el caracterul de necesitate a modului de reprezentare artistică al lui. Căci în producția sa artistul este în același timp ființă a naturii, dexteritatea lui este un talent natural, 'acțiunea lui nu este activitatea pură a înțelegerii care se găsește față în față cu imaterialul ei, unindu-se cu acesta în gând liber, în gîndire pură, ci artistul nu este încă degajat de dementul natură al lucrului, e unit în mod nemijlocit cu obiectul, crede în el și, potrivit interiorului său celui mai adînc, se identifică cu el. În acest caz, subiectivitatea se află în întregime în obiect, opera

de iartă ia naștere de asemenea cu totul din interioritatea și forța neîmpărțite ale geniului, producția este fermă, neșovăitoare, iar intensitatea ei este menținută la un nivel înalt. Acesta este raportul fundamental a cărui prezență face ca iartă să se realizeze în chip integral.

(3) Dimpotrivă, dată fiind poziția pe care a trebuit s-o indicăm artei în cursul dezvoltării ei, s-a schimbat total întregul acest raport. Nu trebuie însă să considerăm acest fapt ca pe o simplă nenorocire întâmplătoare de care ar fi fost lovită arta din exterior, din cauza mizeriei timpurilor, a prozei lor, a lipsei de interes etc, ci acțiunea, dezvoltarea artei însăși este aceea care, dând formă obiectivă materialului ce-i este ei însăși immanent și

(X». 231)

## 614 PARTEA 11. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

### SECȚIUNEA III. 3. INDEP. FORMALĂ A PART. IND.

615

elaborându-l intuitiv, aduce chiar înapoi calea aceasta, cu fiecare pas înainte, o contribuție la liberarea artei de conținutul reprezentat de ea. Ceea ce ne înfățișează arta sau gândirea ca obiect în chip atât de complex în fața ochilor noștri trupești sau sufletești, lănuiește conținutul! este epuizat, totul fiind exteriorizat și nemărimându-nimic obscur și interior, nu mai prezintă interes absolut, căci interesul nu se trezește decât în legătură cu o activitate vie, proaspătă. Spiritul se străduiește în jurul obiectelor numai **atâta** timp cât imai există ceva ascuns în ele, ceva nerevelat. Acesta este cazul atât timp cât materialul este încă identic cu noi. Dar când arta a revelat toate laturile ilor esențialele concepției despre lume cuprinse în conceptul ei, precum și sfera conținutului ei aparținător acestor concepții despre lume, ea s-a dezbatut de acest conținut, destinat de fiecare dată pentru un anumit timp, pentru o anumită epocă, iar nevoia adevărată de a-l relua se trezește numai o dată cu nevoia de a se ridica în privința conținutului care înăuntru era isingur valabil ; (X, 232) ca, de exemplu, în Grecia, unde Aristofan s-a ridicat împotriva timpului său, ori Lucian, care s-a ridicat împotriva întregului trecut al elenilor ; sau, în Italia își în Spania, Ariosto și Cervantes, la sfârșitul evului mediu, începură să se îndrepte contra cavalerismului.

Dar în fața epocii căreia aparține artistul în însăși substanța sa, prin naționalitatea sa și prin timpul! în care trăiește, el aflându-se înăuntrul unei anumite concepții despre lume și al conținutului și formelor de reprezentare artistică ale acesteia, avem o poziție absolut opusă, care se dezvoltă complet și prezintă importanță numai în **timpul** din urmă. În zilele noastre, aproape la toate popoarele, cultura reflexiei, critica, iar la noi germanii (libertatea gândirii, iau pus stăpânire și pe artiști, făcând din ei, după ce au fost parcurse și diferitele etadii necesare ale formei romantice a artei, așa-zicând *tabula rasa* în ce privește materia și forma producției lor. A fi legat de un anumit conținut și de un mod de plămădire potrivit numai cu acest conținut este pentru artistul de lăzi



ceva ce ține de trecut, iar prin aceasta arta a devenit un instrument liber, pe care el îl poate **mânui** în măsura dexterității sale subiective în mod egal cu privire la orice conținut, de orice fel ar fi acesta. Prin urmare, artistul se găsește deasupra formelor și a formațiilor consacrate, determinate, mișoîndu-se liber pentru sine, neatârnat de conținutul și fdlul de a vedea în care odinioară erau prezente înain-

tea ochilor conștiinței sacrală își veșnicul. Nici un conținut, nici o formă, nu ăi sînt nemijlocit identice cu i. intimitatea, cu natura, cu ființa subconștientă și substanțială a artistului. Orice materie, orice subiect ăi poate fi indiferent dacă nu e în contradicție cu legea formală de a (fi în general frumos și potrivit pentru a fi tratat artistic. Nu există în ziua de azi nici o materie oare să-ă afla 'în sine își pentru sine deasupra acestei relativități și, chiar dacă un iasitfel de subiect ar fi deasupra acestei relativități, cel puțin nu există nevoia absolută ca el să fie reprezentat de către artă. De aceea artistul se comportă în general față de conținutul pe care-l elaborează oarecum ca un autor dramatic care prezintă și expune pe scenă persoane străine, alte persoane. Fără îndoială, el introduce în aoum igeniul său în operă, el (împletește în ea din propriul său material, dar numai ceea ce este general sau ceea ce este accidental. Individualizarea mai precisă, din contra, nu este a sa, ci în privința lăceasta el ia din provizia sa de imagini, de moduri de plăsmuire, de forme anterioare de artă, care, luate pentru sine, îi sînt indiferente, devenind importante numai oînd îi apar drept cele mai potrivite pentru cutare ori cutare subiect. în afară de aceasta, în cele mai multe arte și cu deosebire în cele plastice, artistul își primește subiectul din afară, lucrînd ăa comandă și punîndu-i-se numai problema ce să-ă putea scoate dintr-un astfel de obiect, oînd este vorba de **istorii** și scene sacre sau profane, de portrete, de construire de biserici etc. Deoarece, orioît și-ă introduce artistul și sufletul său în conținutul dat, acesta rămîne totuși pentru el un material, un subiect, care nu este pentru artist însuși nemijlocit substanțialul conștiinței sale. Nu ajută apoi aici la nimic să-ă însușești în mod așa-zis substanțial concepții despre lume aparținătoare trecutului, adică să vrei să te transpuă ferm în interiorul uneia dintre aceste feluri de a vedea, ca, de exemplu, să devii catolic, cum au **făcut** mulți de dragul artei în timpul din urmă, spre a-ă iși ifixa sentimentele și spre a face pentru ei înșiși din limitarea precisă a reprezentării artistice a acestor concepții despre lume ceva existent-în-sine-și-pentru-isine. Artistul nu are nevoie să-ă purifice sufletul și să se îngrijească de propria sa mîntuire ; sufletul lui mare și liber trebuie să se cunoască pe sine de ăa început, înainte de ăa începe elaborarea operei de artă, și să fie sigur de sine își să aibă încredere în sine. Și artistul mare de azi are mai cu seamă ăevoie de o cultură liberă a spiritului, în care orice superstiție și orice credință, mărginite la

616    PARTEA II. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

forme determinate ale concepției și reprezentării, sînt coborîte la rang de simple laturi sau momente, peste care spiritul 'liber să-ă făcut ăpe sine stăpîn,

**întrucât** el nu vede în ele condiții în sine și pentru sine sacre ale modului său de a expune și ale felului său de a se plăsmui, ci de atribuie valoare numai datorită conținutului mai "înalt pe care el, adică spiritul liber, creîndu-l din nou, îl încorporează în de ca ipe un conținut ce le este adecvat.

în felul acesta, artistului, al cărui talent și geniu ca atare este liberat de 'limitarea anterioară la o formă determinată de artă, acum îi stă la dispoziție își la discreție orice formă, precum și orice subiect ca material.

Y) însă, dacă ne întrebăm, în sfârșit, care este conținutul și care sînt formele ce pot fi considerate drept specifice etapei despre care este vorba acum, specifice conform punctului de vedere general al acestuia, avem răspunsul ce urmează. Formele 'generale ale artei s-au referit înainte de .toate la .« adevărul absolut pe care-l atinge arta și și-au avut originea particularizării lor în concepția determinată a ceea ce conștiința considera că este absolutul, absolut care purta în sine însuși principiul raodulhii de plăsmuire al său. În această privință am văzut înfățișîndu-se în arta simbolică semnificații naturale ca conținut, obiecte de ale naturii și personificații umane, ca forme ale reprezentării artistice ; în arta clasică am văzut înfățișată individualitatea spirituală, dar înfățișată ca prezență corporală neinteriorizată, ide asupra căreia plana necesitatea **abstractă** a destinului ; în arta romantică am văzut reprezentată spiritualitatea imanentă subiectivității, pentru a cărei inferioritate forma exterioară era ceva accidental. Și în această ultimă formă a artei era, ca și în formele precedente, obiect al artei divinul în sine și pentru sine. Dar acest divin trebuie să se obiectiveze, să se determine pe sine, și astfel să treacă mai departe în conținutul profan al subiectivității. Mai întîi, infinitul personalității rezida în onoare iubire și fidelitate, după aceea în individualitatea x<sub>2</sub>. 235) particulară, în caracterul determinat care se contopea cu conținutul particular al existenței umane. în sfîrșit, contopirea cu o astfel de limitare specifică a conținutului a suprimat-o iarăși umorul, care a știut să zdruncine și să dizolve orice mod-determinat de existență, făcînd în chipul acesta ca arta să se dîpă-șească pe sine însăși. Dar, în această ieșire a sa din sine însăși, arta este și o reîntoarcere a omului în sine însuși, o coborîre în propriul său interior. Pe calea aceasta, arta înlătură din fața

### SECȚIUNEA III. 3. INDEP. FORMALĂ A PART. 1ND.

617

sa orice 'limitare rigidă la un cerc determinat de conținuturi și de concepții, proclamînd ca sfînt nou al său Umanul, adică admourile își culmile sufletului omenesc ca atare, ceea ce este universal-amenesc, cu bucuriile și suferințele lui, cu aspirațiile, faptele și destinele lui. Astfel, artistul își ia conținut pentru opera sa din el însuși și spiritul omenesc este cel care se determină pe sine însuși, care contemplă infinitatea sentimentelor sale și a situațiilor în care se află, le imaginează și le exprimă, spirit uman căruia nimic nu-i mai este străin din cele ce pot naște în pieptul omenesc. Acesta e un conținut care nu este în sine și pentru sine artistic determinat, ci lasă modul-ideterminat al conținutului și al

elaborării pe seama invenției liberului arbitru. Dar acest conținut nu exclude nici o formă de interes, nici un fel de subiect, deoarece arta nu mai e nevoită să exprime numai ceea ce-i este absolut propriu unei trepte determinate a ei, ci ea urmează să exprime orice conținut în cuprinsul căruia omul este în general capabil să se simtă la sine acasă.

Data fiind această abundență și varietate a **.materiilor**, trebuie însă fie formulată înainte de toate exigenta ca, în privința modului lor de a fi tratate, pretutindenea să fie pus în lumină felul actual de a fi al spiritului. Artistul modern poate, evident, să se alăture la cei vechi și la cei mai vechi ; a fi fiu al lui Homer, chiar și numai cel 'din urmă fiu al lui Homer, este frumos ; și chiar și creații care oglindesc spiritul medieval al artei romantice își au meritele lor. Dar altceva este această -valabilitate universală, profunzime și particularitate a unei materii oarecare și iarăși altceva este modul ei de a fi tratată. Nici un Homer și nici un Sofocle, nici un Dante, Ariosto sau Shakespeare (X<sup>ti</sup> 236)» nu se mai pot naște în epoca noastră ; ceea ce a fost cântat atât de mareț, ceea ce a fost exprimat atât de liber s-a exprimat. Toate acestea sînt subiecte și moduri de a le privi și concepse alii căror cântec a amuțit. Numai prezentul este proaspăt, restul este șters și mai șters. — Fără îndoială, ne vedem nevoiți să le facem francezilor nu reproș în privința elementului istoric și o critică referitor la frumosul pe care ei au încercat să-l scoată din acest element, înfățișând eroi greci și romani, chinezi și peru-vieni ca prinți și prințese franceze, care manifestă motive și feluri de a vedea proprii epocii lui Ludovic al XIV-lea și al XV-lea. Dar dacă aceste motive și vederi ar fi fost în ele însele totuși ceva mai profunde și mai frumoase, această transplantare în prezent făcută prin artă n-ar fi fost un lucru chiar rău.

Dim-

## 618 PARTEA II. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

potrivă, toate subiectele și materiile, fie ele luate din orice epocă și de la orice națiune, își dobîndesc adevărul lor artistic numai prin această actualizare a lor vie, care umple inima omului cu propria lui oglindire și ne face să simțim și să ne reprezintăm adevărul. Apariția și acțiunea omenească nepieritor, cu semnificațiile lui cele mai multilaterale și cu infinita lui dezvoltare în toate direcțiile, sînt ceea ce în acest vas al situațiilor și senti-mentelor omenești poate constitui acum conținutul absolut al artei noastre.

Dacă, după această stabilire generală a conținutului propriu treptei despre care este vorba acum, aruncăm o privire înapoi peste ceea ce am considerat mai pe urmă drept forme de dezvoltare a artei romantice, constatăm că am scos în evidență că decadența artei a constat, pe de o parte, mai ales în reproducerea exteriorului obiectiv în formele lui accidentale, pe de altă parte în umor ca eliberare a subiectivității în formele ei interioare accidentale. Ca încheiere mai putem face în cuprinsul materialului indicat adineauri o recapitulare referitor la sus-imențiunile extreme ale artei romantice. Anume, după cum la înaintea (x<sup>3</sup>.237) tinea de la arta simbolică (la cea clasică am examinat formele de trecere

ale imaginii, comparației, epigramei etc, trebuie să facem și aici, idînd este vorba de arta romantică, o mențiune asemănătoare. La 'înaintarea de ila simbolic la idlasic, în felurile de a concepe principalul! a fost disocierea semnificației interioare și a figurii exterioare, despărțire parțial suprimată prin activitatea subiectivă a artistului își care, îndeosebi lîn epigramă, fusese transformată pe loît pasibil în identificare. Însă, arta romantică era originar scindarea mai profundă a interiorității care își găsește mulțumire în sine însăși își care, dat fiind faptul că spiritului existent în sine în general ceea ce este obiectiv nu-i corespunde în chip desăvârșit, rămînea frîntă sau indiferentă față de acesta. Această opoziție s-a dezvoltat în cursul evoluției artei romantice în sensul că a trebuit isă ajungem la manifestarea interesului exclusiv pentru demente exterioare accidentale sau pentru egal de accidentală subiectivitate. Dar idînd această mulțumire cu exterioritatea își ou (reprezentarea subiectivă se potențează, conform principiului romanticului, în adîncire a sufletului în obiect și icînd, pe de altă parte, pentru umor are importanță si obiectul si plăsmuirea lui înăuntru reflexului său subiectiv, obținem o pătrundere în adîncul obiectului, un umor oarecum obiectiv. Totuși, o astfel de pătrundere nu poate

SECȚIUNEA III. 3. INDEP. FORMALĂ A PART. IND.

619

fi decît parțială, și ea nu se poate exprima decît eventual în cuprinsul unui cîntec sau numai ca parte a unui întreg mai mare, deoarece, extinzîndu-se și 'împlinindu-se înăuntru obiectivității, ea ar trebui să devină acțiune și eveniment, și reprezentare obiectivă a acestora. În schimb, ceea ce ne este îngăduit să considerăm că avem aici este mai mult o revărsare plină de sentiment a sufletului în obiect, care se dezvoltă, ifără îndoială, dar care .rămîne o mișcare subiectivă plină de spirit a imaginației și a inimii, un capriciu, ansă capriciu care nu este numai accidental și arbitrar, ci e mișcare interioară a spiritului <sup>(X\*-238)</sup> ce se dedică cu totul obiectului ei, păstrîndu-i un conținut demn de interes. În această privință, astfel de flori tîrzii ale artei le putem pune față în față ou vechea epigramă greacă, în care această formă a apărut în prima și cea mai isimplă înfățișare a ei. Forma despre care este vorba aici iapare numai cînd discutarea obiectului nu se reduce la simpla lui numire, cînd ea nu este numai un titlu sau inscripție care ar spune doar ceea ce este în general obiectul, ci apare cînd intervine își un sentiment mai adînc, un cuvînt de spirit potrivit, o reflexie ingenioasă, o mișcare plină de spirit a imaginației, care dau viață își amplifică cele mii mici lucruri prin poezia concepției. Dar astfel de poezii despre ceva, despre un copac, un pîrîu, despre primăvară etc, despre ceea ce e viu își ceea ce e mort pot fi infinit de variate și pot lua naștere în mijlocul oricărui popor, însă ele aparțin unui gen inferior și, în general, își pierde ușor puterea, căci, mai ales unde reflexia și limbajul isînt dezvoltate, fiecăruia lîi vine în minte ceva spiritual 'în legătură cu cele mai imuile obiecte și relații, ceva pe tare are destoinicia să și-l exprime, întocmai cum fiecare se pricepe isă compună o scrisoare. De un 'astfel de cîntec monoton și general, deși adesea repetat și cu nuanțe noi, omul se

plictisește în curând. De aceea pe treapta aceasta este vorba în primul rînd ca sufletul cu intimitatea lui, ica un spirit adiînc și o conștiință bogată să trăiască cu tobul stările, situațiile etc, încorpo-rîndu-se în ele, isă zăbovească în interiorul lor își să facă prin aceasta din obiect ceva nou, ceva frumos și valoros în sine însuși.

Sub acest raport, un model strălucit oferă chiar și pentru prezent și pentru profunzimea de sentiment subiectivă de azi cu deosebire perșii și arabii, lîn splendoarea orientală a imaginilor lor, cu imaginația lor liberă își fericită care se ocupă cu totul teoretic cu obiectele ei. Lucruri excelente în aceasta privință au

## 620 PARTEA II. FORMELE PARTICULARE ALE FRUMOSULUI ARTISTIC

x<sub>2</sub>.239) creat și spaniolii și italienii. Fără îndoială, Klopstock spune despre Petrarca : „Petrarca a cîntat-o pe Laura în cîntece, frumoase, desigur, pentru cel ce admiră, dar nu pentru cel ce iubește", însă odele de dragoste iale lui Kilopstock sînt ele însele pline de reflexii modale, de dor trist și de pasiune exaltată pentru fericirea ice-o dă nemurirea, în timp ce noi admirăm la Petrarca libertatea sentimentului înnobilat iîn el însuși, oare, oricît de mult ar exprima dorul de iubită, în sine însuși este totuși satisfăcut. iDeoarece dorul, dorința, ipoate, desigur, să nu lipsească în sfera .acestor obiecte atunci oînid aceasta se mărginește la vin și la iubire, la circiumă și la băut — de exemplu și perșii recurg în această privință la o foarte mare bogăție de imagini —, dar imaginația, condusă de interesul ei obiectiv, îndepărtează aici cu totul obiectul din sfera dorințelor practice, interesul ei este concentrat numai în acea preocupare plină de fantezie, care în sutele ei de întorsături și de toane schimbări o ase își ajunge sieși „în modul cel .mai liber, jucîndu-se în chipul cel mai spiritual cu bucuriile și cu necazurile.

Pe poziția unei libertăți tot atît de pline de spirit, dar îa o profunzime subiectiv mai intimă a imaginației, se află, dintre poeții mai noi, cu deosebire Goethe, în *Divanul Apusului și Răsăritului*, și Rikkert. Poeziile acestea ale lui Goethe se deosebesc esențial de poeziile sale anterioare. în *Bun-venit și despărțire*, de exemplu, limba și descrierea sînt, desigur, frumoase, dar altfel situația este cu totul obișnuită, sfârșitul e banal, iar imaginația, cu libertatea ei, n-a mai adăugat nimic aici. Cu totul alta este poezia din *Divanul Apusului si Răsăritului* intitulată *Regăsire*. în această poezie, iubirea, mișcarea, fericirea produsă de ea sînt plasate cu totul în imaginație. în general, în pro-

(X,. 2«o) ducții artistice asemănătoare, .producții care aparțin acestui gen, nu avem în fața noastră dor fierbinte, nici îndrăgostire și nici dorințe, ci o pilăcere pură produsă de obiecte, o revărsare ineputabilă a imaginației, un joc nevinovat, o libertate a jocului zburdalnic și cu rimele și cu măsura forțată a versului, iar pe lîngă acestea căldura și bunădispoziția sufletului ce vibrează în sine însuși, căldură își voie bună care, datorită veseliei produsă de creație, îl înalță mult deasupra oricărei implicări dureroase în natura limitată a realității. Cu acestea putem încheia considerațiile noastre desipre formele p articulare în

care se întruchipează idealul artei în procesul dezvoltării sale. Am făcut din aceste forme obiect al

### SECȚIUNEA III. 3. INDEP. FORMALĂ A PART. IND.

G21

unei cercetări ample pentru a arăta conținutul lor, conținut din care derivă și modul lor de plăsmuire, deoarece, ca în orice operă omenească, tot astfel și în artă, conținutul valoros este acela care hotărăște. Potrivit conceptului ei, arta nu are altă chemare decât aceea de a scoate în lumină, în formă adecvată, sensibilă, ceea ce în sine însuși este plin de conținut valoros, iar filozofia artei trebuie din această cauză să-și considere drept principala ei sarcină să înțeleagă cu ajutorul gândirii ce anume este acest ceva plin de conținut valoros și ce este modul lui de a fi frumos înfățișat.

## CUPRINS

Pas.

*Introducere* .....

I. Delimitarea esteticii și respingerea unor obiecții  
împotriva filozofiei artei..... 7

II. Modurile de tratare științifică a frumosului și a  
artei..... 20

III. Conceptul frumosului artistic..... 28

*Reprezentări obișnuite despre artă*..... 31

1. Opera de artă ca produs al activității omenești..... 31

2. Opera de artă ca produs pentru simțurile omului și luată din ceea ce e  
sensibil . 38

3. Scopul artei ..... 47

*Deducerea istorică a conceptului adevărat al artei* . . 61

1. Filozofia kantiană..... 64

2. Schiller, Winckelmann, Schelling..... 64

3. Ironia..... 64

*Diviziune* ..... i

**PARTEA ÎI Ideea frumosului artistic sau idealul**

Poziția artei față de realitatea finită și față de re- \*\*.  
lig'ie și filozofie..... 99

## Capitolul I

*Conceptul frumosului în general*..... 113

1. Ideea..... 113

2. Existența determinată a Ideii ..... 117

3. Ideea frumosului..... 118

## Capitolul al 11-lea

*Frumosul în natură*..... 123

A. Frumosul în natură ca atare..... 123

1. Ideea ca viață..... 123

|                                                                                                     |       |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| 2. Viața naturală ca frumoasă.....                                                                  | 130   |
| 3. Moduri de tratare a acestora.....                                                                | 136   |
| B. Frumusețea exterioară a formei abstracte, și a unității abstracte a materialului sensibil. . . . | 140   |
| 1. Frumusețea formei abstracte.....                                                                 | 140   |
| a) Regutaritatea, simetria, b) legitatea și c) armonia .....                                        | 141   |
| 2. Unitatea abstractă a materialului sensibil. . .                                                  | 148   |
| C. Imperfecțiunea frumosului în natură.....                                                         | 149   |
| 1. Interiorul în nemijlocit ea numai interior. .                                                    | 151   |
| 2. Dependența existenței indiMiduale nemijlocite                                                    | 154   |
| 3. Caracterul limitat al acesteia.....                                                              | 156 j |

### **Capitolul al III-lea**

|                                                   |     |
|---------------------------------------------------|-----|
| <i>Frumosul artistic sau idealul</i> .....        | 159 |
| A. Idealul ca atare.....                          | 159 |
| 1. Individualitatea frumoasă.....                 | 159 |
| 2. Raportul idealului față de natură.....         | 166 |
| B. Modul-determinat al idealului.....             | 180 |
| I. Modul-determinat ideal ca atare.....           | 181 |
| 1. Diviinul ca unitate și universalitate .....    | 181 |
| 2. Divinul ca întruchipare plastică.....          | 181 |
| 3. Calmul idealului.....                          | 182 |
| II. Acțiunea.....                                 | 183 |
| 1. Starea generală a lumii.....                   | 185 |
| a) Independența individuală ; epoca eroilor       | 185 |
| b) Stările prezente, prozaice.....                | 198 |
| e) Reconstrucția independenței individuale. .     | 200 |
| 2. Situația .....                                 | 202 |
| a) Lipsa de situație.....                         | 206 |
| b) Situația determinată în simplitatea ei. . .    | 206 |
| c) Conflictul .....                               | 210 |
| 3. Acțiunea .....                                 | 223 |
| a) Puterile generale ale acțiunii.....            | 225 |
| b) Indivizii care acționează.....                 | 230 |
| c) Caracterul.....                                | 240 |
| ID. Moduldeterirniinat-exterior al idealului..... | 249 |
| 1. Exterioritatea abstractă ca atare.....         | 251 |
| 2. Acordul ideal cu exteriorul.....               | 257 |
| 3. Exterioritatea idealului în raport ou publicul | 268 |
| <b>627</b>                                        |     |
| 2. Lupta între veohii și nofti zei.....           |     |
| a) Oracolele .....                                |     |
| b) Vechii zei, deosebiți ide cei noi.....         |     |
| c) învingerea vechilor zei.....                   |     |

3. Conservarea pozitivă a momentelor afirmate negativ.....
  - a) Misterele .....
  - b) Păstrarea vechilor zei în reprezentarea artistică..... 478
  - c) Baza naturală a noilor zei..... 480
- 462 465 467 474  
477 477

## Capitolul al II-lea

*Idealul formei clasice a artei*.....

Introducere și diviziune.....

- 1. Idealul artei clasice în general.....
  - a) Idealul luând naștere din creația artistică liberă.....
  - b) Noii zei ai idealului clasic.....
  - c) Felul exterior al reprezentării artistice . .
- 2. Cercul zeilor particulara.....
  - a) Mulțime de indivizi zei.....
  - b) Lipsa de organizare sistematică.....
  - c) Caracterul fundamental al ceroului de zei
- 3. Individualitatea particulară a zeilor.....
  - a) Material pentru individualizare.....
  - b) Menținerea toazei morale.....
  - c) Trecerea la grație și fairme;.....

## Capitolul al III-lea

» *Disoluția formei clasice a artei*.....

1. Destinul ....., .
2. Disoluția zeilor prin antropomorfismul lor . .
  - a) Absența subiectivității interioare.....
  - b) Trecerea în jorșlinec, „jpbieot al artei noi
  - c) Disoluția artei clasice în propriul său domeniu.....-
3. Satira ....., .
  - a) Deosebirea dintre disoluția artei clasice și disoluția celei simbolice . \*.....
  - b) Satira.....
  - c) Lumea romană ca teren al satirei ....

511 511 513 513 515

518 520

521 521 523

628

*Forma romantică a artei*..... 526

Introducere. Artă romantică în general..... 526

1. Principiul subiectivității interioare..... 527
- 2. Momentele mai precise ale conținutului și formei romantice..... 528
3. Modul **romantic** de reprezentare artistică în



raport ou conținutul ei..... 534

Diviziune ..... 537

## **Capitolul I**

*Cercul religios al artei romantice*..... 539

Introducere și diviziune..... 539

1. Istoria mirutuiirii lui Hmtatos..... 543

a) Caracterul în aparență superflu al artei 544

b) Apariția necesară a artei..... 544

c) Particularitatea accidentală a fenomenului exterior..... 545

2. Iubirea religioasă..... 548

a) Conceptul absolutului ca iubire..... 548

b) Sufletul..... 549

c) Iubirea ca ideal romantic..... 549

3. Spiritul comunității.....-..... 552

a) Martirii ..... 553

b) Pocăința interioară și conversiunea .... 557

c) Miracole și legende..... 559

Capitolul al II-lea

*Cavalerismul* ..... 561

*Introducere* ..... 561

1. Onoarea ..... 366

a) Conceptul ei..... %67

b) Violabilitatea onorari ..... 569

c) Repararea ei..... 570

2. Iubirea..... 571

a) Conceptul iubirii..... 571

«fc b) Conflictele ei..... 574

c) Caracterul accidental al iubirii..... 575

3. Fidelitatea ..... 577

a) Fidelitatea în serviciu..... 578

b) Independența subiectivă în fidelitate . . . 579

c) Conflictele fidelității..... 579

Pag. C. Artistul..... 285

1. Imaginație, geniu și inspirație..... 286

2. Obiectivitatea reprezentării..... . 294

3. Manieră, stil și originalitate..... 296

## **PARTEA a II-a**

Dezvoltarea idealului în formele particulare ale frumosului artistic

*Introducere si diviziune*.....

307

Secțiunea

*Forma simbolică a artei* ....

Despre simbol în general . . . Diviziune .....

## **Capitolul I** *Simbolica inconștientă*.....

### **A.** Nemijlocita unitate între semnificație și formă

#### **1.** Religia lui Zoroastru.....

#### **2.** Tipul ei nesimbolic.....

#### **3.** Concepția și reprezentarea neartistică ....

### **B.** Simbolica fantastică .....

#### **1.** Concepția indică despre Brahman.....

#### **2.** Sensibilitate, lipsă de măsură, activitatea per-soniifiieaitoare a imaginației indice.....

#### **3.** Concepție despre purificare și ispășire. . . .

### **C.** Simbolica propniu-zisă .....

#### **1.** Concepția și ireprezentarea egipteană a morților ; piramidale.....

#### **2.** Cultul animalelor și măști de animale ....

#### **3.** Simbolica completă ; memnoni, Isis și Oskiis, Sfînxul.....

## **Capitolul al II-lea**

### *Simbolica sublimului*.....

### **A.** Panteismul artei.....

#### **1.** Poezia indică.....

#### **2.** Poezia mahomedană .....

#### **3.** Mistica creștină.....\*.

332 333 334 337 339 341 343

344 354 355

363 365

366

370 373 374 376 378

### **B.** Arta sublimului..... 379

#### **1.** Dumnezeu creator și domn al lumii..... 381

#### **2.** Lumea finită și dezdivinizată..... 382

#### **3.** Individul uman..... 383

## **Capitolul al III-lea**

### *Simbolica conștientă a formei comparative a artei* . . 386

### **A.** Comparații care pleacă de la ceea ce este exterior .....

#### **1.** Fabula .....

391

#### **2.** Parabola, .proverbul, apologul..... 398

#### **3.** Metamorfozele . •..... 401

### **B.** Comparații care pleacă de la semnificație .... 403

#### **1.** Ghicitoarea..... . 404

#### **2.** Alegoria .....

406

#### **3.** Metafora, imaginea, asemănarea .....

410

### **C.** Disparația formei simbolice a artei..... 428

#### **1.** Poemul diidactic..... 430

#### **2.** Poezia descriptivă..... 431

|                           |     |
|---------------------------|-----|
| 3. Vederea eipigramă..... | 432 |
|---------------------------|-----|

## **Secțiunea a II-a**

|                                    |     |
|------------------------------------|-----|
| <i>Forma clasică a artei</i> ..... | 435 |
|------------------------------------|-----|

|                                                    |     |
|----------------------------------------------------|-----|
| <i>Introducere: Despre clasic în general</i> ..... | 435 |
|----------------------------------------------------|-----|

|                                                                                                |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1. Independența clasicului ca întrepătrundere a spiritualului și a figurii lui 'naturale'..... | 440 |
| 2. Artă greacă, ca existență reală a idealului clasic.....                                     | 445 |
| 3. Poziția <b>antetului</b> creator în această formă de artă .....                             | 446 |

## **Capitolul I**

|                                                              |     |
|--------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Procesul de constituire a formei clasice a artei</i> .... | 452 |
|--------------------------------------------------------------|-----|

|                               |     |
|-------------------------------|-----|
| Introducere și diviziune..... | 452 |
|-------------------------------|-----|

|                                 |     |
|---------------------------------|-----|
| 1. Degradarea animalicului..... | 454 |
|---------------------------------|-----|

|                             |     |
|-----------------------------|-----|
| a) Jertfele de animale..... | 455 |
|-----------------------------|-----|

|                     |     |
|---------------------|-----|
| b) Vânătoriile..... | 456 |
|---------------------|-----|

|                       |     |
|-----------------------|-----|
| c) Metamorfozele..... | 456 |
|-----------------------|-----|

## **Capitolul al III-lea**

|                                                                    |     |
|--------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Independența formală a particularităților individuale</i> ..... | 582 |
|--------------------------------------------------------------------|-----|

|                               |     |
|-------------------------------|-----|
| Introducere și diviziune..... | 582 |
|-------------------------------|-----|

|                                              |     |
|----------------------------------------------|-----|
| 1. Independența caracterului individual .... | 585 |
|----------------------------------------------|-----|

|                                           |     |
|-------------------------------------------|-----|
| a) Fermitatea formală a caracterului .... | 586 |
|-------------------------------------------|-----|

|                                                                 |     |
|-----------------------------------------------------------------|-----|
| b) Caracterul ea totalitate interioară dar ne-desfășurată ..... | 589 |
|-----------------------------------------------------------------|-----|

|                                                                              |     |
|------------------------------------------------------------------------------|-----|
| c) Interesul substanțial la stabilirea unor astfel de caractere formale..... | 594 |
|------------------------------------------------------------------------------|-----|

|                              |     |
|------------------------------|-----|
| 2. Spiritul de aventură..... | 595 |
|------------------------------|-----|

|                                                                 |     |
|-----------------------------------------------------------------|-----|
| a) Caracterul accidental al scopurilor și al conflictelor ..... | 596 |
|-----------------------------------------------------------------|-----|

|                                                           |     |
|-----------------------------------------------------------|-----|
| b) Tratarea comică a unei astfel de acci-dentolități..... | 599 |
|-----------------------------------------------------------|-----|

|                     |     |
|---------------------|-----|
| c) Romanescul ..... | 601 |
|---------------------|-----|

|                                             |     |
|---------------------------------------------|-----|
| 3. Diisoluția formei romantice a artei..... | 603 |
|---------------------------------------------|-----|

|                                                        |     |
|--------------------------------------------------------|-----|
| a) Imitarea artistică subiectivă a ceea ce există..... | 604 |
|--------------------------------------------------------|-----|

|                          |     |
|--------------------------|-----|
| b) Umorul subiectiv..... | 610 |
|--------------------------|-----|

|                                            |     |
|--------------------------------------------|-----|
| c) Sfârșitul formei romantice a artei .... | 612 |
|--------------------------------------------|-----|