



Cuprins

Cuvânt înainte

Partea I-a

I. Statutul esteticii

1. Hegel, Estetica este filosofia artei

2. Nicolai Hartmann, Estetica este un mod de cunoaștere

2.1. Legile frumosului și cunoașterea lor

3. Tudor Vianu, Estetica este știința frumosului artistic

3.1. Problemele esteticii

3.2. Metodele esteticii. Valoarea normelor în estetică

4. Roman Ingarden, Estetica filosofică și problemele ei fundamentale

4.1. Privire asupra problemelor actuale ale esteticii fenomenologice

5. G. Călinescu, Dificultăți în definirea esteticii

6. Ion Ianoși, Estetica - filosofie (știință, teorie globală) a frumosului și/sau artei

6.1. Două metodologii, două obiecte

6.2. O știință filosofică

II. Atitudinea și valoarea estetică

1. Mikel Dufrenne, Atitudinile în fața frumosului și adevărului

2. Atitudinile în fața agreabilului și frumosului

3. Gustul și publicul

4. Roman Ingarden, Trăirea estetică

5. Judecata de valoare estetică

6. Tudor Vianu, Atitudinea estetică și estetismul

7. Valoarea estetică

III. Categoriile estetice

1. Evangelos Moutsopoulos, Prolegomene la un sistem al categoriilor estetice

2. Mikel Dufrenne, Categoriile estetice - categorii afective

3. N. Hartmann, Statutul valoric și categorial al grațiosului

IV. Frumosul - fenomen estetic de bază și categorie centrală a esteticii

1. Platon, Ideea de frumos

1.1. Ideea de frumos și eternitatea

1.2. Frumosul în sine

2. Augustin, Definiția frumosului: caracterul obiectiv și cantitativ al acestuia

3. Toma din Aquino, Definiția frumuseții

3.1. Caracterul obiectiv al frumuseții

3.2. Cele trei condiții ale frumuseții

4. Karl Rosenkranz, Urâtul ca medie între frumos și comic

5. Nicolai Hartmann, Frumosul ca obiect universal al esteticii

6. Liviu Rusu, Frumosul sinonim cu valoarea estetică

6.1. Genurile frumosului

7. Ion Ianoși, Frumosul - concretul semnificativ

V. Sublimul

1. Kant, Analitica sublimului

1.1. Trecerea de la facultatea de judecare a frumosului la facultatea de judecare a sublimului

1.2. Despre împărțirea unei cercetări asupra sentimentului sublimului

1.2.1. Despre sublimul matematic

1.2.2. Despre sublimul dinamic al naturii

2. N.Hartmann, Structura sublimului estetic

2.a. Formele particulare ale sublimului

2.b. Trăsături esențiale sesizabile în sublim

VI. Tragicul

1. Evangelos Moutsopoulos, Dramaticul și tragicul: categorii estetice determinative eidologice

2. Tudor Vianu, De la sentimentul tragic al vieții la estetica tragicului

3. Johannes Volkelt, Caracterul destinal și fondul pesimist al tragicului

3.1. Destinalul ca cerință esențială a tragicului.

3.2. Starea de spirit pesimistă față de lume în tragic.

4. Ion Ianoși, Tragicul ca „frumusețe inversată”

5. Nicolai Hartmann, Sublimul înăuntrul tragicului și aporiile sale

6. Gabriel Liiceanu, Determinarea tragicului în limitele geografiei ființei

VII. Comicul

1. N. Hartmann, Simțul pentru comic și formele lui

1.1. Comicul involuntar și umorul

2. Mihail Ralea, Mecanisme de realizare a comicului

2.1. Aspecte ale fenomenului comic

3. Jean-Marc Defays, Spiritul și ironia

3.1. Cei trei actori

3.2. Dilemă, dedublare, decalaj

3.3. Tipologie

VIII. Conceptul de formă estetică

1. W. Tatarkiewicz, Accepții ale conceptului de formă
2. Gh. Achiței, Conceptul de formă
3. Liviu Rusu, Forma originară
4. Tudor Vianu, Forma ca unificare
5. N. Hartmann, Formă și conținut. Materie și material artistic

IX. Opera de artă și momentele ei constitutive

1. Tudor Vianu, Tezele unei filosofii a operei
2. Momentele constitutive ale operei de artă
3. Roman Ingarden, Structura internă a operei de artă
4. Mikel Dufrenne, Opera de artă și execuția sa
- 4.1. Artele în care executantul este autorul

X. Unitatea și diversitatea artei

1. Hegel, O perspectivă filosofică asupra formelor evolutive ale artei
2. Mikel Dufrenne, Arte temporale și arte spațiale
3. N. Hartmann, Unitatea și convergența întregii arte mari

XI. Esteticul extra-artistic

1. Nicolai Hartmann, Omul viu ca obiect frumos
- 1.1. Frumusețea umană ca apariție
- 1.2. Frumusețea în raport cu valorile morale și cu cele vitale
2. André-Comte Sponville, Politețea
3. Iubirea

Partea a II-a

TEME ȘI INTERPRETĂRI

1. Intuiția estetică
- 1.1. Intuiția artistică și categoriile estetice
- 1.2. Formele râsului și natura comicului

2. Valoarea estetică și teoria empatiei

3. Estetica integrală

3.1. Premise

3.2. Autonomia esteticului și teoria capodoperei

4. Estetica - filosofie a frumosului artistic și fenomenologie a operei

4.1. Continuitate și sinteză

4.2. Estetica filosofică: întemeieri și perspective interpretative

4.3. De la conceptul de valoare la axiologia frumosului și artei

4.4. Fenomenalitate estetică și „adâncime” artistică

5. Liviu Rusu, Eseu despre creația artistică. contribuție la o estetică dinamică

6. D.D. Roșca, Existența tragică. Încercare de sinteză filosofică

Cuvânt înainte

Pentru a elabora în formă didactică ceea ce se numește în chip curent o *Introducere în Estetică*, sunt mai multe modalități care ne stau la îndemână. Prima ar consta în a *reface* - plecând de la o structură exhaustivă a problematicei domeniului - o *Estetică*, care să le sumarizeze și cuprindă, într-un fel, pe toate cele „mari” scrise până acum. Forma *maximală* a unei asemenea încercări înseamnă, în fond scrierea unui *Tratat de estetică*, iar cea *obișnuită* ar însemna elaborarea unui *Manual de estetică*. Oricum, mai ales în primul caz, este vorba, până la urmă, de o îndrăzneală sistematică care, pentru a fi dusă la bun sfârșit implică nu numai curaj cognitiv ci și asumarea tuturor dificultăților pe care le aduce cu sine operația de „topire” a atâtor viziuni și metode - câte s-au conturat în istoria esteticii - într-un *tablou coerent și consistent* atât din punct de vedere teoretic cât și din perspectiva strict didactică. Așa ceva au întreprins în cultura noastră, cu succes, Tudor Vianu, Mihail Dragomirescu, Mihail Ralea și mai nou, Ion Ianoși, Ion Toboșaru sau Gheorge Achiței (colegul Gheorghe Ceaușu, se află și el în faza finală de redactare a unui *Manual de Estetică*). Aceste substanțiale și utile tomuri se cuvin a fi, prin urmare, consultate de studenții ce se inițiază în Universitate, în domeniul, numit încă de Hegel, de aproape două sute de ani, *Filosofia frumosului și artei: Estetica*.

A doua cale de familiarizare cu noțiunile și categoriile fundamentale ale esteticii la care ne-am gândit, și pentru care am optat, este ceva mai modestă, și, poate fi urmărită în volumul de față. Astfel, cursul prezentat verbal studenților, încearcă să întrunească acel set de criterii bine cunoscut și unanim acceptat pentru un *manual* în acest domeniu. În același timp însă credem că este în beneficiul studenților să aibă, pentru fiecare temă principală de curs o *sinteză introductivă* redactată de noi, urmată apoi de *texte fundamentale*. În fapt, suntem convinși de acest adevăr: cea mai bună și mai onestă intelectual introducere într-un domeniu al cunoașterii omenești ne-o dau *textele reprezentative*, cele gândite și redactate de autorii ce au marcat în chip esențial, paradigmatic, respectivul teritoriu teoretic, iar, în cazul esteticii acești autori, sunt, desigur în primul rând, Platon și Aristotel, Kant și Hegel, Nicolai Hartmann și Mikel Dufrenne, Roman Ingarden sau Tudor Vianu, de pildă.

În acest fel, totodată, cele unsprezece teme de curs sunt „acoperite” prin texte care pot fi interpretate și adâncite la seminarii.

Partea a doua a volumului intitulată *Teme și interpretări* poate fi utilă studenților pentru că, analizează câteva „cazuri”: în orizont universal, estetica bergsoniană, (inclusiv, natura categoriei comicului), iar în registru autohton gândirea estetică a lui Tudor Vianu, Mihail Dragomirescu și Petre Andrei. În fine, volumul se încheie cu două fișe de lectură din Liviu Rusu și D.D. Roșca (*Eseu asupra creației artistice* și respectiv, *Existența tragică*).

Acest volum se adresează, deopotrivă, atât studenților de la Facultatea de Filosofie și a celor de la Facultatea de Litere - ce au disciplina *Estetică*, inclusă în planul de învățământ - cât și celorlalți studenți ai Universității (Limbi Străine, Științe ale Educației, Psihologie), pentru care *Estetica* este disciplina opțională sau facultativă.

Partea I-a

I. Statutul esteticii

Deși simțul comun ne spune că *Estetica* are o vechime considerabilă, totuși, oricine este somat să răspundă la întrebarea: când s-a născut Estetica, drept disciplină teoretică având un *obiect* propriu de cercetare, metode specifice de analiză, un *sistem categorial* aparte și o *problematică* anumită, va răspunde aproape fără să ezite că actul de naștere și botez este dat de apariția în 1750 a cărții lui Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) intitulată *Aesthetica*. Următorul citat este semnificativ: *Estetica*, arată autorul german, pe urmele lui Leibniz și Wolff, ca teorie a artelor libere, ca logică a capacității de cunoaștere, ca artă a gândirii frumoase și ca artă a cunoașterii intuitive, analogă cu cea rațională *este știința cunoașterii senzoriale* (s.n). Se admite, de asemenea, că Baumgarten este cel ce a conferit, *demnitate* domeniului, calificat de ordin „inferior” al *cunoașterii senzoriale*. Conștient, el însuși, de acest fapt, Baumgarten remarcă: „„Științei noastre [Estetica] i se poate obiecta că e sub demnitatea filosofilor, și, că produsele simțurilor, fanteziile, fabulele și agitațiile pasiunilor sunt sub orizontul filosofic. Răspund: Filosoful e un om printre oameni, într-adevăr, el nu consideră a-i fi străină o parte atât de întinsă a cunoașterii omenești”. În fapt, în raționalistul secol al XVIII-lea, Baumgarten era după cum semnalează K. E. Gilbert și H. Kuhn în *A. History of Esthetics*, (1953, ed. rom. 1972) un adept al proceselor lente ale rațiunii. Rațiunea îi arată că există un tip de ordine și perfecțiune specifice și vrednic de respect, și, de asemenea, un câmp separat, în poezie și cele de aceeași factură; că această ordine și perfecțiune sunt poate mai puțin strălucite decât virtuțile rațiunii, dar că sunt *sui generis*, că ele impun a fi interpretate de către o disciplină independentă, că ele pot fi legate metodic într-un tot logic care e îndreptățit să aibă un domeniu independent în cadrul comunității generale a filosofiei. În acest context, distingând între „cunoașterea superioară” adică, facultatea gândirii clare și distincte și „cunoașterea inferioară”, adică, „tărâmul imaginației care se referă la lucrurile individuale, unice, Baumgarten definește frumosul ca fiind *perfecțiunea fenomenală*. Este o definiție demnă de a fi remarcată și aceasta cu atât mai mult cu cât ea este însoțită de două observații extrem de pertinente: a) artele au un material unic, non intelectual și b) artele au o perfecțiune ireductibilă, deși paralelă, la perfecțiunea rațională.

Pentru a scoate cât mai pregnant în evidență principalele poziții formulate, în ultimele două secole, cu privire la statutul esteticii ca disciplină filosofică matură, ne vom opri asupra următorilor autori: Hegel, Nicolai Hartmann, Tudor Vianu, Roman Ingarden, G. Călinescu și Ion Ianoși.

Semnalăm doar ideile principale, rămânând ca, analiza adâncită a acestor texte să fie făcută la seminarii. Hegel a fost ales, în primul rând pentru că a exprimat foarte clar opțiunea sa pentru Frumos ca obiect al esteticii în binecunoscuții termeni: obiectul [Esteticii] este întinsa *împărțire a frumosului*; mai exact: domeniul ei este arta și anume artele frumoase. De asemenea, Hegel a fost cel ce a propus două expresii care pot da *nume* esteticii.

Acestea sunt: „*filosofia artei*” și, mai precis, „*filosofia artelor frumoase*”. În al doilea rând, Hegel, este cel care a și dat nu numai o definiție „întinsei împărțiri a frumosului” (*Frumosul este reprezen-*

tarea sensibilă a Ideii) dar a și concretizat-o pe aceasta în formele de evoluție ale artei: *Simbolicul* (cu arta paradigmatică, *Arhitectura*); *clasicul* (cu arta exemplară, *Sculptura*); *Romanticul* (având drept arte reprezentative, *Pictura*, *Muzica* și *Poezia*). În al treilea rând, opțiunea lui Hegel pentru excluderea din „știința frumosului”... a frumosului din natură, este o opțiune pe care se simt obligați, practic să o facă și alți esteticieni (de exemplu Tudor Vianu) dar din cu totul alte rațiuni metodologice. Oricum, estetica lui Hegel, solidară, în primul rând, cu postulatele sistemului său de filosofie, conține câteva idei prezente în chiar partea introductivă a *Prelegerilor de estetică*: a) frumosul și înfățișările acestuia în artă sunt demne de a fi studiate științific; b) tratarea filosofică nu este, așa cum se crede adeseori, incapabilă să cunoască esența artelor frumoase; de asemenea, c) nu există o cezură între cunoașterea științifică și tratarea filosofică: cele două sunt, în fond, două sfere sinonime; d) dacă mersul dezvoltării artistice este cel de la simbolic la clasic și apoi, la romantic, acea cu anume accentuare a *Ideii* și a *Abstractului* în fazele finale, atunci rezultă că „arta va muri”.

Pentru Nicolai Hartmann *estetica este un mod de cunoaștere*: „o estetică nu se scrie nici pentru cel care creează frumosul, nici pentru cel care-l contemplă, ci, exclusiv pentru omul de cugetare”. Prin urmare, ca mod de cunoaștere „și anume cu tendința autentică de a deveni o știință”, estetica are drept obiect, ținuta pur contemplativă, iar *frumosul* va fi considerat obiectul universal al esteticii. De asemenea, estetica în înțelesul ei major există numai pentru cel ce ia *atitudine filosofică*; ea nu poate exista în acest anume înțeles pentru cel ce are doar *atitudine estetică*. Atitudinea estetică este atitudinea celui care contemplă și creează artistic, pe când atitudinea esteticianului este atitudinea filosofului care își ia drept obiect al său însuși atitudinea de dăruire, contemplare și cea de creație.

În gândirea estetică românească, Tudor Vianu afirmă explicit următoarele idei despre obiectul acestei discipline teoretice: a) estetica este știința frumosului artistic; b) pentru că, între frumusețea artei și frumosul din natură există o completă eterogenie, este rezonabil să considerăm doar frumosul artistic drept obiect unic al esteticii; c) frumosul natural pare a fi un element dat, pe când frumosul artistic este un *produs*, o *operă*; d) frumosul natural este infinit, pe când frumosul artistic este limitat; întreaga natură este frumoasă; nu la fel stau lucrurile în ceea ce privește arta: „o operă de artă este un popas de frumusețe într-o lume urâtă sau indiferentă; c) interesul pe care îl deșteaptă în noi natura frumoasă - ne arată Vianu în *Estetica* sa - este un interes ce se alimentează din izvoare extra-estetice, ca de pildă, sentimentul vitalității” („dacă natura ne apare ca frumoasă, aceasta nu derivă din motive estetice, ci, din puterea naturii de a ne întări și înviora, puterii ei de a modifica favorabil sentimentul cenesteziei noastre”); f) în fapt, până la urmă frumusețile naturii sunt asimilate artei și noi judecăm natura după *criterii* pe care le-au dobândit în contactul nemijlocit cu operele de artă.

În timp ce Vianu apreciază că estetica are un obiect clar delimitat și limitabil și în timp ce este încrezător în faptul că, în ultimă instanță, estetica este o disciplină normativă, G. Călinescu, din contră, aduce câteva argumente împotriva esteticii ca disciplină științifică și filosofică. Pentru cel ce și-a intitulat totuși cartea dedicată acestei problematice *Principii de estetică* (1939) a) „estetica este ... o disciplină ciudată care nu-și cunoaște obiectul” și b) estetica nu are metode specifice de abordare și analiză a fenomenelor numite „estetice” sau „poetice”. Argumentul în acest al doilea caz este, în esență următorul: o știință are metode, și, ca atare, dă reguli, ea normează acțiunea; or, arată Călinescu, în acest caz, „dacă s-ar descoperi norma de producere a capodoperei totul ar fi redus la industrie”. Apar câteva consecințe dintr-un asemenea punct de vedere. Prima: esteticile filosofice tradiționale, sistematice neglijează, în ultimă instanță, să cerceteze fenomenul viu și dinamic al artei. Ele sunt mai degrabă perspective apriorice, și, ca atare, nu dau seama de experiența artistică și estetică propriu-zisă. A doua: semnificația termenilor estetici și a judecăților estetice nu este una descriptivă sau cognitivă, ci, doar una emoțională. În acest sens Călinescu se întreabă dacă există un criteriu pentru a stabili diferența dintre componenta psihologică (efectivă) a reacției de gust și dimensiunea estetică a acesteia. A treia consecință: dacă nu putem ști *ce* este esteticul, atunci putem totuși ști *cum* anume anumite obiecte sunt estetice sau poetice. Prin urmare, legitimitatea teoretică incontestabilă are un „*curs de poezie*” și nu o estetică apriorică, speculativă.

Pe de altă parte Roman Ingarden abordând întreaga problematică a esteticii din unghi fenomenologic va evita dintru început să legitimeze, așa cum am văzut în cazul precedent, numai o perspectivă psihologică sau numai una particulară de tipul „cursului de poezie”. Depășind din start dihotomia estetică „obiectivă” - estetica „subiectivă”, Ingarden ca și Mikel Dufrenne de altfel va considera că aceste două concepte corelative, cel de *obiect estetic* și cel de *experiență estetică* însumează, în fapt, întreaga problematică a unei estetici filosofice. Explicit Ingarden afirmă că estetica trebuie să fie o disciplină filosofică care nu numai că este în postura de a le completa pe celelalte discipline de același rang dar va și „obține din partea lor completări practice și metodologice”. Mai precis: mai cu seamă pentru clarificarea problemelor privind modul de existență și structura operei de artă, estetica are nevoie de ajutor din partea ontologiei generale și a teoriei valorii. De asemenea, Ingarden insistă asupra faptului că accentuarea acestui adevăr, că estetica „se cuvine” să fie o disciplină filosofică nu trebuie interpretat ca fiind o respingere a „esteticii empirice”, întrucât și psihologia comparamentului artistic și a trăirii estetice și sociologia curentelor și modelor artistice, au o problematică particulară pe deplin justificată și scopuri științifice precis conturate. „Numai încercările de a înlocui estetica filosofică prin aceste cercetări empirice „trebuie respinse”. Rezultă că, dacă punctul de plecare îl constituie în cazul esteticii filosofice, analiza întâlnirii dintre subiectul trăirii cu un obiect, îndeosebi cu o operă de artă, atunci, se poate admite că, în elaborarea conceptelor sale de bază, estetica filosofică este *independentă* față de estetica empirică. Astfel, dacă sunt delimitate precis cele două tipuri de estetică atunci estetica filosofică va cuprinde anumite domenii distincte de cercetare, ca, de exemplu: a) ontologia operelor de artă; b) ontologia obiectului estetic ca o concretizare estetică a unei opere de artă; c) fenomenologia actului de creație; d) relația dintre stilul operei și valoarea operei; e) studiul estetic al valorii în conexiune nemijlocită cu trăirea estetică; f) fenomenologia trăirii estetice și constituirea obiectului estetic; g) teoria și critica evaluării; h) teoria sensului și a funcțiilor artei în legătură cu viața oamenilor.

Am ales în postura de poziție sintetică un text al lui Ion Ianoși din *Estetica* sa (1998). Într-un fel interogațiile cu privire la obiect și metode sau referitoare la problematică specifică și categorii, din textele precedente își găsesc aici un răspuns cumpănit, mereu atent la măsuri și criterii de evaluare. Formula găsită este aceea a esteticii - disciplină simultan filosofică și științifică - având *două obiecte* (*Frumosul* și *arta*) și respectiv două metodologii.

1. Hegel, *Estetica este filosofia artei*

Aceste prelegeri sunt dedicate *esteticii*; obiectul ei este întinsa *împărăție a frumosului*; mai exact: domeniul ei este arta, și anume artele frumoase.

Bineînțeles, numele de *estetică* la drept vorbind nu se potrivește întocmai acestui obiect. Deoarece „estetică” înseamnă mai precis știința simțurilor, a *perceperii*; cu acest înțeles a luat naștere ea ca știință nouă - sau, mai curând, ca ceva ce urma abia să devină o disciplină filozofică - în școala lui Wolf, pe timpul când în Germania obiectele de artă erau privite ținându-se seama de sentimentele pe care ele trebuiau să le trezească, ca, de exemplu, sentimentul agreabilului, al admirației, al fricii, al milei etc. Dată fiind nepotrivirea sau, mai propriu, caracterul superficial al acestui nume, unii au încercat să făurească alte nume, de exemplu numele de *calistică*. Cu toate acestea, și termenul acesta se dovedește a fi nesatisfăcător, căci știința care se înțelege prin el nu tratează despre frumos în general, ci numai despre frumosul *artistic*. Din acest motiv, noi voim să rămânem la numele de „estetică”, deoarece ca simplu nume ne este indiferent, și-n afară de aceasta el a pătruns între timp atât de mult în limbajul curent, încât ca nume el poate fi păstrat. Totuși, adevărata expresie care poate servi de nume științei noastre este: „*filozofia artei*” și, mai exact, „*filozofia artelor frumoase*”.

I. Prin acești termeni însă, noi excludem de îndată din știința *frumosului artistic*, *frumosul din natură*. 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 are dreptul să-și delimiteze după voie cuprinsul său. Limitarea esteticii la frumosul artistic nu trebuie însă luată în înțelesul acesta. Fără îndoială, în viața

de toate zilele suntem obișnuiți să vorbim de culoare *frumoasă*, de un cer *frumos*, de un fluviu *frumos*, 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 - împotriva acestui fapt se poate deja afirma că frumosul arte stă mai sus decât natura. Deoarece frumusețea artistică e frumusețea născută și renăscută din spirit și cu cât spiritul și producțiile lui sunt superioare naturii și fenomenelor ei, tot pe atât este și frumosul artei superior frumuseții naturii. Da! formal considerat, un prost 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 sunt totdeauna prezente. Evident, după conținut, soarele, de exemplu, se înfățișează ca un moment absolut necesar, în timp ce o toană stranie dispare ea fiind întâmplătoare și trecătoare. Dar, considerată pentru sine, o existență a naturii, cum este soarele, este indiferentă, nu e liberă în sine și conștientă de sine, iar considerând-o în legătura sa necesară cu altceva n-o privim pentru sine, și deci n-o considerăm ca fiind frumoasă.

Dar, spunând că spiritul în general și frumosul lui artistic sunt superioare frumosului din natură, fără îndoială n-am stabilit încă nimic, deoarece superior este un termen cu totul neprecis, care situează încă frumosul din natură și frumosul artei unul lângă altul în domeniul reprezentării, indicând 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, încât orice frumos nu este cu adevărat frumos decât întrucât participă la acest ce superior și e generat prin acesta. În sensul acesta, frumosul din natură apare numai ca un reflex al frumosului aparținător spiritului, ca un mod imperfect, necomplet, un mod de-a fi care, după substanța sa, este conținut în însuși spiritul. - În afară de aceasta, limitarea la artele frumoase ne va apărea foarte naturală, deoarece, oricât s-ar vorbi de frumusețile naturii - la antici s-a vorbit mai puțin decât la noi - încă nimănui nu i-a venit ideea de a degaja criteriul frumuseții lucrurilor naturale și de a elabora o știință, o expunere sistematică a acestor frumuseți. A fost reținut, fără îndoială, criteriul utilității, și a fost elaborată o știință a lucrurilor naturale utilizabile contra bolilor, o *materia medica*, o descriere a mineralelor, a produselor chimice, a plantelor și a animalelor folosite pentru vindecarea bolilor, dar, din punctul de vedere al frumuseții, tărâmul naturii n-a fost încă examinat și apreciat. Când e vorba despre frumusețea naturii, prea ne simțim poposind în nedefinit și lipsit de criteriu și, din această cauză, o astfel de cercetare ar prezenta prea puțin interes. [...]

În ce privește 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 încurcătură produsă de ea par a mai avea și acum greutate. Deoarece, frumosul artei se înfățișează de fapt, într-o formă ce se opune explicit gândirii, formă pe care aceasta, pentru a opera în modul ce-i este propriu, se vede nevoită s-o distrugă. 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, încât omul, voind să cuprindă prin gândire, ca mijloc, ceea ce e viu, mai curând face ca însuși acest scop să moară. Nu e cazul să vorbim aici 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 și stângăcii. Atâta se va recunoaște doar că spiritul e capabil să se considere pe sine însuși, să posede despre sine însuși și despre tot ce ia naștere din el o conștiință, și anume o conștiință gânditoare căci tocmai gândirea constituie natura esențială și cea mai intimă a spiritului. În această conștiință cugetătoare asupra ei însuși și asupra produselor sale - oricâtă libertate și arbitrar ar cuprinde de altfel acestea - spiritul, când este adevărat în ea, se comportă conform naturii sale esențiale. Dar arta și operele ei, ca unele ce au luat naștere din spirit fiind create de el, sunt ele însele de natură spirituală, deși plăsmuirea 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 spirituale are de-a face numai cu ceea ce este al său. Și cu toate că ope-

rele de artă nu sunt cugetări și concepte, ci sunt dezvoltare a conceptului din sine însuși, sunt înstrăinarea lui în direcția sensibilului, puterea spiritului cugetător rezidă în faptul de a nu se cuprinde oarecum numai pe sine însuși în forma ce-i este proprie, anume ca gândire, ei, de asemenea, să se recunoască pe sine în înstrăinarea sa ca senzație și sensibilitate, să se înțeleagă pe sine în al său altceva, transformând în cugetări ceea ce e a fost înstrăinat și reîntorcându-se astfel la sine. Iar în cursul acestei îndeletniciri cu al său altceva spiritul cugetător nu-și devine necredincios sieși încât 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 conturul 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 purces. În felul acesta, și opera de artă, în care gândul se înstrăinează pe sine însuși, aparține sferei gândirii conceptuale, iar spiritul, supunând-o cercetării științifice, nu-și satisface decât nevoia naturii sale celei mai proprii. Căci, gândirea fiind esența și conceptul spiritului, în cele din urmă acesta este mulțumit numai când a pătruns toate produsele activității sale tot cu gândirea, pe care în chipul acesta, abia atunci le face să fie ale sale. Foarte departe de a fi cea mai înaltă formă a spiritului arta însă își primește, cum vom vedea și mai precis, abia în știință prețuirea autentică.

Tot astfel arta nu se refuză considerării ei filosofice din cauza unui arbitru 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, cedând unei imaginații sălbătice și lipsite de frână, fiindcă aceste interese spirituale stabilesc pentru conținutul lor puncte de reper determinate, oricât de variate și de inepuizabile ar fi formele și plăsmuirile artei. Același lucru e valabil și pentru formele înseși. Nici acestea nu sunt lăsate pe seama simplei întâmplări. Nu orice plăsmuire este capabilă să fie expresie și înfățișare a menționatei interese, să le încorporeze în sine și să le reda, ci un conținut determinat își determină forma care i se potrivește.

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

Prin urmare, în felul acesta am indicat acum, în primul rând, conținutul științei noastre, conținut la care vrem să ne limităm; și am văzut că artele frumoase nici nu sunt nedemne de a fi studiate științific, și nici tratarea filozofică nu este incapabilă să cunoască esența artelor frumoase.

2. Nicolai Hartmann, *Estetica este un mod de cunoaștere*

O estetică nu se scrie nici pentru cel care creează frumosul, nici pentru cel care-l contemplă, ci exclusiv pentru omul de cugetare, căruia atitudinea de creație și de contemplare estetică îi apare ca o enigmă. Pe cel cufundat în contemplare, gândul nu poate decât să-l tulbure, pe artist îl indispuie și îl irită - cel puțin atunci când gândul caută să pătrundă ce fac ei în definitiv, și care este obiectul lor. Pe amândoi, gândul îi smulge din atitudinea lor vizionară, deși impresia enigmaticului nu se află de parte nici de ei, ba face parte integrantă din atitudinea lor. La amândoi, atitudinea aceasta este de la sine înțeleasă; ei au conștiința unei necesități interne și nu se înșală în această privință. Dar ei o primesc cu devoțiune, ca pe un dar al cerului, și modul acesta de a o primi este esențial atitudinii lor.

Filosoful pleacă de acolo unde cei doi lasă minunea care îi încearcă în voia puterilor adâncului și ale inconștientului. El merge pe urmele enigmei, analizează. În analiză însă, el suspendă atitudinea de dăruire și pură viziune. Estetica este numai pentru cel care ia atitudine filosofică.

Invers, atitudinea de dăruire și pură viziune suspendă, la rândul ei, pe cea filosofică. Sau cel puțin o prejudiciază. Estetica este un mod de cunoaștere, și anume cu tendința autentică de a deveni o știință. Iar obiectul acestei științe este cea dăruire de sine, cea ținută pur contemplativă. Este adevărat,

nu aceasta singură, ci în aceeași măsură obiectul spre care ea se îndreaptă, frumosul - totuși, în același timp și ea. De unde urmează că dăruirea estetică este fundamental alta decât a cunoașterii filosofice care se îndreaptă spre ea luând-o ca obiect. Atitudinea estetică în genere nu înseamnă atitudinea esteticianului. Cea dintâi este și rămâne atitudinea celui care contemplă și creează artistic, pe când cea din urmă este atitudinea filosofului.

Nici una, nici cealaltă nu este de la sine înțeleasă. Excluderea lor reciprocă, dacă ea ar fi totală, ar trebui să facă imposibilă munca de cugetare a esteticianului. În adevăr, acesta trebuie să fie capabil de atitudine artistică, căci el nu poate ajunge la cunoașterea ei decât realizând-o el însuși. Pe lângă aceasta, la gânditori cu totul remarcabili întâlnim convingerea inversă. Schelling este cel care voia să facă din intuiția estetică organul filosofiei. Romanticismul german visa la o identitate a „filosofiei și poeziei”; Friedrich Schlegel și Novalis, de pildă. Ultimul concepea pe filosof ca un „mag”, capabil să pună în acțiune „organul universal”, după voia sa, și să trezească magic la viață o lume, așa cum și-i dorește. Concepția aceasta este împrumutată fără îndoială din activitatea poetului. Pe de altă parte, numai ochiul artistului părea capabil să pătrundă în secretele naturii și ale vieții spiritului. Se părea așa, întrucât aceeași ființă primordială de care avem conștiință în eu, se credea că poate fi recunoscută în spatele tuturor lucrurilor și ale întregii lumi. De formula aceasta, în fond antropomorfică, a lumii, depindea identificarea celor două atitudini, în sine cu totul eterogene. Și abia cu suspendarea conștiinței a ei, care intervine deja la Hegel, a ieșit din nou la lumină cât e de mare opoziția dintre actul artistic și cel de cunoaștere, între viziunea care se dăruiește obiectului și munca de analiză, a gândului.

Tot atât de puțin de la sine înțeleasă apare distingerea actelor văzută din partea cealaltă. De la începuturile esteticii propriu-zise, în secolul al XVIII-lea, s-a păstrat neclintită prejudecata tacită că această disciplină filosofică trebuie să poată instrui, să poată spune ceva esențial celui care contemplă frumosul, ba chiar artistului productiv. Așa trebuia să pară, atâta timp cât se vedea în contemplarea estetică un fel de cunoaștere, chiar dacă alta decât cea rațională. Era timpul când se credea că tot astfel logica, abia, urmează să învețe pe gânditor să gândească. Și totuși, aici raportul este încă mult mai complicat. Logica poate cel puțin să indice gândirii, când greșește, greșelile ei, contribuind astfel practic, în mod indirect, la consecvența ei. Ceva asemănător nu intră pentru estetica decât în chip cu totul secundar și grosolan în considerare. Așa cum logica stabilește numai retrospectiv, ce legi are de observat o gândire consecventă, și numai astfel poate ajunge la un sistem al consecvenței interne, tot așa - și însă mai mult - estetica; și chiar aceasta numai în măsura în care poate fi vorba în genere într-însa de descoperirea legilor frumosului.

Estetica ia ca presuposiție a sa obiectul frumos, și tot astfel, actul de sesizare, împreună cu modul caracteristic de intuiție, cu sensibilitatea valorii și dăruirea interioară; ba ea mai presupune, în plus, actul și mai uimitor al creației artistice, și anume ambele fără a avea pretenția de a putea extrage și elabora legitatea lor, într-un mod fie și numai apropiat de cel în care logica își stabilește legile de legătură ale gândirii. Dar tocmai de aceea, ea nu poate face pentru contemplația estetică ceea ce face logica pentru gândire.

2.1. Legile frumosului și cunoașterea lor

Se adaugă aici încă o altă deosebire. Legile logicii sunt generale, ele variază numai puțin cu domeniul obiectelor. Acelea ale frumosului sunt specializate în grad înalt, ele sunt în fond pentru fiecare obiect altele. Asta înseamnă că ele sunt legi individuale. Dincolo de ele există, firește, și legi generale, legi așadar care privesc, parte toate obiectele estetice, poate cel puțin clase întregi dintr-însele. Și pe acestea, estetica poate încerca totuși, în anumite limite, să le sesizeze. În ce măsură reușește aceasta, rămâne cu totul altă întrebare, și în această privință prea sus nu ne este îngăduit să ne avântăm cu speranțele noastre. Dar tocmai aceste legi generate sunt numai condiții prealabile, poate categoriale, sau totuși în alt chip constitutive. Esența frumosului, în specificitatea sa de conținut cu va-

loare particular estetică, nu stă într-însele, ci în legitatea particulară a obiectului dat în singularitatea lui.

Legitatea aceasta particulară scapă însă principal oricărei analize filosofice. Ea nu poate fi sesizată cu mijloacele cunoașterii. Stă în esența ei ca ea să rămână ascunsă și să fie simțită doar ca prezență și constrângere, dar să nu fie sesizată obiectiv.

Nici artistul creator nu o surprinde. El creează, firește, potrivit ei, dar nu o dezvăluie, și de aceea nici nu o exprimă. El nici nu o poate exprima, căci nici el nu posedă o cunoștință despre ea. Mai puțin încă o posedă cel care contemplă și intuiește. El este desigur stăpânit de ea, dar numai ca de un mister pe care nu îl poate limpezi; în ce îl privește, el nu o sesizează. El poate în anumite cazuri, firește, să descifreze în ce măsură ea stăpânește opera cu adevărat, sau invers, în măsură opera este pătrunsă de trăsături extraestetice, adică în ce măsură ea nu este reușită. Caracterul structural al legii însă scapă chiar atunci cunoașterii sale.

Nu există o conștiință propriu-zisă a legilor frumosului. Pare să stea în esența lor ca ele să rămână ascunse conștiinței, alcătuind doar misterul unui plan de spate, cu totul ascuns.

Acesta este temeiul pentru care estetica poate, fără îndoială, să ne spună în principiu ce este frumosul, poate de asemenea să precizeze speciile și treptele lui, odată cu presuposițiile lui generale, dar ea nu ne poate învăța practic ce este frumos, sau de ce tocmai forma aceasta particulară a unei plăsmuii este frumoasă. Reflecția estetică are în toate împrejurările un caracter suplimentar. Ea poate interveni, după ce s-a produs intuirea estetică și ecoul imediat al plăcerii frumosului, dar ea nu trebuie neapărat să le urmeze; și dacă intervine, ea greu adaugă plăcerii, ca atare, ceva în plus. În această privință, ea poate realiza mai puțin încă decât studiul artelor (*Kunstwissenschaft*), care poate cel puțin atrage atenția asupra unor laturi neluate în seamă într-o operă de artă, făcând-o accesibilă conștiinței care o sesiza inadecvat. Și mai puțin încă poate ea da directive artistului. În anumite limite, ea poate desigur să-l învețe a recunoaște ceea ce este artistic cu neputință și să păzească arta de rătăcirii. Dar a indica în chip pozitiv, ce trebuie și cum trebuie să plăsmuiască, nu stă nici pe departe în marginile posibilităților ei.

Toate teoriile care au mers în direcția aceasta, și toate speranțele nemărturisite de felul acesta, care atât de lesne se leagă de străduința filosofică a esteticii, s-au dovedit de mult zadarnice. Dacă vrem să ne punem cu seriozitate problema frumosului, în viață și în arte, trebuie să renunțăm de la început și odată pentru totdeauna la pretenții de felul acesta.

Ca încheiere trebuie să mai spunem însă ceva în privința aceasta. Există o prejudecată de un fel și mai radical, cu privire la raportul dintre artă și filosofie în genere. Potrivit ei, intuiția artistică nu este decât o treaptă premergătoare a înțelegerii științifice și conceptuale. Filosofia hegeliană, cu succesiunea treptelor „spiritului absolut”, a sprijinit această opinie: numai pe treapta conceptului, ideea ajunge la deplină „ființare pentru sine”, adică la adevărata cunoștință de sine însuși. Dacă astăzi cu greu găsești pe cineva care să susțină această metafizică a spiritului, totuși este foarte răspândită părerea că arta este o formă de sesizare, în care apartenența simțurilor subzistă ca un moment de inadecvație.

Că în felul acesta „esteticul” în sens specific, adică elementul senzorial în percepția artistică, este fundamental nesocotit - în timp ce tocmai caracteristica intuitiv senzorială își dovedește în artă predominanța asupra conceptului -, nu mai are nevoie de vreun cuvânt în plus. Greșeala mai nefastă constă însă în părerea că sesizarea estetică (intuiția) s-ar afla pe aceeași linie cu sesizarea proprie cunoașterii. Pe această cale se greșește fundamental esența ei. Estetica mai veche a târât după ea destul timp această greșală. La Alexander Baumgarten e vorba încă exclusiv de o modalitate a cognițiunii, și el însuși Schopenhauer, în estetica sa platonizantă, a ideilor, nu scapă de schema cunoașterii, deși el refuză conștient caracterul ei rațional.

Natural, există anumite momente ale cunoașterii care sunt conținute în viziunea estetică. Chiar percepția sensibilă pe care ea se reazemă aduce asemenea momente cu sine, fiindcă percepția este în primă linie o treaptă în sesizarea obiectului. Dar aceste momente nu constituie caracteristica viziunii (*Schau*), ele rămân într-însa momente subordonate. Ceea ce face caracteristica viziunii nu este de loc atins printr-însele. Lucrul acesta îl poate pune în lumină numai o analiză mai aprofundată. Căci aici intervin ca momente acte de un cu totul alt fel decât actele de sesizare, momentele de valorificare (proprii așa-numitei judecăți a gustului), al atracției și înlănțuirii de către obiect, al dăruirii de sine, al plăcerii și al respingerii. Chiar intuiția însăși capătă aici un alt caracter decât în domeniul teoretic. Tocmai fiindcă ea este cu totul departe de pura privire sensibilă. Iar treptele mai înalte ale viziunii nu mai sunt doar sesizare receptivă, ci vădesc o latură de creație productivă, cum nu posedă și nu este îngăduit să posede raportul de cunoaștere. Artă nu este o continuare a cunoașterii. Și nici viziunea celui care contemplă nu este ceva de felul acesta.

Nici estetica, în ce privește, nu este o continuare a artei. Ea nu este o treaptă cumva supraordonată, în care ar trebui sau ar putea să se prefacă artă. Aceasta tot atât de puțin cât este psihologia țința poeziei, sau anatomia țința plasticii. Dorința lor este, într-un anume sens, tocmai inversă. Estetica încearcă să dezvăluie misterul care, în artă, este păstrat în tot chipul. Ea caută să analizeze actul viziunii și al desfătării estetice, act care nu se poate desfășura decât atâta timp cât nu este descompus și cât rămâne netulburat de gând. Ea face obiect din ceea ce în acest act nu este și nu poate deveni obiect, din actul însuși. De aceea obiectul artistic și este pentru ea altceva, un obiect al gândirii și al cercetării, ceea ce pentru viziunea estetică el nu poate fi. Aici se află temeiul pentru care atitudinea esteticianului nu este o atitudine estetică, astfel încât dacă ea poate desigur să îi urmeze, să îi succedă, ea nu poate însă să i se integreze, cu atât mai puțin să o preceadă sau să i se subordoneze.

3. Tudor Vianu, *Estetica este știința frumosului artistic*

Estetica este știința frumosului artistic. Această precizare este cu atât mai importantă cu cât aproape de-a lungul întregii dezvoltări a doctrinelor de estetică, obiectul științei noastre era întrevăzut deopotrivă în frumosul artistic, cât și în frumosul natural. Cel din urmă nu părea a fi decât modelul mai frust și mai imperfect al celui dintâi; după cum acesta era considerat a fi replica mai desăvârșită și mai pură a celui din urmă. Chiar un estetician ca Hegel, care înțelegea să-și mențină speculația sa în domeniul exclusiv al artei, nu putea să se împiedice de a recunoaște anticipația ei în frumusețea naturii. „Obiectul științei despre care tratăm, scrie el, este frumosul în artă. Frumosul în natură nu ocupă un loc decât ca primă formă a frumosului... Necesitatea frumosului în artă decurge din imperfecțiunile realității”. [...]

3.1. Problemele esteticii

Precizând că obiectul esteticii este frumosul artistic, am întrebuițat un termen general care ascunde o multiplicitate de probleme despre natura cărora trebuie acum să ne lămurim. Frumosul artistic este, în primul rând, una din valorile culturii omenești, alături de valoarea economică și teoretică, politică, morală și religioasă. Printre cele dintâi preocupări ale unui sistem de estetică stă și definiția valorii estetice, în sine însăși și în raport cu celelalte valori cu care se întrunește în unitatea culturii. Aceasta va fi și chestiunea în fața căreia ne vom opri, îndată ce vom fi încercat răspunsul feluritelor întrebări relative la obiectul și metoda științei noastre.

Dar, valoarea estetică se întrupează într-un anumit bun tangibil, care este opera de artă și care poate fi descris în însușirile particulare ale structurii lui. Ce este opera de artă, care sunt momentele care o realizează, este a doua întrebare pe care va trebui s-o considerăm. Opera de artă este apoi produsul unei anumite activități creatoare și produce la rândul ei o serie de reacții subiective în sufletul celui care ia contact cu ea. Creația artistică și sentimentele puse în mișcare de artă sunt, așadar, alte două probleme esențiale într-o cercetare ca aceea întreprinsă în paginile de față. Din împătritul trun-

chi al acestor probleme se va ramifica multiplicitatea considerațiilor care întocmesc laolaltă sistemul esteticii.

3.2. Metodele esteticii. Valoarea normelor în estetică

Cele patru probleme ale esteticii reclamă pentru a fi soluționate utilizarea unui material propriu și a unor metode adecuate. În ce fel circumscriem materialul pe care urmează să-l analizăm și din ce puncte de vedere îl vom considera, sunt întrebări care trebuiesc lămurite din capul locului. Preocuparea de a stabili granițele între care se vor mișca observațiile esteticii este cu toate acestea destul de recentă în estetică. Înainte de mijlocul veacului al XVIII-lea, estetica părea a nu cunoaște decât un singur tip de artă, o singură regiune a dezvoltării ei istorice, pe care o aborda din singurul punct de vedere normativ.

Estetica este pentru noi o disciplină normativă, în înțelesul că nu se poate mulțumi numai cu descrierea operei de artă și a felului în care decurge procesul creației și al contemplației. Ea nu se poate restrânge nici la explicația lor, prin punerea în lumină a rațiunii lor de a fi și a împrejurărilor lor genetice. Estetica adaugă acestor *constatări* o seamă de *prescripții* relative la felul în care *trebuie* să se constituie opera de artă și să se dezvolte creația artistului și contemplația amatorului. Chiar când aceste prescripții nu sunt formulate în chip expres, ele nu rămân mai puțin învăluite și implicate în afirmațiile esteticii. Împrejurarea că în câmpul esteticii explicarea se poate întruni cu normalizarea provine din faptul fundamental, asupra căruia lucrarea de față va reveni neconținut, că arta este o realitate istorică, supusă mobilității și condiționărilor vieții în societate, dar în același timp, privită ca o simplă întocmire estetică, o unitate autonomă, superioară mișcării și relativismului istoric și determinată de singurele norme imanente. Din aceeași pricină, ni s-a arătat mai sus că tendința modernă de a explica poate atenua, dar nu înlătura cu totul preocuparea de a normaliza.

Recunoașterea caracterului normativ al esteticii, de la sine înțelegea în mișcarea mai veche a științei noastre, a întâmpinat însă numeroase obstacole în vremea din urmă. S-a afirmat anume că, dacă estetica dorește să ajungă la rezultatele importante pe care le-au atins alte științe ale spiritului, dar mai cu seamă științele naturii, ea trebuie să renunțe la orice operație de normalizare, mulțumindu-se să constate realitatea faptelor. Vechea estetică normativă se închidea singură într-un impas, pornind de la un concept normativ al frumosului și artei sub care adevărul lucrurilor se găsea de fapt ascuns. În loc de a întreba faptele, pentru ca pe calea metodei inductive să ajungă la adevăruri generale cu privire la natura frumosului și artei, estetica normativă impunea cu anticipație o noțiune a acestora, care nu putea fi decât falsă sau parțială. Pentru a remedia aceste neajunsuri, un cercetător ca Gustav Theodor Fechner a propus metoda unei estetici pornind de *jos în sus*, de la observația directă a faptelor și de la acea tratare inductivă a lor, care a asigurat succesul celorlalte științe.

Acceptarea normelor ar presupune, însă, un neajuns și pentru artistul creator. Creația nu implică oare un regim de libertate, incompatibil cu constrângerea pe care normele o exercită? Epocile care au crezut cu tărie în norme au produs artiști pedanți, lipsiți de avânt și fantezie, sau au stânjenit pe adevărații creatori, care au trebuit să se smulgă de sub puterea lor. Oricât de puternică va fi fost norma celor trei unități în clasicismul francez, Corneille a știut s-o nesocotească atunci când a fost nevoie. Începând cu Immanuel Kant, geniul artistic a fost mereu conceput ca o putere a naturii, lucrând cu o spontaneitate pe care conduita, în raport cu normele, nu poate decât s-o altereze. Și din acest punct de vedere se cuvine, așadar, ca estetica să renunțe la toate acele prescripții normative care sunt sau inutile, sau primejdioase.

Când în sfârșit prescripția normativă se adresează atitudinii noastre în fața artei, spontaneitatea acesteia se găsește de asemeni alterată. Lipsită de spontaneitate, contemplația artistică nu mai are nici o valoare. Contemplația artistică este în adevăr o acțiune de valorificare, valorificarea unui obiect ca operă de artă. Singura valorificare valabilă este, însă, aceea *autonomă*, operată, adică după motive strict personale. Valorificarea în raport cu normele este de tip *eteoronomic*, adică după motive impu-

se de altcineva. A spune, deci, că prețuiești un obiect ca operă de artă, pentru că satisface anumite norme, este ca și cum ai spune că îți place un parfum pentru că el este pe gustul unui semen de-al tău. R. Müller-Freienfels distinge odată între *trăirea* unei valori și *prețuirea* ei. Normalizarea impulsă contemplației ar atrage un conflict insolubil între trăirea și prețuirea valorii. Dar, spontaneitatea contemplației trebuie menținută cu orice preț și pentru alte motive. Plăcerea care o însoțește nu poate decât să slăbească îndată ce facem contemplația să ocolească prin conștiința intelectuală a normelor. În sfârșit, adevărata intenție a operei nu se poate lumina decât în reacțiunea spontană a conștiinței. Tot ce turbură această spontaneitate face conștiința contemplatorului șovăitoare și nesigură. În același fel se socotește că instinctul, prin spontaneitatea lui, ne călăuzește în acțiunile hotărâtoare ale vieții mai bine decât pot face indicațiile inteligenței.

Atâtea obiecții au slăbit în estetica modernă metoda normativă. Dintre marile sisteme de estetică ale epocii noastre numai acela al lui Volkelt rezervă o parte formulării de norme. Cât despre Th. Lipps, el afirmă că norma nu este decât o altă formă a constatării încheiate. „Trebuie să știm mai întâi ce este frumosul, pentru a stabili apoi cum trebuie el să fie”. Dar, o normă care nu este anticipativă nu mai este de fapt o normă. O normă a *posteriori* este o noțiune contradictorie. Norma nu poate fi decât anticipativă și trebuie să rămână așa. Pentru cazul special al esteticii, utilitatea ei rezultă din faptul că ea coincide cu însuși actul de delimitare al obiectului științei. Orice estetică trebuie să debuteze cu recunoașterea obiectelor pe care le vom numi opere de artă și pe care urmează să le studiem. A le recunoaște din capul locului înseamnă a le recomanda. Un act analog de delimitare a obiectului întreprind și celelalte științe, chiar științele naturale, de pildă zoologia care, mai înainte de a începe cercetările sale, trebuie să definească mai întâi ce este un animal. Numai că actul delimitării nu dobândește în științele naturii un caracter normativ, de vreme ce acestea se ocupă de realități în afară de prețuirea noastră și care nu se înlănțuiesc în vederea unui scop, pe când tocmai acesta este cazul esteticii. Putem, astfel, spune ce *este* un animal, dar nu ceea ce *trebuie* el să fie. Nu putem defini, însă, frumosul artistic fără a nu arăta ce trebuie el să devină pentru artistul care îl creează sau pentru amatorul care îl realizează subiectiv. A defini o valoare, cum este aceea realizată în opera de artă, înseamnă neapărat a o recomanda. Căci, valoarea artistică este ținta către care se îndreaptă năzuința creatoare a artistului și aceea pe care urmărește s-o realizeze contemplația adecuată a amatorului.

Valoarea artistică este din ambele aceste puncte de vedere reprezentarea unui scop. Este imposibil, însă, să definim un scop, fără ca în același timp să nu-l propunem. De altfel, nu numai estetica, dar și logica și morala se găsesc în situația de a debuta prin definiția normalizatoare a obiectului lor, a adevărului și binelui. Lipsite de această concepție călăuzitoare și de metoda pe care ele o implică, toate aceste discipline filozofice își pierd caracterul propriu și autonomia lor, transformându-se în capitole speciale ale psihologiei sau sociologiei.

Nu se poate apoi să înlocuim acțiunea de normalizare printr-o inducție operată asupra faptelor, așa cum o dorea Fechner. Căci, dacă nu vom ști ce este frumosul mai înainte de a proceda la examinarea faptelor, cum vom putea distinge printre acestea din urmă pe acelea cu adevărat frumoase, din materia cărora să se poată construi noțiunea generală a frumuseții? Observația și experimentarea în estetică trebuie să fie totdeauna conduse de o anumită concepție asupra frumosului, în lipsa căreia ele ar amenința să rătăcească. Dar, această concepție călăuzitoare nu poate fi câștigată decât pe calea normalizării. S-ar părea, totuși, că estetica ar găsi un material de fapte clasate și recunoscute în istoria artelor, încât cu privire la ele ar deveni inutilă orice concepție conducătoare. În realitate, însă, istoria artelor este și ea construită totdeauna în raport cu un gust al timpului și, prin urmare, cu anumite vederi normative în funcțiune. Astfel, goticul nu juca nici un rol în istoria artei mai înainte ca gustul romanic să-l fi impus. Barocul se bucură de o prețuire și de un loc cu totul deosebit în istoriile artei datorite autorilor italieni sau germani. Pentru italieni, barocul este aspectul decadent în care sfârșește Renașterea. Pentru germani, el înseamnă o nouă viață a dinamismului gotic, învingător după lunga opresiune în care Renașterea îl ținuse. Shakespeare era un autor barbar pentru gustul francez al veacului al XVIII-lea. Ronsard ajunsese un poet necunoscut până când n-a fost din nou valorificat prin fapta lui Sainte-Beuve și preferința romanticilor. Nu numai, așadar, că istoria artei nu dă esteti-

cii un material de fapte clasice, prin selecțiune istorică, dar mai degrabă faptele pe care ea le reține și sistemul în care le introduce sunt stabilite după anumite norme anticipative.

Nu este apoi deloc adevărat că artiștii ar resimți ca o constrângere de nesuferit toate normele artistice, ci numai pe unele de un caracter particular, istoric sau tehnic. Normele generale ale artei se specializează în practica istorică a artei. Numai aceste forme speciale ale lor trezesc uneori protestul artiștilor. Astfel, norma unității își poate asuma modalitatea particulară a unității de timp, loc și acțiune în drama clasică. Au existat poeți dramatici în revoltă față de „cele trei unități”, dar nu față de orice prescripție a unității. N-au existat niciodată artiști care să prefere incoerența sau arbitrariul. Departe de a-l oprima, acceptarea conștientă a normelor eliberează pe artist, punându-l de acord cu legea intimă a creației în el.

4. Roman Ingarden, *Estetica filosofică și problemele ei fundamentale*

I. Estetica trebuie să fie definită, corespunzător cu domeniul ei de cercetare, prin contactul, întâlnirea, „la rencontre” dintre subiectul trăirii cu un obiect, îndeosebi cu o operă de artă, care reprezintă punctul de pornire pentru desfășurarea trăirii estetice și legat de asta pentru constituirea unui obiect estetic. Analiza acestei întâlniri deschide drumul spre clarificarea tuturor fenomenelor și structurilor de bază mai importante pentru estetică și permite precizarea noțiunilor esențiale corespunzătoare. De asemenea, ea conferă domeniului esteticii o unitate interioară și face posibilă evitarea concepțiilor unilaterale ale așa-numitei estetici „obiective”, respectiv „subiective”.

II. Ca să poată clarifica noțiunile de bază și drept urmare să poată oferi o viziune asupra relațiilor existențiale fundamentale și dependențelor dintre trăiri, obiecte (opere de artă) și valori, estetica trebuie să fie o disciplină filozofică care, nu numai că le completează pe celelalte discipline filozofice într-un mod esențial, ci și obține din partea lor completări practice și metodologice. Mai cu seamă pentru clarificarea problemelor privind modul de existență și structura operei de artă, ea are nevoie de ajutor din partea ontologiei generale și a teoriei valorii.

III. Personal sunt convins că metoda fenomenologică de cercetare a fenomenelor estetice a adus până acum rezultate prețioase și că aplicarea ei deschide perspective bune rezultatelor cercetării viitoare. Nu pretind însă pentru această metodă nici un fel de exclusivitate. Fiecare cercetător trebuie să-și aleagă modalitatea de studiu și problemele de bază care îi stau cel mai aproape. Pretenția ca o anumită metodă să predomine duce, de obicei, la unilateralitate și la prejudecăți care se cer evitate. Dar admitând în principiu diversele metode și puncte de pornire ale cercetării, trebuie totodată să se întreprindă încercări de dobândire a unei înțelegeri reciproce privitoare la aceste probleme, precum și o echivalare a rezultatelor eventual divergente.

IV. Accentuarea faptului că estetica se cuvine să fie o disciplină filozofică nu trebuie interpretat în sensul respingerii cercetărilor empirice, întreprinse în ultimii ani sub numele de „estetică empirică”. Atât studiile pur descriptive cât și cele cu caracter istoric în domeniul diverselor arte, precum și așa-numita „știință generală a artelor”, apoi psihologia comportamentului artistic creator, psihologia trăirii estetice, sociologia relației cu operele de artă și sociologia curentelor și modelor artistice, toate acestea nu trebuie contestate nici în problematica lor pe deplin justificată și nici în scopurile lor științifice. Întrucât toate pot furniza rezultate interesante esteticii filozofice. Numai încercările de a *înlocui* estetica filozofică prin aceste cercetări empirice, încercări care se mai manifestă uneori, pentru că există tendința de a i se nega rolul și sarcinile, trebuie respinse. După părerea mea, estetica filozofică este indispensabilă atât pentru clarificarea unor realități și noțiuni de bază cât și pentru înțelegerea și interpretarea rezultatelor obținute pe alte căi.

V. Estetica filozofică furnizează studiilor de estetică „empirică” numeroase noțiuni și legi esențiale clarificate, care nu pot fi descoperite pe cale pur empirică și inductivă. Totodată, îi dezvăluie esteticii empirice liniile directe ale propriilor ei cercetări și-i explicitează ceea ce este așa-zis implicit și confuz. În acest sens construiește baza teoretică a așa-numitei „estetici empirice” și altor discipline care se ocupă de probleme înrudite.

VI. Elaborarea concepțiilor sale de bază, estetica filozofică este independentă față de estetica empirică. În anumite cazuri particulare, a căror tratare presupune o bună cunoaștere a materialului concret în domeniul artei, ea poate utiliza sfaturile esteticii empirice. În ciuda utilității unei anumite colaborări între cele două tipuri de estetici, precisa lor delimitare reciprocă este deosebit de importantă, mai cu seamă în ce privește deosebirea sensului problematicii lor și a metodei de cercetare.

VII. Estetica filozofică cuprinde următoarele domenii distincte de cercetare:

1. Ontologia operelor de artă și anume: a) teoria filozofică generală a construcției și modului de existență al operei de artă în general; b) ontologia operelor aparținând diverselor arte (pictură, arhitectură, opera de artă literară etc.).
2. Ontologia obiectului estetic ca o concretizare estetică a unei opere de artă.
3. Fenomenologia comportamentului artistic creator.
4. Problema stilului operei de artă și relația acestuia cu valoarea operei.
5. Studiul estetic al valorii (valori artistice și valori estetice, fundarea lor în opera de artă și constituirea lor în trăirea estetică).
6. Fenomenologia trăirii estetice și constituirea obiectului estetic.
7. Teoria cunoașterii operelor de artă, a obiectelor estetice și, mai ales, a valorii estetice (critica evaluării).
8. Teoria sensului și funcțiilor artei (respectiv a obiectelor estetice) în viața oamenilor. (Metafizica artei?).

Toate aceste grupuri de probleme se află în diferite relații unele cu celelalte și nu trebuie tratate cu totul izolat de alte grupuri de probleme. Pe asta se întemeiază unitatea de sistem a esteticii filozofice.

4.1. Privire asupra problemelor actuale ale esteticii fenomenologice

În cărțile mele, *Das literarische Kunstwerk* și *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, am dovedit structura stratificată și *quasi*-temporală, cu diversele ei variante, a operelor în fiecare artă separat. Împotriva acestei concepții nu s-au ridicat obiecții serioase. Dimpotrivă, o serie de autori, ca de pildă Nicolai Hartmann, René Wellek, Wolfgang Kayser, Mikel Dufrenne, se referă la ea în mod limpede iar alții, cum ar fi Susanne Lauger (*Feeling and Form*) sau Emil Steiger (*Grundbegriffe der Poetik*), este lesne de observat că întreprind analiza operei de artă parcă în conformitate cu schema straturilor acesteia. Așadar, se poate presupune că trăsăturile principale ale concepției mele pot fi considerate ca acceptate și pot fi folosite pentru cercetarea altor probleme ce ni se deschid în față. Nici deosebirea, relevantă de mine, dintre fundamentul fizic al operei de artă, opera însăși și concretizarea acesteia, constituită prin intermediul subiectului trăirii estetice (adică subiectul estetic) nu s-a lovit de o opoziție de principiu din partea cititorilor mei. M. Heidegger și E. Gilson au propus o interpretare conform căreia între fundamentul fizic și opera de artă n-ar exista nici o deosebire. Se poate însă demonstra că această interpretare duce la contradicții. N.

Hartmann admite această deosebire dar o concepe ca pe o deosebire între straturi, de parcă fundamentul fizic al operei de artă ar fi unul din straturile ei de bază. Dar aceasta duce la o modificare a noțiunii de strat în opera de artă, face să i se atribuie ceea ce evident nu-i aparține, de pildă cerneala tipografică și hârtia pe care este tipărită o carte. În felul acesta ar trebui să se considere că există tot atâția *Faust* de Goethe câte exemplare din acest poem au fost tipărite până acum. În afară de asta, în

cadru unei opere de artă straturile ar avea o diversitate ciudată în ce privește modul lor de existență: așa-zisul strat de bază - după opinia mea, fundamentul fizic al operei - ar exista în mod real, pe când celelalte „straturi”, de pildă al unui poem sau tablou (ceea ce, strict vorbind ar constitui respectiva operă), ar avea doar o existență eteronomă, intențională. Ceea ce este inacceptabil. Așadar consider aceste chestiuni elucidate și nu mai sunt necesare noi discuții pe această temă.

Dacă se admite că există o deosebire între opera de artă și concretizările ei estetice, atunci pare îndreptățit să se opună valorile artistice valorilor estetice. Primele - dacă în genere or fi existând - aparțin operei de artă și constau mai ales în anumite înzestrări ale acesteia sau ale componentelor ei. Respectivul înzestrări pe de o parte acționează asupra receptorului stârnindu-i trăirea estetică, pe de alta creează baza necesară constituirii în obiectul estetic a valorilor lui estetice. Baza o făuresc anumite selecții de calități estetic valoroase, dependente constitutiv tocmai de valorile artistice ale operei și antrenând după sine apariția concretă, fenomenală a valorii estetice, determină calitativ în mod adecvat. Ceea ce s-ar mai cere elaborat în legătură cu constituirea valorii estetice este - în primul rând - o listă exhaustivă a tipurilor de bază ale valorilor artistice precum și a nonvalorilor. Acestora să li se adauge tipurile de bază ale proprietăților armăturii operei de artă, neutră din punctul de vedere al valorii, de care depinde prezența acestor valori, respectiv nonvalori în operă. În paralel ar trebui să se stabilească tipurile de bază posibile ale valorilor estetice și selecțiile de calități estetic valoroase, reprezentând baza constitutivă pentru apariția într-un obiect estetic dat a valorii estetice. Deocamdată o asemenea listă completă și satisfăcătoare lipsește, existând numai un grupaj temporar și provizoriu [...]. În această privință se cere întreprinsă o muncă foarte migăloasă de cercetări analitice care să permită sesizarea cu deplina lor concretețe a diferitelor calități și precizarea sensului lor univoc. Dar munca cea mai dificilă care urmează a fi făcută constă în a stabili ce fel de calități estetice valoroase pot apărea în cuprinsul unui și aceluiași obiect estetic, care postulează coapariția cu ele a altora, și - în sfârșit - care se exclud reciproc sau, în cazul unei coapariții admise ontologic, duc la ivirea unor calități noi, disonante, cu valoare calitativă negativă. Când toate acestea vor fi elucidate, când vom ști care anume calități își pretind reciproc apariția simultană într-unul și același obiect estetic, și când totodată se va vedea că sunt posibile numeroase asemenea selecții de calități estetice valoroase care să-și pretindă reciproc coapariția, atunci vom dispune de selecții de calități estetice valoroase stabilite, care ivindu-se într-un obiect estetic vor antrena după ele apariția unei valori estetice determinate calitativ. Iată singura cale pentru a putea stabili valoarea operei de artă și a concretizării acesteia într-un mod fundamentat și cât se poate de precis. Atunci nu s-ar pune în mod general și vag numai întrebări pur formale cu privire la condițiile indispensabile și suficiente de apariție a valorilor estetice în obiectul estetic, respectiv în opera de artă care îl fundamentează, ci aceste întrebări ar fi adaptate la existența concretă a valorilor estetice precum și a calităților estetice care se află la baza lor. Ulterior, s-ar putea analiza ce fel de modificări sunt posibile în existența calităților estetice relevante atunci când o valoare se menține sau dimpotrivă ce consecințe are dispariția acesteia. Dacă s-ar lua în considerare și diferitele modificări posibile în cadrul trăirii estetice în a cărei desfășurare este dat respectivul obiect estetic cu valorile sale bine determinate, atunci pe baza unor materiale concrete s-ar putea pune întrebarea cu privire la condițiile de apariție ale unei valori estetice anumite, care ar putea ține parțial de opera de artă corespunzătoare și parțial de trăirea estetică. Cu aceasta s-ar face primii pași în direcția elaborării teoriei și criticii evaluării estetice.

Generalitățile vagi ale tratării subiectiv sceptice de până acum a evaluării estetice ar face loc cercetării cazurilor izolate determinate concret, în care ar fi dinainte stabilit despre ce fel de valori ale unui obiect estetic este vorba, și în ce fel este el structurat; referitor la o operă de artă în ce fel este determinată iar în privința trăirii estetice în ce fel se desfășoară. Prin prelucrarea unei multitudini de cazuri tipice s-ar obține un material concret care ar reprezenta baza teoretică a criticii de artă.

Deosebirea dintre valorile artistice și valorile estetice are drept consecință faptul că se cer deosebite două tipuri ale evaluării: 1. evaluarea a însăși operei de artă în ce privește valorile ei artistice și 2. evaluarea obiectului estetic în ce privește valorile sale estetice. Este limpede că operațiunile de cunoaștere și în genere compor-tamentul subiectului care precedează la evaluare, trebuie să difere în

primul caz față de al doilea. În cel de al doilea, evaluarea rezultă din desfășurarea unei trăiri estetice complicate, conținând numeroși factori eterogeni, în vreme ce în primul caz trăirea evaluării este cu mult mai simplă și se desfășoară într-un mod mai previzibil. De aceea este în mult mai mică măsură expusă primejdiilor „lipsei de obiectivitate” de diverse feluri, decât evaluarea obiectelor estetice după valorile lor estetice, în care joacă un rol deosebit numeroși factori emoționali mai puțin apti pentru cunoaștere. Cu aceasta dificultățile stabilirii unor linii directoare generale ale „obiectivității” evaluării se restrâng față de situația actuală, când problema evaluării este tratată într-un mod foarte general și ca atare și foarte vag, fără măcar să existe preocuparea de a delimita în mod clar domeniul valorilor artistice și estetice de alte tipuri de valori, de exemplu de cele etice.

5. G. Călinescu, *Dificultăți în definirea obiectului esteticii*

Estetica este o disciplină, sau mai bine zis, un program de preocupări, care s-a născut, inconștient sau nu, din nevoia simțită de o întinsă clasă de intelectuali de a vindeca lipsa sensibilității artistice prin judecăți așa-zise *obiective*, adică în fond străine de fenomenul substanțial al emoției. Lipsa de bucurie artistică este un caz mult mai des decât s-ar crede și foarte mulți indivizi dintre cei mai inteligenți citesc cărți pentru scopuri străine de plăcerea estetică, precum ar fi dorința de a se informa, satisfacția de a găsi în ficțiune întâmplări asemănătoare cu cele din viața lor, sau mai ales judecăți și prejudecăți asupra vieții. Acești indivizi, incapabili de a se pronunța asupra valorii artistice a unei opere, simt o mare ușurare când printr-un raționament sau prin însușirea părerilor unor critici ajung la încredințarea că se află în fața unei opere valoroase. Atunci se produce o adevărată bucurie, care însă nu e bucuria estetică, ci o bucurie psihologică, anume bucuria de a fi scăpat de incertitudine. Ba, chiar sunt indivizi, mai rari, nu-i vorba, care pe calea convingerii ajung să aibă și emoție estetică și să trăiască apoi foarte bine opera pe care n-o puteau simți direct.

Din această frigiditate s-a născut, așadar, Estetica, ca propunere de a studia *științific* opera de artă. Însă, care sunt caracterele științei? O știință ia ființă atunci când se descoperă un fenomen nou sau, mai corect, când apare un nou unghi de vedere care face ca un grup de fenomene să nu-și mai explice suficient relațiile prin științele vechi.

Emoția artistică e un fapt sufletesc, deci s-ar putea cerceta la Psihologie. Însă, esteticianul pretinde că există un aspect al unor emoții care le autonomizează, făcând ca emoția artistică să depășească emoția curat psihologică. Prin urmare, o știință strict nouă începe cu *definirea* fenomenului, ceea ce înseamnă că acest fenomen există nu ca un accident, ci într-un grup de fenomene asemănătoare constituind o clasă.

Definiția se face prin arătarea genului proxim, adică a sferei imediat mai largi care intră ca notă în conținutul noii noțiuni, și a diferenței specifice care îndreptățește autonomia acestei discipline. Odată definit obiectul, urmează să se stabilească metodele de cercetare și, în sfârșit, se încearcă a se stabili între fenomene raporturi necesare, adică legi.

Se pune întrebarea: există un fenomen autonom estetic, căruia să i se aplice metode speciale de cercetare care să conducă la legi? Operele de artă au întâi de toate un aspect fizic: cartea, tabloul, statuia sunt obiecte. Este de prisos a mai dovedi că discriminarea între lumea fizică a obiectelor și artă e necesară, întrucât oricine își dă seama că artistic nu e propriu-zis obiectul, ci sentimentul pe care obiectul îl deșteaptă în noi. Va să zică, rămâne lămurit că un grup de realități fizice sau procese fizice (muzica, dansul) merită să se elibereze din domeniul fizicului și să intre în acela al psihologicului, constituind acolo o clasă aparte. Dar, se pune întrebarea, dacă acum acest grup e îndreptățit să iasă și de aici și să-și capete desăvârșita autonomie. Piersica pe care o mănânc îmi produce plăcere, muntele pe care îl privesc îmi produce plăcere, poezia pe care o ascult îmi produce plăcere. De ce oare aceste plăceri ar fi atât de eterogene, încât una din ele, cea stârnită de audiția poemului, să ceară neapărat constituirea unei științe nouă? Guyau, într-adevăr, nu s-a sfiit să pună la temelia complexei emoțiuni artistice o curată senzație de vitalitate. Cei mai mulți esteticieni însă au observat, nu

fără dreptate, o notă particulară emoției artistice: aceea de a fi deșteptată numai de *opere*, adică de produse ale geniului. Asta înseamnă că arta presupune o organizare specială a lumii fizice de către om. Însă, aceasta e industria. Atunci ni se fac distincțiuni mai subtile. Industria este utilitară, arta e gratuită. O scurtă analiză dovedește numaidecât neîndreptățirea definițiunii. Utilitatea nu e o notă care să facă să înceteze emoțiunea artistică, de vreme ce foarte multe opere de artă au și un folos și, în general, artele s-au desfășurat din industrii. Biserica Trei-Ierarhi a fost ridicată cu scopuri religioase, dar stârnește emoțiuni artistice. Între util și frumos, ca produse ale industriei umane, nu este decât o deosebire de atitudine din partea noastră. De la unul la altul trecem prin schimbarea atitudinii de valoare. Copilul care linge o acadea în chip de cocoș, trece succesiv de la plăcerea fiziologică la plăcerea artistică și e mâhnit când pentru satisfacerea celei dintâi, mai imperioase, a fost silit să distrugă pe cea de a doua.

Dacă rămâne, deci, un adevăr câștigat că arta e o expresie a umanității, distingerea prin criteriile utilității și gratuității este șubredă. Atunci s-a încercat o autonomizare pe căi mai îndrăznețe care și-a găsit chiar la noi reprezentanți dârji. Este foarte firesc ca o nație tânără, cu puțină experiență artistică, să încerce a avea certitudinea valorilor pe calea mijlocită a *științei*. Națiile care cultivă Estetica sunt și acelea mai lipsite de simț artistic. Germania are esteticieni, Franța are critici, Italia are și ea mai mult esteticieni, dar aceasta e o urmare a unei confuzii ieșite din excesiva experiență artistică ajunsă la sașiu. Chiar Franța începe să piardă criticii și să capete esteticieni.

Modalitatea prin care esteticienii români au încercat să autonomizeze fenomenele artistice se poate rezuma cu vorbele *teoria capodoperei*. D-l Mihail Dragomirescu, întâi, și după el d-l Tudor Vianu, cu aparat mai erudit, dar ducând în fond la rezultatele celui dintâi, fac din capodoperă obiectul propriu al Esteticei, care nu s-ar ocupa cu poezia lui Bolintineanu, ori cu aceea a lui Alecsandri, ci cu poezia lui Eminescu, și nu cu toată poezia lui, ci numai cu aceea izbutită.

Cât e de falsă această teorie vede oricine. Capodopera nu există obiectiv, ca un lucru asupra căruia se pot emite judecăți universale, ci e o stare de spirit a unor indivizi, un sentiment particular de valoare. Fără să cădem câtuși de puțin în relativismul care a putut duce pe d-l E. Lovinescu din alt punct de vedere la teoria mutației valorilor literare, este hotărât că ajungem la denumirea de capodoperă a unei opere numai pe calea anchetei. Ceea ce pentru unul este capodoperă, pentru altul reprezintă un scandal. Ieri se deplângeau opere care azi sunt socotite capodopere. Lipsește în câmpul artei acel consimțământ la percepție care face soliditatea științelor. Oricât de relativă ar fi senzația, dacă cuiva i se pare că afară e cald și altuia că e frig, avem în termometre un instrument de obiectivare și de control. Însă, care este mijlocul de a afla granița între operă și capodoperă în mod obiectiv, nimeni nu ne spune. Judecata estetică se întemeiază pe impresia mea, care scapă de restrângerea particularului prin consimțirea altora, și e o pseudojudecată care se poate formula așa: sentimentul de valoare stăpânește acum conștiința mea. Putem să avem empiric sentimentul că o operă este capodoperă, dar certitudinea, adică consimțământul general cu care se începe orice știință, niciodată. Încât, pusă pe această bază, Estetica devine disciplină ciudată care nu-și cunoaște obiectul. Și de fapt, capodopera nici nu există decât ca o denotațiune practică a entuziasmului nostru. Structural, între opera de valoare parțială și capodoperă nu e decât o deosebire de intensitate. Același proces de organizare, aceeași intenție se regăsesc și într-o parte și în alta. Ar fi curios ca *Luceafărul* lui Eminescu să formeze obiectul Esteticei, ca disciplină autonomă, iar *Epigonii* să rămână un simplu document psihologic.

Am zis că ceea ce alcătuiește o temelie a solidității științei e metoda, și esteticianul pune mari nădejdi în probabilitatea de a descoperi niște procedee prin care să ajungem la convingeri chiar în absența impresiei. El ar dori să stabilească *normele* producerii capodoperei, să facă din Estetică o știință normativă preceptistică. E și aici o iluzie și un joc de cuvinte. În științe, obiectul e real, consimțit de toți, și metodele nu sunt decât mijloace potrivite obiectului spre a ajunge mai cu ușurință la adevărul de formulat în legi. În Estetică, obiectul însuși este incert și metoda ar avea rostul să ne ajute să-l descoperim. În privința asta, sunt două ipoteze care se pot gândi: se poate găsi o metodă de a deter-

mina capodopera, ceea ce este totuna cu stabilirea mijloacelor de a produce capodopera; și nu se poate găsi.

Dacă s-ar găsi norma capodoperei, atunci s-ar întâmpla un lucru înspăimântător, vrednic de laboratoarele vechilor alchimisti. S-ar produce o dezvoltare de apocalips, fiindcă arta însăși ar dispărea. Când am ști cum se face o poezie genială, toți am deveni mari poeți și arta s-ar preface în industrie.

Dacă norma nu se poate descoperi, suntem în neputință de a determina obiectul însuși al Esteticei, cu alte cuvinte rămânem cu știința ruinată înainte de a fi ridicat-o. Într-un chip sau altul, Estetica este o știință care nu există. De aici nu urmează numaidecât că preocupările estetice, adică acelea având un raport cu arta, sunt superflui. Orice observare a fenomenelor artistice în producerea lor și în efectul lor asupra conștiințelor este instructivă. Se poate alcătui un corp foarte util, empiric util, de observații psihologice, sociologice, tehnice etc. asupra artelor, dar Estetica în înțelesul de studiu obiectiv al capodoperei nu va exista niciodată. Toate străduințele esteticienilor sunt inutile speculațiuni în jurul goalei noțiuni de artă și orice estetică nu cuprinde mai mult decât întrebarea, dacă putem sau nu găsi criteriul frumosului, urmată de răspunsul negativ sau de prezumțiuni insuficiente. E adevărat că esteticienii încearcă apoi să clasifice fenomenele artistice sau să studieze formele, cu o oarecare pretenție de metodă naturalistică. Însă, nu poți clasifica, nici studia ceea ce n-ai definit. De altfel, cercetările acestea sunt reînvieri ale unor puncte de vechi retorică și dacă ele sunt îndreptățite în cadrul unei arte a conducerii și explicării frumosului, ele n-au ce căuta la estetician.

6. Ion Ianoși, *Estetica - filosofie (știință, teorie globală) a frumosului și/sau artei*

Esteticienii își recunosc identitatea de două secole și un sfert. Ei s-au obișnuit între timp cu moderna denumire a domeniului lor. „*Estetica*” a ajuns un termen curent. Unii îl preferă „*filosofiei artei*”, denumirea tradițională a disciplinei; alții își concep „esteticile” ca explicate „filosofii ale artei” (ale artei și ale unor zone, eventual, „extraartistice”). Fapt este că epoca de glorie a esteticii, după ce Baumgarten își avansase respectiva propunere terminologică la mijlocul secolului al XVIII-lea, a corespuns unui larg și înalt interes filosofic frumos și pentru artă. În abundența „esteticilor” moderne vom recunoaște, totuși, un semn al calității lor schimbate. Avem în vedere transformarea componentelor unor filosofii atotcuprinzătoare în discipline particulare de-sine-stătătoare, eliberarea lor de sub tutela metafizicii și treptata lor fundamentare științifică. Și dacă acest proces nu s-a conturat încă prea lămurit în primele etape ale existenței „esteticii”, cu timpul el a devenit pronunțat și neîndoelnic, prin împliniri precumpănitor lucide și exacte.

6.1. Două metodologii, două obiecte

Între ele au pendulat, în fond, opțiunile disciplinei noastre, de la origini și până în prezent. Preferințele au fost de partea unor puncte de vedere „înalte” sau „adânci” sau „minuțioase”, „sintetice” sau „analitice” sau „descriptive”, mânuite de către „gânditori” sau „cercetători” - o cenzură logic tranșantă și practic relativă, posibilă oricum doar în cadrul unui cuprinzător întreg, o cenzură care permite însă delimitarea, valabilă măcar în treacăt și la modul convențional, a unor optici mai accentuate „filosofice” sau mai pregnant „științifice”. Gândite și cercetate s-au convenit, la rândul lor, *frumosul și arta*, domenii corelate și distincte nu mai puțin decât metodele lor de investigare.

Invocăm nu întâmplător laturile celor două unități într-o atare succesiune, ci pentru a sugera relațiile reciproce între polii subsistemelor. Căci dacă în artă vedem nucleul specializat și concentrat al frumosului, adică al unui domeniu în planul preocupărilor noastre mai cuprinzător, dar implicat celor mai diverse funcționalități, vom recunoaște, corespunzător, și simpatia marcată a meditațiilor ample - pentru frumos, iar a studiilor minuțioase - pentru artă.

Efectele acestei duble afinități s-au constituit într-o „filosofie a frumosului” și o „știință a artei”. Dezvoltarea lor paralelă datează din antichitatea elină, de la opțiunile platoniană și aristotelică - op-

țiuni până la un punct distincte și opuse, dar atenuate de monumente „inverse” dinăuntrul fiecărei concepții și care au darul să se estompeze opoziția lor exterioară. Adversitatea lor o reeditează însă, mai ascutit, în antichitatea romană și evul mediu latin, speculativismul prin spiritul său neoplatonic, și poeticile, retoricile, stilisticile prin litera lor neoaristotelică.

Renunțând pentru moment la nuanțări, desprindem o destul de clară schimbare de accent de la o epocă la alta. Grecii meditează cu precădere asupra ideii de frumos și asupra substanței artistice; romanii analizează cu precădere formule și tehnici expresive. Teologii medievali se preocupă iarăși de valențe imateriale și metafizice. Renașterea își potențează, în schimb, interesul pentru realitatea naturală și cea artistică, adică pentru structurile corelate ale artei cu ale lumii exterioare și, respectiv pentru descrierea migăloasă a materialelor, procedeele și modelărilor artistice.

Le invocăm din nou deliberat împreună, frumosul și arta, spre a sugera osmozele lor, implicate în însuși procesul delimității. Conștiința inseparabilității finale nu poate opri totuși, pe parcurs, pornirile separatoare. Căci dacă poeticile neoclasicismului francez sau tratatele despre sculptură, pictură ori dramaturgie ale iluminismului englez, francez, ca și celui german timpuriu au vădit, în prelungirea „liniei” aristotelic-renascentiste, o înclinație obiectuală și metodologică pentru real, un real artistic care poate fi clar perceput și descris - filosofia clasică și cea romantică germană, dornice de ample sistematizări, inclusiv în plan estetic, au acordat în schimb preponderență idealului.

Max Bense distinge orientările „galileică” și „hegeliană” ale esteticii; o distincție care în parte se suprapune celei operate cu prilejul de față, între preocupările analitic-științific-informative și cele sintetic-filosofic-speculative, dar numai în parte, deoarece, spre deosebire de majoritatea confrăților săi speculativi, Hegel a reușit să îngemăneze viziunea larg teoretică asupra idealului estetic cu o deosebit de precisă și de profundă receptare și analiză a practicii artistice reale, antice și moderne, ianugurând o posibilă cale intermediară deosebit de fructuoasă.

6.2. O știință filosofică

Esteticienii contemporani sunt supuși asaltului din două direcții opuse, una exclusiv „artistică” și alta excesiv „științifică”. Prima nu crede în vreo altă aproximare a faptului de artă în afara celei „simpatetice”, în care criticul se implică până la identificare în opera individuală, individual „retrăită” și individual „recreată”, cu mijloace artistice sau paraartistice. Estetica se dizolvă, astfel, într-un act critic de tip „impresionist”, care de fapt urmărește dublura originală a unui prototip artistic original. Ne vom preocupa, cu acest prilej, mai mult de a doua direcție, ale cărei amendamente au lărgit și îmbogățit mult câmpul de cercetare al esteticii, dar în același timp au și subminat, câteodată, modalitățile de ființare ale esteticii, sau cel puțin ale unei anumite estetici, vreme îndelungată suprapusă disciplinei ca atare.

Este vorba de amintitele investigații pozitive, forând o arie restrânsă la o considerabilă adâncime. Antecedentele lor le descoperim încă în secolul trecut, în vremea transferului de interes către zonele artistice „de jos”, studiate experimental, sau către o practică delimitată a creației, privită istoric. Explozia particularizărilor scientizate caracterizează însă, cu deosebire, teoriile artei în secolul nostru. Folosim termenul la plural, deoarece pe măsura multiplicării metodelor și obiectivelor de cercetare era inevitabil să se fi înmulțit și efectele lor. Locul teoriei l-au luat teoriile asupra literaturii și artei, domeniul în cauză semănând și el unui evantai larg deschis și cu razele din ce în ce mai îndepărtate unele de celelalte.

Și dacă estetica de odinioară se reclamă unitară, încrezătoare fiind în gestul unificator, de la o vreme ea a pășit conștient pe calea pulverizărilor - în plan fiziologic, psihologic, sociologic, lingvistic, matematic ș.a.m.d. -, acumulând pe parcurs numeroase cunoștințe indispensabile progresului ulterior. Asupra multiplelor planuri plutește însă o incertitudine: sunt oare toate aceste *ipostaze* ale esteticii -

cu adevărat ipostaze ale esteticii? Câștigându-se enorm în zonele particulare, nu s-a pierdut, pentru o vreme, perspectiva generală ?!

Întrebarea (finală și esențială) nu poate fi ocolită: se justifică estetica altfel decât ca o disciplină prin excelența generală și generalizatoare, la nivelul întregii arte, al tuturor frumuseților artistice și, într-o anumită măsură, chiar extraartistice? Este de conceput ea altfel decât ca o „filosofie a artei și (sau) a frumosului”, ca o „știință generală a artei și (sau) a frumosului” ?!

Se cunosc încercările unui grup de esteticieni germani (Fiedler, Dessoir, Hamann, Utitz, Lützel, Baeumler sau Perpeet) de a distinge „estetica” de „știința generală a artei”. Și ele au demonstrat că, pentru vremurile mai noi, doar sistematica speculativă este insuficientă și se impune, corespunzător, o intensificare a studiului istorico-teoretic al operelor de artă concrete, ceea ce concordă tendinței dominante a secolului, favorabilă particularizărilor în cunoștință de cauză. Totodată, aceste încercări nu au pus la îndoială caracterul general, explicit sau implicit filosofic, al nici unaia dintre cele două compartimente majore preconizate, inclusiv al studiului din urmă, mai la obiect. Ele s-au menținut, ca atare, în interiorul esteticii propriu-zise, așa cum s-a configurat ca în epoca modernă - chiar și delimitând aspectul filosofic (*Aesthetik* sau *Kunstphilosophie*) de cel particular (*Kunstwissenschaft*, *Kunsthistorie*; *Literaturwissenschaft*, *Literaturhistorie*, *Musikwissenschaft*, *Musikhistorie* etc.).

În schimb, tocmai pornirea violent pozitivă, în sens de particularizatoare, analitică, exactă, delimitată ș.a.m.d., caracterizează, de obicei, școlile lingvistico-logice (stilistice, semiotice, structuraliste, informaționale, matematice); orientările psihologice (psihoanalitice, individual psihologice, psihofiziologice, psihoantropologizante); și, până la un punct, școlile sociologice (pe ramuri de activitate sau pe forme de conexiune cu publicul receptor) - cercetări care în mai mică măsură urmăresc o teorie generală asupra artei în totalitatea ei (la nivel filosofic sau global științific), și mai degrabă avansează un număr de teorii distincte asupra mai multor obiecte sau mai multor activități artistice distincte. Sunt în afara oricăror îndoieli hotărâtoare îmbogățiri obținute prin această înmulțire a ariilor și metodelor de cercetare. Dar oare ele s-au integrat esteticii propriu-zise sau unor discipline învecinate, și nu cumva reprezintă - dincolo de valoarea lor proprie - doar premise ajutătoare, importante sau indispensabile, pentru înnoirea ulterioară a esteticii? În mod curent, obișnuim să asimilăm diversele teorii artistice ale secolului unor „estetici” complete. Vorbim adesea despre „estetica” lui Jung, sau Bachelard, sau Tînianov, sau Eco sau Barthes ș.a. Desemnarea lor prin același termen nu anulează, totuși, deosebiri de fond, de vreme ce fiecare analizează în mod diferențiat câte o zonă relativ limitată, și nu anulează nici diferențierile față de estetica filosofică, atâta timp cât mulți dintre acești „analști” sunt de obicei puțin interesați de statutul global propriu activităților artistice.

În susținerea opiniei exprimate, am invoca și atracția reciprocă dintre particularizările teoretice pe ramuri, genuri, specii artistice, pe de o parte, și cele bazate pe diferite puncte de vedere și metode, pe de altă parte. Tricotomică specializare a gândirii despre artă, în profesiunea criticului (individuală), a teoreticianului de ramură (particulară) și a esteticianului (generală), a fost de mult consemnată. Este însă interesant de remarcat că noile specializări, obținute din interferențele teoriei artei cu metodele diferitelor științe (preocupată de expresia logică și lingvistică, legiferarea matematică, de activitatea economică, progresul tehnic, organizarea socială sau substratul psihic), au preferat, de obicei, să se coroboreze inelului mijlociu al amintitului lanț tricotomic. Folosindu-se anterior de ideea „particularizărilor”, am prevăzut tocmai această spontană și conștientă alianță între particulele teorii ale artei (literare, plastice, muzicale) și particularele metode contemporane (lingvistice, sociologice, psihologice) - alianță de care nu pregetă, bineînțeles, să beneficieze atât criticul preocupat de individualizări cât și esteticianul dornic de generalizări.

Într-un cuvânt, analiza matematică a formelor poetice fixe, descrierea structurală a straturilor unei opere plastice sau muzicale, descifrarea arhetipurilor mitice ale dramaturgiei sau dezbaterile asupra sociologiei romanului - deși nuanțează critica fiecărui produs artistic în practic și îmbogățesc terenul sintezelor estetice în ansamblu, nu țin strict de aceste îndeletniciri, ci se leagă preponderent de

zona punților „intermediare”. Motiv pentru care de aceste cercetări s-au și ocupat cel mai frecvent teoreticieni, anume, ai literaturii, ai picturii, ai muzicii sau, și mai delimitat, teoreticieni ai prozei epice, ai formulelor și procedeele poetice, ai orientărilor „abstracte” în pictură, ai muzicii seriale ș.a.m.d. Acești teoreticieni, doar ai unei ramuri sau doar ai unei specii artistice, pot fi numite într-un sens indirect și convențional numiți „esteticieni”. Teritoriile apropiate de estetică, învecinate sau interferente, nu se delimitează de ea nici cu ușurință și nici cu strictețe. Printre dovezile interpenetrărilor, am cita pe acei istorici ai artelor plastice au ai literaturii, din secolul nostru (de la Riegl, Wölfflin, Worringer, Gundolf, Huizinga, Curtius - până astăzi) care, preocupându-se de sistematizarea unor morfologii, a unor stilistici sau a unor tipologii cuprinzătoare, s-au declarat adepții unei largi viziuni asupra artei și au depășit în permanență specialitatea lor inițială, fie în direcția esteticii „generale”, fie într-aceea a filosofiei culturii. În ciuda unor situații relative și nesigure, cu interpenetrații și amalgamări, vom considera estetica - în înțelesul propriu al termenului - ca pe o filosofie generală, teorie globală) a artei și (sau) a frumosului.

Surse:

1. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. I, Ed. Academiei, București, 1966 (traducere de D. D. Roșca), pp. 7-9; 18-20.
2. Nicolai Hartmann, *Estetica*, Editura Univers, 1974, pp. 3-7.
3. Tudor Vianu, *Estetica*, E.P.L., București, 1968, pp. 9; 16-17; 23; 33-37.
4. Roman Ingarden, *Studii de estetică*, Editura Univers, București 1978 (trad. de Olga Zaiwk), pp. 375-384.
5. G. Călinescu, *Principii de estetică*, E.P.L., București, 1968, pp. 9-13.
6. Ion Ianoși, *Estetica*, E.D.P. București, pp. 9-14.

II. Atitudinea și valoarea estetică

Din punct de vedere metafizic atitudinea estetică face parte din cuprinsul atitudinilor umane fundamentale alături de atitudinea *pragmatică*, cea *magico-mitico-religioasă*, cea *morală*, cea *teoretic-explicativă* și în fine, cea *interpretativ-comprehensivă*. Se admite în mod curent că atitudinea estetică nu poate fi considerată o simplă *facultate* a spiritului, alături, de pildă de voință și gândire, care sunt, în mod indiscutabil așa ceva. De asemenea pentru a defini valoarea estetică, în mod curent se acceptă că în cuprinsul ei omul se exprimă ca totalitate și ca organicitate a totalității. Aceasta înseamnă că ea presupune o empatie cu un întreg care poate fi real, sau care poate fi imaginar, fabulos. Oricum, de la romantici încoace se vorbește tot mai mult și mai accentuat de o funcție fabulatorie a conștiinței. Atitudinea estetică ține de ceea ce se numește „neatenția la viață” ea fiind o specială distragere de la presiunea nevoilor vitale. În fapt, ea a și fost definită ca o „suspendare a legăturilor cotidiene” ale omului, adică o suprimare a ceea ce este nemijlocit pentru sufletul și spiritul omesc. Atitudinea estetică este distinsă, adeseori, de atitudinea esteticianului. Ea ține de starea de dăruire în fața obiectului și îi aparține creatorului și contemplatorului. Atitudinea esteticianului aparține, după cum spune Hartmann, omului de cugetare adică filosofului care este preocupat de chiar natura acestui complex fenomen.

Sunt cel puțin patru concepte subsumate conceptului de atitudine estetică: simțul estetic, interesul estetic, gustul estetic și idealul estetic. În istoria gândirii estetice Plotin este cel ce introduce conceptul de *simț intern* dându-i și o semnificație estetică. Cei care vor impune acest concept sunt însă esteticienii empiriști englezi: Addison (1672-1719) în *Plăcerile imaginației*, Shaftesbury (1671-1713), Francis Hutcheson (1696-1782). Putem rezuma ideile lor astfel: a) există un *simț interior* și acesta se fundează pe cele cinci simțuri naturale ale omului, dar el, acționează integrându-le pe acestea într-o reacție spontană de apreciere valorică; b) simțul interior este pus în noi de natură și noi suntem făcuți prin structura noastră să simțim intuitiv și spontan ordinea, corespondența, simetria și măsura din lucruri, din comportare și din idei (Shaftesbury este cel ce va considera că acest simț intern nu are prea mult de a face cu simțurile propriu-zise; el este, mai degrabă o funcție atot-

cuprinzătoare a conștiinței. Astfel el arată că, simțul interior este legat de o „mulțumire a văzului” care trimite însă la „cauza care a generat-o” adică la armonia prestabilită a universului); c) simțul intern ca simț estetic progresează în constituția sufletului, adică este educabil: nu ochiul, vederea se perfecționează spun ei, ci privirea, nu auzul se perfecționează ci audibilitatea; d) tot ei pregătesc terenul teoretic pentru analiza filogenetic și ontogenetic a simțurilor, inclusiv a simțului estetic (de aceasta se vor ocupa Darwin, J. Marie Guyau, Karl Gross, Herbert Spencer, W. Wundt, A. Leroi-Gourhan etc.).

Acest concept a fost considerat uneori drept marginal pentru estetică, dar în ultimul timp, în cercetările de etologie s-au adus argumente suplimentare pentru a-l include în rândul conceptelor, dacă nu centrale ale esteticii, cel puțin în rândul celor principale ale acestei discipline. Oricum s-au conturat câteva concluzii acceptate din aproape toate perspectivele teoretico-metodologice: a) simțul estetic se grevează pe cel biologic dar acesta nu înseamnă că el poate fi redus într-un tot doar la un simț natural. Simțul estetic este și meta-natură, după cum au consemnat doi gânditori atât de diferiți precum Mikel Dufrenne și Lucian Blaga; b) simțul estetic presupune existența unui prag senzorial minim pentru culoare, sunet, tactilitate, gustativitate, olfactivitate (problema teoretică ridicată aici este aceasta: ce raport se instituie între pragul senzorial propriu-zis al omului și pragul sensibilității estetice); c) simțul estetic nu este propriu-zis un „simț al conținuturilor” ci el este un „simț al formelor” externe și interne.

Conceptul de interes estetic este definit, în modul cel mai general ca fiind cel care consemnează atitudinea activă a subiectului estetic în fața *aparițiilor, aparențelor, raporturilor de apariție*, într-un cuvânt în fața a tot ceea ce se prezintă sub aspect fenomenal conștiinței. În orice caz, de la Kant încolo, interesul estetic este definit drept „interes dezinteresat”, adică, interesul pentru obiectul însuși, pentru obiectul-întocmai - astfel precum el există în unicitatea, fenomenalitatea și aparența sa pentru subiectul receptor.

Gustul este, cel puțin în tradiția europeană un concept central prin care putem defini atitudinea estetică. În fapt, în toate limbile europene se spune *judecat de gust* ca un echivalent al atitudinii și aprecierii estetice. Tudor Vianu aduce argumente pentru alegerea simțului gustului în postura de semnalizator al judecății estetice de valorizare: a) simțul gustului are o dublă însușire: el este un simț diferențiat, dar în același timp el este și unul dintre cele mai puțin raționalizate simțuri; b) filogenetic gustul și-a pierdut importanța pe care o avea, probabil, în fazele primare ale evoluției; c) gustul are o mare varietate determinată filogenetic, corelativ însă, rațiunea n-a putut să-l adapteze la regimul ei; d) gustul este un simț mai spontan decât tactul și mirosul care sunt simțuri investigatoare.

Redăm în paginile care urmează un text semnificativ din Mikel Dufrenne pentru definiția gustului, intitulat *Gustul și publicul*. Textul este ales și pentru că el depune mărturie pentru modul în care se face distincția între temperamentul estetic și judecata de gust. Dacă Kant apelează la aprioritatea formelor cunoașterii, adică aprioritatea intelectului și imaginației pentru a demonstra existența posibilei universalizări a judecății estetice, Mikel Dufrenne își întemeiază întregul său demers pe ideea existenței „formelor apriorice ale afectivității”. Pentru că există o asemenea aprioritate se poate face trecerea de la componenta psihologică a gustului la dimensiunea estetică a acestuia. Devine astfel comprehensibilă celebra formulă: *a avea gust înseamnă a nu avea gusturi*.

De asemenea am ales textul *Atitudinea în fața frumosului și adevărului*, precum și *Atitudinile în fața agreabilului și frumosului* de același autor tocmai pentru că ambele depun mărturie pentru specificitatea atitudinii estetice în fața atitudinii teoretice și a celei a zonei agreabilului și vitalului.

Pentru tema valorii estetice am ales texte reprezentative după cum se vede din Tudor Vianu și Roman Ingarden. În ce ne privește considerăm că valoarea estetică poate fi definită într-un mod sintetic prin următoarele caracteristici: a) ea este cea mai generală valoare specială, în sensul că ea se re-

alizează prin toate celelalte valori nefiind în final nici una dintre acestea; b) valoarea estetică este, în ultimă instanță o valoare fenomenală și nu o valoare substanțială în sensul că în cuprinsul ei contează *fenomenul* esențial și nu *esența* fenomenului, cum se întâmplă în cazul evaluării teoretice; c) valoarea estetică este o valoare dependentă de *apariție* și *aparență*, de *raporturile de apariție*, după cum a demonstrat Nicolai Hartmann în *Estetica* sa; d) putem considera, pe urmele lui Tudor Vianu că nu există valoare estetică dacă nu ne plasăm fenomenologic în sfera valorii estetice; e) valoarea estetică este o valoare *subiectiv-obiectivă* (Liviu Rusu spune *coniectivă*) în sensul că există în acest caz un aport special al subiectului instaurator (formula consacrată în acest sens este aceea că nu există *obiect* fără *subiect*, iar ceea ce în gnoseologie este solipsism, în axiologia estetică este un fapt normal); f) valoarea estetică nu este reductibilă la *configurația* obiectului; g) valoarea estetică este întotdeauna alta în funcție de receptor, ceea ce înseamnă că ea este saturată subiectiv prin multiplicarea la infinit a martorului individual (tocmai de aceea avem o *estetică a receptării* dar nu avem o etică a receptării în sens strict, pentru că, valoarea etică nu depinde de receptarea morală; în schimb, valoarea estetică este sinonimul receptării tuturor straturilor obiectului estetic în autodesfășurarea acestuia în *experiența estetică*; h) caracteristica de nesuprimat a valorii estetice este *impuritatea* (Ion Ianoși) acesteia (impuritatea derivă din *aderența la suport* a valorii estetice; în fapt există, o *nevoie de suport*, o sete de suport a spiritului omenesc: dacă am fi spirit pur n-am avea nevoie de suport și, prin urmare nici de estetic); i) există o *relație de solidaritate* a valorii estetice cu *suportul* ei material, ceea ce este surprins excelent de către Umberto Eco în sintagma: *imaneșța semnificației în expresie* ; j) valoarea estetică leagă individualul de general într-un chip aparte; k) caracteristica valorii estetice este aceea de a se realiza prin *totalizare*, ea fiind precum un *organism suficient sieși*; l) în fine, valoarea estetică se poate defini numai prin raportul de fundare reciprocă a valorilor și, în acest sens trebuie cercetate, modurile de fundare ale acesteia pe valorile vitale, pe cele ale agreabilului, pe cele morale, teoretice și ale sacrului (Nicolai Hartmann).

Am inclus ca texte reprezentative două fragmente din Roman Ingarden tocmai pentru a întări ideea comună multor esteticieni conform căreia valoarea estetică nu poate fi definită în absența trăirii estetice, a experienței estetice și, nu în ultimul rând, în absența circumscrierii obiectului estetic.

1. Mikel Dufrenne, Atitudinile în fața frumosului și adevărului

Respectul pe care-l impune obiectul estetic e comparabil cu atitudinea pe care o solicită adevărul? Ni se pare că, oricare ar fi apropierea dintre frumos și adevăr, aceste două atitudini diferă sub trei aspecte. Nu stăpânim în același fel, mai întâi, adevărul și frumosul. Evident, și unul și altul pot să apară ca un dat; sunt tot atât de dezarmat și de convinși prin evidența rațională cât și prin evidența estetică, astfel încât pot spune deopotrivă: *verum index sui* și *pulchrum index sui*. Și dacă se pretinde că adevărul presupune, spre deosebire de frumos, o activitate care nu e deloc scutită de ambiție sau de avariție, ne putem aștepta la protestul apostolilor cunoașterii dezinteresate și care consideră cunoașterea ca ultim scop al contemplării. Trebuie să dezvoltăm, totuși, această diferență: chiar când parvine la acel punct maxim de puritate, în abdicarea puterii, cercetarea adevărului vizează o apropiere, operațiune ce se pretează la manevre care o opun frumosului. Contemplarea adevărului rămâne întotdeauna prețul unei asceze: plăcerea pe care o încerc e aceea a unei cuceriri. Adevărul poate să mi se impună ca o grație - „atenția este o rugăciune naturală” - și a trebuit cel puțin să merit acest dar deschizându-mă lui. Când adevărul s-a prins în năvod, pot revendica proprietatea asupra lui întrucât l-am urmărit cu înverșunare. Se întâmplă deci, ca stăpânirea adevărului să fie avarițioasă dacă, închisă oricărei noțiuni de gratuitate, ea consideră adevărul ca o avere cucerită în mare luptă. Fără îndoială că experiența estetică presupune, de asemenea, o asceză: e vorba de o educație care ascute gustul și-și face loc împresurând orice prejudecată; reflecția prin care ne sensibilizăm în fața frumosului este, de asemenea, un efort. Dar, oricât de constant și de hotărât ar fi, acest efort nu poate merita integral grația - iată prin ceea ce se disting cele două atitudini. Adevărul implică certitudinea, în timp ce experiența estetică comportă impresia că ceva îmi este oferit, ceva care nu depinde cu nimic de cercetarea și de zeul meu. Așa cum la Rimbaud, chiar dacă Animus face menajul, Anima nu va veni decât dacă i se cântă; ca și în cazul artistului: toate șiretlicurile talentului nu-l dis-

pensează de inspirație; ca și în cazul spectatorului: toate avertismentele criticii, toate demersurile, reflecției nu sunt suficiente pentru a produce irezistibilă evidență a frumosului. „Căutam frumusețea și te-am găsit”, zice Pelléas: între cercetare și descoperire există un abis pe care prezența îl umple printr-un miracol întotdeauna nou.

În al doilea rând, adevărul și frumosul nu pot fi girate în același fel. Acest adevăr pe care l-am cucerit va fi tratat ca o avere; el va fi capitalizat, moștenit, schimbat; posed adevărul, dar sunt posedat de frumos. Totuși, ar trebui să distingem două tipuri de adevăruri. Adevărurile necesare, de tip rațional, și adevărurile pe care le putem numi, în mare, intuitive și subiective: vorbim aici de primele, de adevărurile care se rezolvă în cunoaștere, adică acela care se exprimă în formule demonstrate, adevăruri de care dispun prin obișnuință și care nu pierd nimic din virtuți dacă rămân neutralizate. În fața acestora atitudinea noastră va fi întrucâtva aceea a unui demiurg, și e întru totul legitim ca un oarecare orgoliu să se manifeste aici; manipularea adevărului mă trimite la mine însumi și mă invită să mă bucur de purtarea mea. Dimpotrivă, experiența estetică nu se lasă, ca adevărul, capitulează, și anume din două motive; mai întâi, pentru că domeniul adevărului este infinit, cunoașterea vizează o totalitate ale cărei sisteme sunt apropieri întotdeauna imperfecte, astfel că va exista întotdeauna un progres de făcut și teritorii de anexat. Experiența estetică, dimpotrivă, nu poate progresa în felul cunoașterii: dacă există progres, acesta nu poate fi decât acela al gustului care se rafinează, se ascute și ne face mai disponibili și mai docili la obiectul estetic; dar acest progres nu lărgeste imperiul esteticii ci, dimpotrivă, făcându-ne mai exigenți el tinde, mai degrabă, să-l restrângă. Dacă, pe de altă parte, fecunditatea operațiunilor intelectuale ține de faptul că putem constitui cunoștințe care reunesc multiple experiențe și autorizează altele, experiența estetică nu poate fi redusă la cunoștințe, pentru că obiectul e de fiecare dată unic și de neînlocuit. Când aducem în discuție un gen artistic, o școală sau un stil, generalizăm, de bună seamă, dar riscăm să nu mai percepem obiectul estetic; sunt istoric și critic, conceptele pe care le utilizez dau seama de natura operelor, de factura și de structura lor, dar ele mă țin la distanță de actul comunicării directe cu obiectul. Or obiectul estetic trebuie să-mi fie întotdeauna prezent. Adevărul l-am descoperit și l-am înțeles o dată pentru totdeauna: pot acorda credit unui adevăr pe care încetez, provizoriu, să-l consult și să-l verific. Gândirea nu progresează decât cu condiția de a nu mai reveni întotdeauna în urmă, de a încredința adevărul unui sistem de semne pe care-l pot manevra și de al cărui conținut sunt asigurat fără să mai întârziu în operațiile de explicitare. În timp ce experiența estetică, de îndată ce e încheiată, nu mai lasă decât o amintire decolorată și vană: cunoașterea care o înlocuiește nu va putea niciodată compensa această dispariție. Aici apare și se măsoară diferența dintre cunoaștere și sentiment: sentimentul nu se hrănește decât din prezența concretă; în absența acesteia se ofilește, ca și sentimentul estetic, de altfel, dacă nu e susținut de resortul dorinței. S-ar putea spune că dacă sentimentul de dragoste rezistă absenței, deși pot să apară metamorfoze dureroase, sentimentul estetic nu poate supraviețui absenței obiectului său.

În sfârșit, nu suntem aceeași în fața adevărului și în fața frumosului. Distincția sentiment-cunoaștere se exprimă, de asemenea, prin împrejurarea că, într-adevăr, cunoașterea este anonimă; am văzut mai înainte ce mândrie și ce plăcere poate resimți cineva aflat în stăpânirea adevărului. Totuși, acest eu care cucerește și teaurizează cunoștințe nu este eul concret, iar adevărul pe care-l stăpânește nu e decât un bun interschimbabil și non-nominativ. În timp ce obiectul estetic, întrucât mă dăruiesc lui în întregime, mă afectează și trezește un sentiment care mă zguduie mai profund decât adevărul. Universalitatea adevărului - criteriul esențial - ține, fără îndoială, de obiectul său, dar mai întâi pentru că fiecare face abstracție de sine: nu acced la adevăr decât renunțând la ceea ce constituie profunzimea eului, reducându-mă la un cogito punctual. Universalitatea judecății estetice ține, dimpotrivă, de puterea de afirmare și de persuasiunea obiectului, mai degrabă decât de sacrificiul subiectivității. Am spus mai înainte că întâmplarea făcută obiectului estetic e cu atât mai fecundă, cu cât ne făgăduim lui mai deplin. Iată un alt motiv pentru care obiectul estetic mă angajează și mă leagă mai profund decât adevărul: nu sunt un om pentru care doi și cu doi fac patru, așa cum sunt un om căruia îi place Debussy.

Evident, nu putem conchide că punțile dintre adevăr și frumos sunt rupte și că reflecția filosofică n-ar fi autorizată să caute un adevăr în frumusețe. Există cel puțin o altă formă de adevăr în fața căruia atitudinea subiectului e mai aproape de atitudinea estetică. Adevărurile metafizice în sensul cel mai larg al termenului, care pe de o parte, nu se rezolvă în cunoaștere riguroasă și universal valabilă, întrucât ele nu au sens deplin decât pentru mine, adevăruri care, pe de altă parte, apelând la mine, devin, deopotrivă, o vocație și o constrângere sunt, totodată, distincte de mine și interioare mie. Aceste adevăruri izvorăsc dintr-o atitudine care nu e lipsită de afinități cu atitudinea estetică; aceste adevăruri, și nu adevărurile strict logice, sunt cele pe care le putem găsi amestecate în experiența estetică. Dar asupra acestei chestiuni vom reveni mai târziu.

2. Atitudinile în fața agreabilului și frumosului

Caracterele prin care atitudinea estetică se distinge de atitudinea în fața adevărului sunt chiar acelea prin care suntem tentați să o apropiem de atitudinea în fața agreabilului. Între admirația estetică și dragoste există, într-adevăr, trăsături comune. În primul rând, recunoașterea puterii altuia și acceptarea drepturilor sale: sunt tot atât de dezarmat în fața obiectului estetic, cât și în fața ființei iubite; nu mă gândesc să retușez acest obiect, nici să transform ființa iubită, să uzez de unul și să abuzez de altul. Dacă, dimpotrivă, sunt incapabil de această bunăvoință, dacă sunt în primul rând atent la mine și la ceea ce simt, nu voi realiza nici experiența estetică și nici experiența iubirii: convertind cei doi termeni în mijloace, degradez esteticul în agreabil sau ființa iubită într-o ocazie de aventuri în care mă situez ca erou complezent: dragostea este aceea pe care o iubesc și nu pe un altul. Don Juan și Tristan se întâlnesc la cei doi poli ai mitului pasiunii, și anume într-un narcisism comun: primul își extrage o delectare mai mult sau mai puțin secretă din plăcerile sale, al doilea din zbuciumul său. Este însă important de observat că dăruirea de sine pe care obiectul estetic o cere spectatorului e solicitată, în primul rând, creatorului: orice creație e un act de dragoste și iată prin ce anume credem că viața artiștilor „blestemați” capătă întregul ei sens: sub aparențele nechibzuinței, libertinajului sau nebuniei viața lor atestă renunțarea la grijile cotidiene, la îngrijirea pe care fiecare, de obicei, și-o dă sieși.

Trebuie să subliniem, totuși, diferențele ce subzistă între cele două atitudini în fața agreabilului și frumosului. E vorba, în primul rând, de o diferență de intensitate: experiența dragostei poate îmbrăca un caracter patetic și tragic într-o modalitate care-i este proprie. Și pentru ce, dacă nu pentru faptul că dragostea se îndreaptă spre o persoană, iar admirația estetică spre un obiect? (Ne rezervăm cazul în care frumusețea este un atribut al persoanei și nu un caracter al operei de artă). Găsim aici un alt motiv în virtutea căruia nu ne punem în chip asemănător întrebări în legătură cu obiectul estetic și cu ființa iubită: experiența estetică își găsește încoronarea în aparență; tristețea e în melodie sau în poem. Și iată pentru ce, de asemenea, cunoașterea este, în fiecare clipă și pentru fiecare, ca încheiată: dacă învăț să văd altceva în melodie sau în poem, nu va fi vorba de progres, ci de conversiune. În timp ce cunoașterea unei ființe nu este niciodată încheiată. Pentru că altfel spus, obiectul estetic este în întregime în aparență, el mi se dezvăluie fără rezerve, iar cunoașterea sa nu întâlnește obstacole decât din partea mea, datorită propriei mele impermeabilități, în timp ce cunoașterea unei ființe care se poate întotdeauna sustrage, prefăce sau minți, presupune, de asemenea, consimțământul său. În același timp însă, transparența obiectului estetic este opacitate: dezvăluindu-mi-se cu un fel de dispreț pentru ceea ce sunt și indiferență pentru ceea ce este, el îmi rămâne străin: „Sunt frumoasă, o muritori, ca un vis de piatră...”. Dimpotrivă, cunoașterea în dragoste presupune ca altul să mi se deschidă și finalmente, să se unească cu mine, întrucât numai prin mijlocirea unei uniuni perpetuu nedesăvârșite se operează această cunoaștere, ea însăși întotdeauna neîncheiată.

Acesta ar fi, dealtfel, punctul în care apare diferența între cele două tipuri de experiență: dragostea solicită o uniune pe care obiectul estetic n-o cere, întrucât, acționând asupra mea, mă ține la distanță. În dragoste, am conștiința de a fi indispensabil altuia: orice dragoste este dragoste de bunăvoință, act prin care substituiesc voința altuia voinței mele pentru a-l ajuta să fie el însuși. În timp ce, în fața frumosului și sub influența sa devin docil, dar fără ca frumosul însuși, să fie afectat: invulnerabil și

etern, el nu resimte nevoia omagiului meu. Nu-i pot da nimic din ceea ce-mi dă, întrucât e perfect desăvârșit, orice retuș raportându-se ca un atentat. Cu o persoană însă, orice întâlnire e dialog, iar dragostea o chestiune care așteaptă un răspuns; chestiune presantă, pentru că un răspuns negativ ar conduce la disperare. Dragostea, de asemenea, se supune judecății altuia și se preocupă de stima ce i se acordă; ea vrea să-și dovedească și să-și probeze virtuțile; nu va ezita să se supună acelor probe judiciare imaginate de romanul de curte, și nu atât pentru a seduce pe altul, cât pentru a-l convinge de forța și de sinceritatea sentimentului. În plus, primul răspuns pe care-l așteaptă dragostea e prezența și, pentru că această prezență e încărcată de o semnificație inepuizabilă - singura care contează - dragostea nu sucombă în absență așa cum se întâmplă cu sentimentul estetic. Numai că, aici absența capătă o dimensiune particulară: „O singură ființă vă lipsește și totul e pustiu”. Acest vers e comentat de Jules Romains în felul următor: „Ideea de absență nu mai era o idee printre altele. Ea devenea una din marile categorii ale unui univers mental brusc repus la punct. Zgomotele navei îmi păreau a fi un fel de incantație absenței”. Aceasta pentru că prezența însăși rămâne condiția darului pe care îl aștept și începutul însuși al acestui dar care este reciprocitatea dragostei mele.

Dar dacă dragostea aspiră la uniune, dacă ea e dorință, pentru că altul îi este indispensabil și complementar: e semnul decisiv al dragostei, semn care-i conferă acea culoare de fatalitate celebră de poeți: altul este alesul, de neînlocuit. Fără ființa iubită nu mai sunt eu însumi, viața nu mai are sens: „Căci la ce servește viața, dacă nu la a fi dată? Și femeia, dacă nu pentru a fi femeie în brațele unui bărbat?”. Dimpotrivă, obiectul estetic nu-mi este complementar. Indiscutabil, experiența pe care o inițiez în raporturile cu obiectul estetic mă transformă și mă îmbogățește, dar aici e vorba de o acțiune pe care o suport fără a o fi dorit cu aviditate, acțiune pe care nu o exercită decât atunci când e prezent; or, tocmai în absență se măsoară puterea dorinței - și trebuie să convenim că banalitatea și stringența cotidianului sunt suficiente pentru a neutraliza dorința estetică, cel puțin la spectator.

Sunt numai câteva observații din care rezultă că experiența estetică dezvăluie trăsături singulare și incomparabile cu alte tipuri de experiență. În cele ce urmează ne propunem să justificăm această specificitate trecând la analiza critică a experienței estetice, căutând să degajăm elementele *a priori* pe care ea le pune în joc în ceea ce constituie momentul ei cel mai înalt și mai semnificant. Vom trece, adică, la lectura pe care sentimentul o face expresiei: trecem astfel de la fenomenologie la critica experienței estetice.

3. Gustul și publicul

Opera formează, în primul rând, gustul. Mai înainte însă de a dezvolta această idee, trebuie să distingem două concepții asupra gustului. În general, gustul exprimă subiectivitatea în ceea ce acesta are mai arbitrar și mai imperios: în înclinațiile și preferințele sale. E un fapt că muzicii romantice îi prefer muzica clasică, după cum tot așa, e un fapt că prefer carnea bine friptă și vinul sec: non disputandum. O psihanaliză existențială ar putea arăta, probabil, că fiecare alegere exprimă și confirmă o manieră unică de a fi în lume, alegere atemporală care îmi pecetluiește destinul: gusturile mele sunt ireductibil pentru că ele participă la însuși ireductibilul care este, în fond, natura mea și mărturia finitudinii mele. Dar, astfel înțeleasă, și chiar dacă încă se definește ca proiect al unei lumi - subiectivitatea se recunoaște în conținuturile sau în reacțiile sale: ea se referă la sine mai curând decât la lume. În acest fel, gusturile estetice exprimă reacția naturii mele în raport cu obiectul estetic; ele presupun faptul că trebuie să fiu mai atent la mine, decât la obiect - mai atent, în primul rând, la plăcerea mea - căci ele se măsoară prin plăcerea pe care o găsesc în experiența estetică, plăcere care nu-și are obârșia, ca atare, în obiect cât în mine sau, mai degrabă, în acordul meu cu obiectul, în sentimentul pe care îl încerc, și anume acela de a fi confirmat în ființa mea sau de a fi relevat mie însumi. Judecata de gust decide asupra a ceea ce prefer, în virtutea a ceea ce sunt.

Or, această întoarcere la sine, chiar prin intermediul obiectului estetic, nu este, în experiența estetică, esențială. Alain a sugerat acest lucru spunând că plăcerea nu este un element necesar în această experiență, și că frumosul trezește mai degrabă sentimentul sublimului. Sublimul va fi atunci, într-

un sens puțin deviat, sentimentul înstrăinării noastre în obiectul estetic, sacrificiul subiectivității, pe scurt, sentimentul care apare atunci când se renunță la orice sentiment, la orice întoarcere la sine pentru a fi al obiectului: când subiectivitatea este sublimată. În această situație, subiectivitatea este proiect al lumii mai degrabă decât întoarcere la sine, ea intervine spre a cunoaște mai degrabă decât spre a prefera. Iată ceea ce ne obligă să definim gustul prin opoziție cu gusturile. Gustul poate orienta gusturile, dar poate să meargă și împotriva lor: nu-mi place această operă, dar sunt capabil s-o apreciez, s-o recunosc. În timp ce gusturile sunt determinate, gustul nu este exclusiv. A avea gust, înseamnă a fi capabil de judecată dincolo de prejudecăți și parti-pris-uri. Așa cum observa Kant, această judecată este susceptibilă să se ridice la universalitate. Aceasta, pentru că ea nu-mi cere decât să fiu atent la obiect - nu o decizie: opera însăși este aceea care se înfățișează și se judecă. Să notăm, în acest sens, că judecător drept este acela care lasă adevărul să se dezvăluie și care se mulțumește să pronunțe sancțiunea: acuzatul este acela care se condamnă. A judeca bine, înseamnă a ne abține să judecăm în măsura în care judecata este judecată și arbitrar; înseamnă a prefera preferabilul numai întrucât el se manifestă ca atare, fără să formulăm o preferință sau să ne străduim să lăsăm preferințele deoparte. A avea gust înseamnă a nu avea gusturi, și iată pentru ce bunul gust rezidă mai degrabă în ne-alegere decât în alegeri. Hotărât, gustul poate inspira un fel de ierarhie între opere, dar cu condiția ca opera însăși să fie aceea care se recunoaște majoră sau minoră, ca opera însăși să fie aceea care își revendică locul. Și este remarcabil ca bunul gust să fie în chip voluntar eclectic și fără falsă conștiință. El constă mai ales în a evita greșelile de gust, în a nu se lăsa înșelat de opere neviabile, de operele care caută efectul, care vor să impresioneze și să fleteze subiectivitatea - și ceea ce este mai vulnerabil în ea - așa cum se observă în poezia sentimentală sau în pictura moralizatoare sau erotică. Artă autentică ne abate de la noi înșine și ne îndreaptă spre ea.

În acest fel, opera de artă formează gustul. Prin prezența sa însăși - așa cum Alain a demonstrat-o mai pe larg - și așa cum o ilustrează artele de ceremonie, și de asemenea muzica și poezia, opera de artă disciplinează pasiunile, impune ordine și măsură, face ca sufletul să fie disponibil într-un corp destins. Mai mult încă, ea reprimă ceea ce e particular în subiectivitate (fie în sens empiric, istoricește determinat, fie în ordinea capriciilor); mai exact, ea convertește particularul în universal, impune martorului să fie exemplar. Ea invită subiectivitatea să se constituie ca pură privire - liberă deschidere asupra obiectului - invită conținuturile particulare ale subiectivității să se pună în serviciul comprehensiunii și nu să o întunece prin prevalența înclinațiilor ei. Opera de artă este o școală a atenției. Și în măsura în care se exercită aptitudinea deschiderii, se dezvoltă aptitudinea de a înțelege ceea ce trebuie să fie înțeles, adică puțința de a pătrunde în lumea operei de artă. Fără îndoială că, în sprijinul înțelegerii poate interveni reflecția sau o ucenicie prealabilă. Finalmente însă, e vorba de a intra în comunicație cu opera dincolo de orice știință și de orice tehnică: ceea ce în mod sigur definește gustul, pe care amatorul îl poate revendica cu aceeași îndreptățire ca și expertul.

Prin gust, martorul se înalță la ceea ce este universal în natura umană: dacă nu puțința de a constitui obiectul estetic, cel puțin aceea de a-l justifica, de a-l recunoaște, puțință prin care judecata de gust este susceptibilă să se ridice la universalitate. Această universalitate se manifestă încă într-un al doilea mod de acțiune al obiectului estetic: crearea unui public. De astă dată, vom da noțiunii „public” un sens mai larg decât precedentul.

Dar, opera este aceea care reclamă și care suscită acest public. Ea are nevoie de el. Și totuși, un martor nu este suficient? Desigur, dar, de vreme ce sensul operei este inepuizabil, obiectul estetic câștigă printr-o pluralitate de interpretări. Lectura sensului nu are niciodată un termen, iar publicul este întotdeauna în situația de a se extinde spre a o putea relua. Dacă opera este inepuizabilă, inepuizabilitatea ei nu este ca aceea a obiectului ale cărui determinații care îl leagă de lumea exterioară nu sunt niciodată epuizate și nici ca aceea a unui eveniment istoric al cărui sens - chiar dacă materia acestuia a fost incontestabil stabilită („Ioan fără țară a trecut pe aici...”) - poate fi pus întotdeauna în discuție pentru că nu va putea fi perfect înțeles decât prin raportare la totalitatea istoriei. Opera de artă, dimpotrivă, se desprinde din contextul său spațio-temporal: ea există în spațiu și în timp, dar instituind un spațiu și un timp care-i sunt proprii. Opera de artă este inepuizabilă în maniera unei persoana-

ne. Nu pentru că se bucură de o libertate derutantă. Ea nu are caracterul suspect al minciunii, nici caracterul imprevizibil al actului liber: ea este în întregime egală cu ea însăși. Dar, fața pe care ea ne-o dezvăluie, asemeni feței umane, pare a exprima întotdeauna ceva care se află dincolo de ceea ce putem sesiza. Sensul ei nu se epuizează prin ceea ce ea reprezintă - și ar putea fi definit, rezumat și tradus asemeni semnificației obiective a unui obiect inteligibil - adică în felul în care se epuizează sensul limbajului prozaic. Ceea ce ea reprezintă nu se dezvăluie decât prin ceea ce ea exprimă, iar expresia - chiar imediat sesizată - este încă insesizabilă.

Foarte important aici este faptul că obiectul estetic câștigă în ființă prin pluralitatea interpretărilor care i se atașează: el se îmbogățește pe măsură ce opera își găsește un public mai numeros și o semnificație mai adâncă. Totul se petrece ca și cum obiectul estetic s-ar metamorfoza, ar crește în densitate sau în adâncime, ca și cum ceva din ființa sa însăși s-ar fi transformat prin cultul căruia îi este obiect. De aceea, nu putem împărtăși opinia lui Sartre spunând că operei îi este indiferent faptul că supraviețuiește autorului ei și că ea merită o „imortalitate subiectivă”; supraviețuirea operei nu este indiferentă decât autorului care nu mai este acolo pentru a se felicita. Căci, această imortalitate nu este numai consacrare, ci îmbogățire. Nu trebuie să credem că ea dezarmează opera și o face inofensivă: opera care nu moare continuă să acționeze; probabil că, nu în felul în care acționează o operă recentă, compusă de un autor viu pentru un public viu, și care operează câteodată, în manieră explozivă, dar fără îndoială cu o eficacitate cu atât mai mare cu cât ea acționează mai în adâncime. S-ar putea spune astfel că publicul continuă să creeze opera adăugându-i sensul său, ca și cum respectul și entuziasmul ar fi prin ele însele creatoare. De altminteri, nu s-ar putea spune că astfel stau lucrurile și în cadrul relațiilor interumane? Ceea ce sper de la prietenul meu, ceea ce prietenia mea așteaptă de la el, este să fie el însuși, și el sfârșește prin a fi: în acest fel, opera se asigură de ea însăși și crește prin conjurația publicului.

Să vedem însă cum suscită ea acest public și cum se explică, pe de altă parte, faptul că un public se poate constitui și poate fi resimțit chiar atunci când circumstanțele percepției estetice nu-l fac vizibil. Mai întâi, prin aceea că, în esență, publicul nu este un ansamblu de indivizi, pentru că el nu se constituie prin extensiunea infinită a relației unui *tu* și a unui *eu*, ci prin afirmarea imediată a unui *noi*. Chiar la teatru, privirile nu se înfruntă și nu se măsoară, ele nu se angajează în procesul dialectic al recunoașterii; privirile rămân fixate pe scenă și nu se încrucișează decât asupra acesteia. Celălalt nu-mi apare în singularitatea sa provocatoare, ci ca unul ce-mi este asemănător și a cărui ființă se reduce prin mine la actul personal pe care îl împlinește împreună cu mine. Dimpotrivă, dacă sunt atent la vecinul meu, fie și un singur moment, el devine individul concret a cărui prezență mă jenează, ale cărui reacții sunt diferite de ale mele și pe care îl bănuiesc că nu înțelege nimic: publicul se dizolvă pentru a face loc unei relații mutuale a conștiințelor, relație care se mișcă în alt plan. Grupul nu este grup „esențialmente social” - așa cum spune Aron - decât acolo unde relațiile unui *tu* și ale unui *eu* sunt depășite. Evident, obiectul estetic permite publicului să se constituie ca grup pentru că el se propune ca o obiectivitate superioară care leagă indivizii și-i constrânge să uite diferențele lor individuale. Dacă grupul, ca grup social, implică un sistem de sentimente, de gânduri sau de acte la care individul aderă având conștiința că se supune unei norme exterioare, publicul apare ca un grup caracteristic: el constituie o comunitate reală, fundată nu pe obiectivitatea unei instituții sau a unui sistem de reprezentări, ci pe obiectivitatea eminentă a operei. Opera mă obligă să renunț la propria mea diferență, mă obligă să devin asemănător semenului meu acceptând, ca și el, regula jocului care este aceea de a vedea și de a admira. Acela care, în loc să asculte concertul, preferă să fredoneze, sau acela care intrând într-o expoziție de pictură, ridică din umeri în loc să privească, rupe pactul care stă la baza constituirii publicului, sustrăgându-se în același timp, după cum vom vedea, experienței estetice. Obiectivitatea operei și exigența pe care o comportă impune și garantează realitatea legăturii sociale.

Acest gaj este în aceeași măsură o limită care dezvăluie caracterul indeterminat al grupului. Căci, publicul tinde mai mult, și întotdeauna, să se deschidă. Pe de o parte, într-adevăr, opera nu este operă decât contemplată, ea nu suscită norme care solicită și reglează o activitate determinată; ea creea-

ză o participare, nu o cooperare; în acest sens, coeziunea grupului este precară pentru că nu poate fi probată decât în contact cu obiectul. Extinderea grupului, pe de altă parte, este indefinită. Semenul pe care îl găsim în acest grup dezvăluie trăsături cu atât mai nediferențiate, cu atât mai mult cu cât el nu este colaboratorul unei întreprinderi comune. Definit ca asociat al unei percepții, el nu este încă decât foarte vag definit, și de aceea toată lumea poate intra în cercul unui public. Se întâmplă, totuși, ca publicul să aibă impresia că participă la constituirea unei societăți privilegiate în care nu acced decât inițiații: capelele sau cenacurile. Nu trebuie însă să disprețuim aceste secte, nu numai pentru că snobismul - care nu înseamnă altceva decât grija de a prezenta publicul ca o elită - poate colabora la ridicarea gustului, chiar dacă se apelează la scandal, ci și pentru că, probabil, sub această formă voluntar restrânsă și exclusivă, publicul dobândește conștiința că este un public. Și este inevitabil ca publicul să se constituie în cerc restrâns, mai ales în cazurile când opera, recentă fiind, nu a beneficiat de timpul necesar difuzării sau mai ales în cazurile când ea își păstrează un caracter ezoteric și pare că vrea să-și rezerve secretul. În acest caz, publicul se simte determinat și selecționat de către operă. Dar, această particularizare a semenului, care este aproape complice, desemnează un moment al unei dialectici care trebuie să conducă la o universalitate concretă: e necesar ca semenul să comporte determinatii singulare pentru ca, pe măsură ce noțiunea de public se extinde asupra lui, ea să nu se dizolve într-o abstracție formală; a trebuit, astfel, ca ideea de om să o presupună pe aceea de cetățean, tot așa cum ideea de națiune a presupus-o pe aceea de provincie; numai asumându-și conținuturi concrete, ideea se poate dezvolta fără să-și piardă substanța, iar grupul să se dilate fără a înceta să fie grup. Pe măsură ce opera îmbătrânește, publicul său se extinde, orizontal și vertical toată.

Vertical, în înțelesul că generațiile se succed pentru a face de gardă în jurul operei. Sesizăm importanța deosebită a vechimii operei: generațiile și civilizațiile pe care opera - egală cu ea însăși - le-a traversat, îmi sunt apropiate astăzi, ceea ce face să mă înscriu în continuitatea lor, perpetuând astfel o tradiție. Și nu există tradiție fără ca ceva să fie transmis și care, în același timp, să nu transmită trecutul: în aceasta vedem oficiul operei, un oficiu istoric nu numai în sensul că ea depune mărturie în legătură cu trecutul din care a izvorât, ci mai ales în sensul că opera leagă, printr-o succesiune de priviri, trecutul de prezent.

Orizontal, în înțelesul că pe măsură ce timpul contribuie la sporirea prestigiului ei, câmpul de influență al operei se lărgeste. Dacă Racine, care scria pentru câțiva curtezani ai Versailles-ului, este citit acum de întreaga burghezie, situația nu se explică numai prin faptul că burghezia a succedat aristocrației și nici prin faptul că sistemul francez de educație s-a democratizat; ci pentru că astăzi suntem mai bine pregătiți să-l înțelegem pe Racine. O operă este adesea primită cu indiferență, câteodată cu neîncredere sau cu furie: tot atâtea semne de incompreensiune care permit apărătorilor ei să se unească. După un oarecare timp, dacă opera n-a dispărut din lumea culturală și chiar dacă e în continuare contestată, ea își extinde audiența. Ceea ce ne interesează însă aici este faptul că pe măsură ce publicul crește, el tinde către situația de a nu mai fi public spre a se confunda cu umanitatea, nivel în care semenul își întâlnește semenul dincolo de particularitate. Această metamorfoză are o dublă semnificație: pentru individul chemat la umanitate și pentru grupul care se transcende.

În fața obiectului estetic, omul își transcende singularitatea și devine disponibil universalului uman: ca proletarul, pentru Comte sau Marx, om fără rădăcini, liber de legăturile și de prejudecățile care aservesc conștiința, capabil să regăsească în el calitatea de om și să întâlnească nemijlocit pe alții în comunitatea estetică. Ceea ce separă oamenii sunt conflictele în plan vital, și de aceea lupta conștiințelor la Hegel este o luptă pentru viață. Obiectul estetic, însă, reunește oamenii pe un plan superior în care, fără a înceta să fie individualizați, ei se simt solidari. Preferăm să spunem că contemplația estetică este, prin esență, un act social așa cum sunt, după Scheler, a iubi, a se supune, a respecta. Un act care comportă cel puțin o aluzie la altul ca la egalul meu, întrucât mă simt sprijinit de el, aprobat de el și, într-un anume sens, responsabil de el. Chiar dacă prezența implicită a altuia nu este prezența unei ființe de care sunt responsabil, e vorba de prezența unei ființe cu care sunt solidar. Exigența de reciprocitate pe care o presupune admirația estetică rămâne unul din sensurile universa-

lității formale a judecății de gust la Kant. La fel cum dragostea așteaptă, în schimb, dragoste, iar autoritatea supunere, tot așa admirația cheamă aici admirația. Și în timp ce intersubiectivitatea fondată pe experiențe originale, cum sunt acelea ale simpatiei sau ale dragostei, nu este încă sociabilitate - întrucât relația de la persoană la persoană nu este o relație socială - altul rămânând în acest caz aproapele, totodată ireductibil distinct și unit cu mine, publicul este un grup social pentru că opera servește de numitor comun conștiințelor care se dovedesc asemănătoare.

Se vede, prin aceasta, ce este „sociabilitatea estetică”. Reluând termenii lui Scheler, vom spune că publicul nu este o „societate”, pentru că el nu este legat printr-un oarecare contract și pentru că nu angajează interesele. Publicul nu este, cu atât mai puțin, o comunitate, pentru că nu există temeiul unor Erlebnisse colective în care să se scufunde: identitatea obiectului este aceea care asigură identitatea reprezentărilor; nu conștiință colectivă, ci o conștiință ordonată la un obiect comun. Cu un fel de „cosmos al persoanelor spirituale” ar trebui comparat publicul, cetate a spiritelor în care, dincolo de orice legătură fizică sau contractuală, se manifestă o solidaritate spirituală. În raport cu acest cosmos, publicul nu este, probabil, decât o formă degradată, dar totuși o formă, așa cum la Kant universalitatea judecății de gust simbolizează realitatea unei republici a scopurilor atestând înrudirea spirituală a ființelor raționale. Și dacă este adevărat că comunitatea persoanelor este exigența care animă orice structură socială reală și scopul către care tinde, dacă, în alți termeni, este adevărat că închisul nu se opune deschisului, ci tinde întotdeauna să se deschidă așa cum individul se deschide pentru a întâlni omul, vom putea spune că fiecare grup tinde spre umanitate, idee în care vom regăsi gândirea profundă a unui Comte, ca și a unui Kant. Și este probabil că largirea indefinită a publicului, a acestui grup deschis care se definește prin puterea sa de apel mai mult decât prin trăsăturile sale exclusive constituie cel mai bun semn și cel mai bun instrument al acestei vocații umane. Transcriind aceste idei, am prezentat deja semnificația umanistă a experienței estetice, semnificație pe care o vom verifica ceva mai târziu, arătând felul în care percepția estetică invită spectatorul să realizeze în el omul recunoscându-l, în același timp, alături de el, în public.

O ultimă observație: oricât de larg ar fi publicul și chiar dacă el tinde să se identifice cu umanitatea, nu-l putem confunda cu masa, cu comunitatea vie a oamenilor, întrucât opera nu s-ar putea ordona în funcție de această comunitate decât cu condiția de a-i accepta și de a-i apăra valorile, de a se pune în serviciul unei alte cauze decât aceea a artei. A existat, desigur, o artă a maselor; mai mult încă, întreaga artă a fost artă a maselor până de curând pentru că, în fond - am spus deja acest lucru - arta tinde să parvină la conștiința de sine: arta pentru artă este o idee nouă. Până la apariția acestei idei, artistul s-a pus în mod spontan în serviciul Weltanschauung-ului propriei sale comunități, al credinței acesteia în epocile de credință; opera nu avea un public, ci o masă de fideli, masă care se recunoștea în operă și care venea la aceasta spre a se instrui în legătură cu credința ei: la portalul bisericii Moissac, Evul Mediu nu venea să admire timpanul sculptat, ci să venereze Cristul, așa cum acesta va să apară în ziua Judecății. Să însemne aceasta că astăzi opera nu mai are alte legături cu publicul decât prin gustul artei pe care ea i-l comunică? Nicidecum, pentru că opera îi aduce, încă, un mesaj, dar acordul dintre public și operă nu mai este un acord prealabil constituit, pentru că arta creează o comuniune care nu-i preexistă. În afară de aceasta, credințele și valorile care cimentează comunitatea nu sunt în mod necesar - departe de aceasta -, valorile pe care obiectul estetic le exprimă în felul său: acestea nu întâlnesc masa, ci își creează un public. Dar, oare astăzi, este posibilă o artă de masă? Suntem tentați să credem într-o atare posibilitate, dacă ne gândim la eșantioanele care ni se prezintă: icoanele de serie vândute pe lângă catedrala Saint-Sulpice, filmul hollywoodian, romanul polițist. Este însă vorba de o artă comercializată ale cărei opere sunt produse în serie, de o adevărată uzurpare a tehnicilor artei de către comercianți. Faptul nu constituie însă un temei îndeajuns de puternic, pentru ca ideea unei arte de masă să fie proscrisă. Dar, dacă astăzi, după convingerea lui Sartre, nu s-au stabilit un dialog între masă și artă, nici chiar de către literatură, faptul s-ar putea explica, probabil, prin lipsa unui punct de sprijin pentru o credință comună. Dacă o credință vie traversează comunitatea, ea va sensibiliza artistul și-și va găsi rezonanța în obiectul estetic: dar, atât timp cât această credință nu există, artistul nu poate face altceva decât să propună credința sa cui

vrea s-o înțeleagă: publicul său nu este decât un public și nu masa, dar rămâne ca acest public să tindă spre umanitate.

Ridicarea publicului în planul umanității nu este posibilă decât prin operă. Și dacă obiectul estetic așteaptă de la public nu numai consacrarea, ci și împlinirea sa, în schimb publicul așteaptă de la operă promovarea sa în planul umanității. Obiectul estetic nu aduce, deci, ceva publicului fără ca acesta să nu primească ceva de la el: publicul trebuie să-i fie public și să se ridice la universal. E de la sine înțeles că publicul nu se poate constitui ca public decât pentru că opera acționează mai întâi asupra individului, invitându-l, prin ea însăși, la atențiune și respect. Acest lucru ne va apare în toată lumina în momentul când vom trece la studiul percepției estetice. Dar, trebuie să evocăm, mai întâi, problematica publicului, pentru că publicul amplifică, într-un anume fel, acțiunea pe care opera o exercită asupra individului și pentru că publicul apare ca un corelat al obiectului estetic: celelalte obiecte nu au public sau, dacă au, acesta nu este comparabil cu publicul operei de artă. Problematica publicului ne va face mai sensibilă ambiguitatea statutului obiectului estetic, obiect care este, totodată, pentru noi și care comportă un în sine.

4. Roman Ingarden, *Trăirea estetică*

1. Concepția după care obiectul cunoașterii, al activității practice și al trăirii estetice ar fi constituit de un același tip de real, nu se poate susține. Trăirea estetică duce la constituirea unui obiect deosebit - cel estetic - care nu poate fi identificat cu obiectul real a cărui percepere dă primul impuls desfășurării trăirii estetice și care de obicei, dacă este o operă de artă creată în acest scop, îndeplinește un rol de regulator în desfășurarea acestei trăiri.

2. Orice trăire estetică în deplina ei desfășurare se săvârșește într-o multitudine de faze care - într-un caz ideal strict orânduite conform unor relații motivate launtric - se succed ducând la constituirea și la receptarea nemijlocită a obiectului estetic. Ea conține în demersul său felurite trăiri, componente parțiale de diverse tipuri: atât acte cognitive cât și de structurare sau dimpotrivă doar de reflectare, precum și în sfârșit de natură emoțională. Toate se leagă și se îmbină în moduri diferite. Trăirea estetică constituie o fază de viață foarte activă, în care numai în anumite momente intervine receptarea pasivă.

3. Trăirea estetică debutează atunci când pe fundalul unui obiect real (lucruri, procese) perceput sau imaginat apare o calitate deosebită - de obicei o calitate structurală - care „nu-l lasă indiferent” pe subiectul trăirii, ci îi provoacă o stare specială de excitație. Este o stare pe care o denumim „emoție estetică prealabilă” și care nu are nimic în comun cu așa-numita „plăcere”. Bogată în momente felurite, ea se caracterizează în primul rând printr-o dorință - născută din emoție și un soi de uimire - de a poseda concret acea calitate producătoare de emoții, care la început nici nu este surprinsă în mod limpede cu al său *quale*. Emoția prealabilă provoacă mai întâi o atitudine activă a subiectului în direcția calității care l-a emoționat, și prin aceasta pe de-o parte, introduce o nouă fază a trăirii estetice, pe de alta, ea însăși devine centrul de cristalizare al obiectului estetic, receptat în cursul devenirii sale. Totodată, emoția prealabilă atrage după sine numeroase fenomene consecutive care despart trăirea estetică de trăirile anterioare ale subiectului-receptor, conferindu-i acesteia un caracter deosebit. Și anume:

a) Se ajunge la o inhibare în desfășurarea normală a trăirilor și activității subiectului-receptor îndreptate către obiectele lumii reale. Totodată se manifestă o restrângere specifică a câmpului conștiinței sale. Dacă emoția prealabilă este relativ slabă, atunci inhibarea (la care ne-am referit) trece repede, iar trăirea estetică se întrerupe. Se produce în cazul acesta „o întoarcere” la procesele vieții reale înconjurătoare. De altminteri „întoarcerea” survine și după desfășurarea deplină a trăirii estetice.

b) Ecoul trăirilor anterioare și al preocupărilor practice, care persistă în mod normal în fiecare „acum” concret al omului, apare slăbit sau chiar stins. Drept urmare, trăirea estetică formează un întreg desprins din cursul firesc al vieții cotidiene și care abia ulterior se integrează (parcă în mod automat) în totalitatea vieții noastre.

c) Se produce o schimbare în orientarea de bază a subiectului trăirii: în locul uneia firesc îndreptată către viața practică, spre una specific „estezică”. Datorită emoției prealabile, credința primordială în existența lumii reale, inerentă unui comportament firesc, alunecă spre periferia conștiinței sale, iar interesul subiectului trăirii nu se mai dirijează spre obiectele reale și stările lor de fapt, ci spre ceea ce deocamdată este pur calitativ. Nu faptul concret, ci „cum” și „ce”, adică produsul pur calitativ este acel ceva la a cărui constituire duce trăirea estetică și spre a cărui receptare, ca obiect estetic, este orientat subiectul trăirii. Ca urmare a acestei modificări de atitudine, momentul confirmării, cuprins în actul percepției obiectului înzestrat cu acea calitate emoțională, suferă „o neutralizare” în sensul lui Husserl, fără ca prin aceasta să fie neutralizată însăși trăirea estetică (vezi și punctul 7).

4. Emoția estetică prealabilă constituie, și în fazele ulterioare ale trăirii estetice, baza (resimțită mai slab sau mai intens) dezvoltării acesteia. Faza legată de ea nemijlocit constă în contemplarea concentrată și activă a calității care la început doar ne-a emoționat.

Această calitate nu numai că trece în primul plan al câmpului nostru vizual („iese în față”), ci începe totodată să se delimiteze și să se deosebească de câmpul primordial de date perceptive (acum neutralizate) și să constituie un întreg. Dacă este o calitate autonomă, adică nu necesită nici un fel de întregiri calitative, atunci prin aceasta procesul de constituire se încheie: avem de-a face cu un obiect estetic relativ simplu și primitiv. Dacă însă întregirile apar ca indispensabile atunci trăirea estetică, în desfășurarea ei ulterioară, se încarcă de un soi de neliniște, devine o căutare insistentă a calităților apte s-o completeze. Totodată contemplarea acestei calități astâmpără pe moment dorința de a fi în relație cu ea și se preschimbă chiar într-un fel de desfătare estetică. În mod obișnuit această desfătare stârnește curând o nouă dorință de posesiune concretă a calităților estetice emoționale pe care subiectul contemplării fie că le caută la opera de artă dată nemijlocit, fie că și le proiectează numai imaginar. În urma acestui demers, calitățile se suprapun peste ceea ce este dat nemijlocit și cu care se contopesc. În cazul în care calitățile găsite nu se îmbină armonios cu calitatea emoției prealabile, ci duc la un dezacord, atunci se ajunge la „un răspuns la valoare” negativ estetic și emoțional (vezi și punctul 6). În caz contrar (eventual pe baza evoluției contemplării unei opere de artă), obiectul estetic care ia naștere se structurează tot mai deplin.

5. În acest proces estetic de creare a unui nou întreg calitativ și de receptare a sa de către subiectul trăirii se desfășoară o modelare dublă a calităților ce se ivesc: a) în structuri categoriale; b) în structura unui ansamblu calitativ polifonic.

ad a) Calitățile receptate concret sunt modelate categorial în sensul că le este adăugat imaginar („eingefühlt”) un substrat determinat de ele (îndeosebi „obiectul reprezentat” în opera de artă), care ulterior ajunge la o actualizare în aceste calități și dobândește caracterul unei „realități” aparent autonome. Din această cauză, calitățile relevante estetic îmbracă parcă forma categorială a determinării acestor concretitudini aparent existente și totodată întregul se îmbogățește cu calități constituive noi, care împlinesc concretitudinile imaginare. Ceea ce s-a structurat astfel este ulterior receptat pentru sine de către subiectul trăirii, care nu rămâne impasibil, ci răspunde cu diferite emoții. Astfel se ajunge la o relație emoțională intimă a subiectului trăirii cu concretitudinile reprezentate în obiectul estetic (mai cu seamă cu persoanele reprezentate dimpreună cu destinele lor).

ad b) Atunci când subiectului trăirii estetice i se dezvăluie nu o calitate simplă ci mai multe, de obicei acestea nu apar izolate una lângă alta, ci se organizează într-un întreg coerent. Ceea ce înseamnă că: 1. fiecare dintre ele se schimbă calitativ sub influența celorlalte calități cu care apare împreună; 2. în mod normal aceasta se exprimă în structura „aparenței” respectivei calități la întregul calitativ

(calitatea își pierde caracterul de absolută autonomie și independență); 3. modificarea reciprocă a calităților împletite între ele duce la apariția unei calități noi („structuri”) supraetajate peste stratul material și cuprinzând întregul ansamblu; 4. într-un caz anumit se poate ajunge la constituirea, în cadrul calităților alcătuind substratul material al structurii, de părți componente ale întregului, care totuși nu lezează unitatea ansamblului. Atunci întregul este fracționat și tipul lui formal constituie o structură specifică a obiectului estetic, care depinde de desfășurarea procesului estetic de modelare. Ceea ce înseamnă că: menținându-se aceeași multitudine a calităților de bază, structura obiectului estetic poate alcătui în alt mod, în funcție de desfășurarea procesului estetic de modelare. „Structurarea” diferită a obiectului este o trăsătură specifică a trăirii estetice. Ei îi este subordonată modelarea categorială a „obiectelor reprezentate” în opera de artă și a obiectului estetic el însuși. Constituirea de întreguri calitative structurate și independente constituie țința finală a fazelor creatoare ale trăirii estetice.

6. În fazele trăirii estetice discutate până acum apar elemente de trei feluri: a) emoționale (emoția estetică, desfătarea); b) activ-creatoare (crearea obiectului estetic ca întreg structurat calitativ); c) pasive, receptoare (receptarea concretă a produselor calitative, constituite). Drept urmare, aceste faze se remarcă printr-o dinamică caracteristică și printr-o neliniște a căutării și a găsirii. Spre deosebire de ele, în ultima fază, trăirea estetică ajunge la un fel de satisfacție. Atunci are loc simțirea (această noțiune - în germană: *intentionales Fühlen* - a fost introdusă de Max Scheler în considerațiile sale referitoare la valorile morale) intențională contemplativă, pătrunsă de emoție a obiectului estetic constituit. Această simțire intențională reprezintă experiența specifică, inițială, a valorii estetice ca atare, deși în cadrul nu se ajunge la deplina concretizare a obiectului estetic, care se realizează abia în cunoașterea estetică supraetajată trăirii estetice. Simțirea estetică intențională duce totodată la răspunsul estetic inițial la valoare. Dacă răspunsul este pozitiv, atunci are loc forma unei recunoașteri emoționale cu care gratificăm obiectul estetic; dacă este negativ constă într-o respingere, o condamnare a unui obiect estetic lipsit de valoare, eșuat. De experiența estetică a obiectului estetic trebuie deosebită aprecierea valorii sale, care se săvârșește pe baza acestei experiențe într-o atitudine de pură cunoaștere. De amândouă trebuie deosebită evaluarea valorii artistice a operei de artă.

În unele cazuri trăirea estetică nu duce la constituirea obiectului estetic; ceea ce apare atunci nu sunt decât un fel de *disiecta membra*. În acest caz atât experiența a ceva estetic valoros cât și răspunsul la valoare lipsesc.

7. În această ultimă fază a trăirii estetice este conținut un moment deosebit, datorită căruia ea nu trebuie așezată printre cele „neutralizate” sau pur și simplu „neutre”. E vorba anume de un moment de confirmare, care privește obiectul estetic gata constituit: acesta este recunoscut drept ceva existând într-un mod propriu. Dimpreună cu el mai apar trăirea estetică și alte momente „estetice” (ce îndeplinesc funcția de confirmare), care se referă la concretitudinile eventual reprezentate în cadrul obiectului estetic și le plasează în lumea reprezentată, *quasi*-reală.

5. Judecata de valoare estetică

1. Doresc să dezbat două probleme: a) în ce constă esența judecății de valoare estetică și b) cât este de îndreptățit relativismul estetic subiectiv. La prima vedere între aceste două probleme ar părea să nu existe nici o legătură. De fapt, se poate demonstra că relativismul estetic subiectiv se însoțește de obicei cu o interpretare greșită sau cel puțin unilaterală a judecății de valoare estetice.

2. Fără îndoială emitem judecăți în care anumitor obiecte, și mai ales obiecte de artă, le atribuim calificative care le evaluează, ca de pildă „frumos”, „urât” etc. Dacă sunt într-adevăr judecați *sensu stricto*, atunci se deosebesc de altele, pur teoretice, doar prin conținutul lor și ca atare nu constituie judecăți de un fel deosebit. Ele sunt poate totuși absolut necesare, atât spre a ne putea da noi înșine seama cu ce venim în contact de fapt în cadrul trăirii estetice, precum și spre a ne putea înțelege cu alții referitor la rezultatul evaluării noastre efectuate asupra respectivului obiect. Ar fi totuși greșit

să vedem într-o asemenea judecată - așadar într-un act *par excellence* de natură intelectuală - „o apreciere” sau mai bine zis „o evaluare” a unui obiect estetic. Întrucât evaluarea nu se produce în judecată, ci în cadrul ei culminează, e suficient să fie precizată și formulată conceptual. Evaluarea are loc într-una din fazele finale ale trăirii estetice care conține numeroase și felurite momente, și din această cauză depășește cu mult raționamentul pur intelectual. Ea însăși rămâne însă într-o relație nemijlocită cu fazele trăirii estetice ce o preced, în care se efectuează de fapt experiența estetică și se constituie obiectul estetic. Este parcă o concluzie a acestei experiențe și o reacție primordială, originară a subiectului care percepe, față de ceea ce s-a structurat și ni s-a dezvăluit în trăirea estetică. Evaluarea nu trebuie desprinsă de acest fundament dacă urmează să se efectueze în mod serios și să-și exercite funcția specifică și de neînlocuit.

Ne vom ocupa ulterior cu explicarea mai amănunțită a evaluării estetice. Pentru început, trebuie să subliniem că judecata de valoare - ca operație specială și ca produs al ei structurat și precizat lexical - poate fi desprinsă de trăirea estetică și mai ales de experiența estetică și rezultatele acesteia și, ca un act pur intelectual, poate fi emisă „orb”. Așa se procedează uneori „criticii” care utilizează o serie întreagă de criterii învățate, cu ajutorul cărora se orientează cu privire la valoarea unei opere - adesea inaccesibile lor și apoi emit, în deplină liniște, o judecată calificativă, fără măcar să bănuie înfățișarea specifică a operei, respectiv a obiectului estetic înălțat pe fundamentul ei. Judecățile de valoare emise astfel pot fi juste - mai degrabă întâmplător decât printr-o *dignitas* proprie - dar destul de des se întâmplă să fie false. Cel ce nu cunoaște experiența estetică și dezvăluirea prin mijlocirea ei a unei valori estetice concrete, cel care nu o ia în seamă sau nu înțelege în ce constă funcția proprie trăirii estetice, cel care își concentrează atenția doar asupra judecăților privind obiecte valoroase estetic și ține seama numai de ele, acela este deosebit de vulnerabil în fața argumentelor relativismului subiectiv și deseori se simte în fața lui fără apărare. Deoarece judecățile de valoare desprinse de experiența estetică, sunt lipsite de o fundamentare corespunzătoare. Ideea relativității nu le refuză într-atât valoarea de adevăr, cât încearcă să arate motivul pentru care, deși nefundate și de fapt (după opinia relativiștilor) false, pot fi totuși socotite, în mod greșit, drept adevărate.

3. *De gustibus non est disputandum* este concluzia scepticismului estetic, decurgând din relativismul estetic. Acesta din urmă oferă argumente explicative în favoarea faptului că sunt inutile discuțiile în contradictoriu în privința a ceea ce îți place. De fapt există două argumente de acest fel: a) Aceeași operă (aceeași catedrală) o dată ne apare ca frumoasă și așa este apreciată, pe când, altă dată este apreciată ca urâtă. N-are nici un fel de importanță - în cazul acesta - dacă așa i se pare aceleiași persoane sau unor persoane diferite. b) Ceva de felul unei catedrale sau a unui tablou nu poate fi nici frumos nici urât. Întrucât acestea sunt obiecte fizice (lucruri) și printre proprietățile lor nu există nimic care să fie „frumos” sau „urât”. E drept că respectivele ni se par uneori frumoase sau urâte, dar nu-i vorba decât de o simplă *aparență*. Faptul că se ajunge la asemenea *experiență* este fundamentat de proprietățile trăirii și de capacitatea perceptivă a privitorului. Și cum acesta se schimbă de la caz la caz, și judecata de valoare este de fiecare dată alta.

4. Această argumentare însă nu rezistă la critică și se bazează pe presupuneri greșite. Și anume:

a) Din faptul că un anumit obiect bine determinat este apreciat, o dată drept frumos și altă dată drept urât, sau chiar apare în mod concret astfel, nu decurge că ar fi într-adevăr urât. Nu înseamnă deloc că am greșit, nu prima dată ci a doua oară. Și ar putea să se întâmple tocmai dimpotrivă. În această argumentare se pornește de la presupunerea că, în ambele cazuri obiectul apreciat *a rămas același*, că numai aprecierea a variat. Ceea ce nu este deloc sigur și ar trebui dovedit în fiecare caz în parte. S-ar fi putut întâmpla să se fi schimbat între timp sau să i se fi arătat privitorului cu alte proprietăți, relevante pentru frumusețea operei. Întrucât ceva ca „frumosul” pare să fie o calificare a unui obiect derivată din alte proprietăți. Receptarea unei opere de artă - fie ea o operă literară, muzicală sau pictură - este întotdeauna parțială. Opera este sesizată doar cu o parte din însușirile ei. În cazul acesta deosebiriile ei în evaluare nu trebuie să decurgă din deosebiriile comportamentului subiectiv al privi-

torului. Mai târziu voi indica și alte motive ale deosebirilor posibile de apreciere ale obiectelor estetice.

b) Dacă operele de artă ar fi într-adevăr ceva de tipul obiectelor fizice, ar fi cu totul firesc să nu li se poată atribui cu deplină îndreptățire nici un fel de valoare estetică. Și anume din motive pur ontice, întrucât tot ce este fizic nu poate avea decât însușiri „fizice”. Dar și din cauze epistemologice, fiind socotit obiect fizic numai acela care ne este dat printr-o experiență senzorială *cu totul neutră* pe plan emoțional. Deoarece din punct de vedere epistemologic se consideră că numai o percepție sensibilă, neutră, constituie baza experienței necesare în vederea receptării unui obiect fizic și a proprietăților sale. Ulterior acest principiu este extins - fără să se bage de seamă - asupra tuturor obiectelor exterioare, ceea ce încetează să mai fie corect.

În cazul nostru se cuvine pus la îndoială faptul că operele de artă sunt obiecte fizice sau psihice, cât și faptul că ne pot fi date în acte de experiență senzorială sensibilă neutre din punct de vedere valoric, deși este neîndoielnic că pentru subiectul care le receptează sunt obiecte deosebite, exterioare lui. Lucrul acesta este și mai îndoielnic când e vorba de obiecte estetice și de modul de a fi receptate. În mai multe studii ample, printre care și în cartea mea *Das literarische Kunstwerk* (1931), am încercat să arăt că operele de artă (tablourile, sculpturile, operele arhitectonice, muzicale, poetice) sunt creații intenționale de un tip special, care, ce-i drept pretind o bază ontică și o găsesc în obiecte fizice adecvate acestui scop. Cu proprietățile lor specifice însă, ele depășesc cu mult trăsăturile respectivei obiecte. Ele sunt totodată produse schematice care, din diferite puncte de vedere, conțin zone de indeterminare precum și momente doar *potențiale*. Aceste produse schematice constituie numai puncte de pornire pentru săvârșirea unei trăiri estetice, în care sunt concretizate și actualizate. Unele din zonele lor de indeterminare sunt aceste situații întregite (umplute) și înlăturate, iar unele din momentele lor potențiale sunt actualizate. În procesul acesta, deseori foarte complicat, se ajunge la constituirea obiectului estetic, care este totodată un produs intențional, deși *cum fundamento in re*, și abia el reprezintă obiectul evaluării estetice. Nefiind nici fizic, nici psihic, nimic nu-l împiedică să poarte momente extrafizice, respectiv extrapsihice, și prin urmare să poată fi „frumos” sau „urât”.

Totodată se ivește posibilitatea ca una și aceeași operă de artă să fie concretizată în diferite cazuri în moduri diferite, și se mai poate întâmpla ca de fiecare dată un alt grupaj al zonelor sale de indeterminare să fie înlăturat și alte momente potențiale să fie parțial actualizate. Drept urmare, la contemplarea unuia și aceluiași obiect de artă se pot constitui diferite obiecte estetice, purtătoare a diferite calități valorice, și, ca atare li se pot atribui *în mod îndreptățit* valori diferite. Ba chiar trebuie să se aibă în vedere că acesta este cazul normal. Se dovedește așadar din nou, că din deosebirile evaluărilor și drept consecință a dezacordului în judecățile de evaluare estetică privind unul și același obiect de artă, nu trebuie neapărat să reiasă că una dintre ele, cu atât mai mult toate, ar fi false. În principiu ambele pot să fie adevărate sau eronate.

Ajungând aici, încă nu putem afirma nimic decisiv cu privire la adevărul judecății de valoare estetică. Dar ni se deschide în față posibilitatea ca, în ciuda deosebirilor de apreciere, să existe o strânsă relație între valoarea obiectului estetic și sensul evaluării. Această relație poate să certifice valabilitatea evaluării, în vreme ce, de pe poziția relativismului și a scepticismului estetic s-ar fi putut părea că asemenea relație neexistând, pentru fiecare obiect estetic s-ar putea ajunge la orice evaluare cu totul arbitrară. Atunci când se compară judecata de valoare cu obiectul fizic corespunzător, care constituie baza ontică a respectivului obiect de artă, nu se poate constata bineînțeles nimic altceva decât subordonarea intențională semnificativă a sensului judecății față de ceva în care această judecată nu-și poate afla o împlinire mulțumitoare. Întrucât între ele nu există o legătură mai apropiată, aptă să justifice acea evaluare. Nici nu se cuvin alăturate anumite obiecte fizice de judecățile estetice de valoare. Pentru a găsi acel ceva la care se referă judecata trebuie să se ajungă la experiența estetică corespunzătoare, și îndeosebi la acea fază a ei în care, pe de-o parte se ajunge la dezvoltarea obiec-

tului valoros estetic și, pe de altă parte se efectuează nemijlocit evaluarea obiectului, care își extrage fundamentarea concretă din datele cuprinse în el nemijlocit.

5. De îndată ce s-a constituit, trăirea estetică ajunge în faza ei culminantă, în care se săvârșește nu numai „resimțirea” acestor calități, dar și o reacție *emoțională* specială a subiectului trăirii față de calitățile valoroase estetic, aduse la o prezență concretă în sine, și față de calitățile valorilor estetice „fundate” în ele. Este așa-numitul „răspuns la valoare”, cum se exprimă fenomenologii, în care respectivul obiect valoros i se acordă recunoaștere și admirație. În acest „răspuns” se săvârșește tocmai ceea ce se cuvine să fie denumit evaluare estetică. Expresia ei pur exterioară și forma (matricea) intelectuală a aceluia ceva la care tocmai răspunde, este judecata de valoare estetică intelectuală.

6. De obicei - și lucrul acesta îl comite și relativismul estetic - relația dintre aprecierea estetică (deci dintre evaluarea nemijlocită și judecata de valoare) și obiectul evaluat este concepută ca o relație cauzală. Dacă într-un anumit caz se constată că aprecierea este condiționată cauzal de obiect, asta constituie un argument în favoarea așa-numitei „obiectivități” a aprecierii. În schimb, dacă aprecierea este cauzal independentă de obiect, fiind doar consecința legităților care dirijează existența subiectului valorizator, faptul este interpretat drept argument în favoarea așa-numitei „subiectivități” a evaluării, așadar a caracterului ei eronat. În realitate, este greșit modul de a pune problema. Chestiunile privind judecățile de valoare sau, în genere, evaluările nu se pot rezolva printr-o analiză cauzală. Ele pretind o analiză a semnificațiilor și o cercetare a relațiilor motivate de sens. Bineînțeles că la fel stau lucrurile în privința evaluării obiectului estetic. Trebuie căutate aici relațiile de sens esențiale între sensul evaluării (răspunsul la valoare) și obiectul supus evaluării, mai ales a calității valorilor estetice ivite în obiectul estetic. O analiză aprofundată a problemelor legate de aceasta nu poate fi efectuată aici. Trebuie totuși să atrag atenția asupra următoarei chestiuni:

Orice valorificare estetică include diferite componente: a) Momentele sesizării constând în perceperea și înțelegerea respectivului obiect cu structura și calitățile valorii sale. Aceste momente reprezintă fundamentul evaluării; b) Momentele emoționale ale contactului nemijlocit cu calitățile vizibile ale valorii, momente care permit să fie resimțită însăși calitatea valorii cât și dimensiunile ei (acel *dignitas*); c) Sensul răspunsului adecvat la valoare, cu ajutorul căruia (sau în care) este „apreciat” obiectul cu valoarea sa. Acest sens decurge din momentele a) și b). În unele cazuri aceste momente se deosebesc mult între ele, deși își corespund în raport cu desfășurarea fazelor premergătoare ale trăirii estetice și cu înzestrarea obiectului estetic, constituit în cursul trăirii. Izbitor este faptul că răspunsul la valoare poate fi foarte diferit. Nu întotdeauna se manifestă pur și simplu admirația și recunoașterea pentru dezgustul și respingerea (osândirea). Chiar și admirația poate să se manifeste sub diferite înfățișări. Poate duce la încântare și extaz sau să se preschimbe într-o delectare și contemplare a calităților valorii. Poate fi furtunoasă și entuziasmată sau se poate desfășura relativ în liniște și cu oarecare răceală. Poate fi legată cu un soi de uimire, privind măreția și profunzimea respectivei opere, și se poate încheia cu un simțământ special de supunere umilită. Dar poate fi vorba și despre o plăcere plină de voie bună sau de un calm însoțit de mulțumire datorată prezenței anumitor calități pe care le-am gustat privindu-le. Și tot astfel se petrec lucrurile cu modalitățile de comportament negative față de calitățile valorilor care apar în obiect. Întotdeauna se poate descoperi o acomodare motivată de sens între modul în care se manifestă recunoașterea față de obiectul valoros și calitatea valorii date. Față de ceea ce este într-adevăr frumos și extraordinar prin profunzimea sa reacționăm cu admirație și uimire și cu o dragoste specială, iar față de ceea ce este plăcut cu încântare; față de ceea ce e urât cu silă și repulsie; față de ceea ce e plicticos cu rea voință etc. Întotdeauna există un comportament motivat de sens, chiar logic, față de ceea ce este văzut și resimțit. Și abia pe baza acestui răspuns nemijlocit la valoare, se emite o judecată în care - corespunzător cu sensul răspunsului la valoare - i se atribuie unui obiect o valoare sau alta. Legătura logică între răspunsul la valoare și calitatea valorii este atât de strânsă și de evidentă încât în cazul respectiv - adică la apariția concretă, fenomenală a unei valori precis determinate - ar fi illogic și anapoda să reacționăm cu un răspuns la valoare nepotrivit și o apreciere greșită. Omițând cazurile patologice, în ciuda existenței relațiilor logice amintite, nu orice calitate a valorii estetice este în aceeași măsură originară și adecva-

tă și nu oricare se manifestă în împrejurări nestingheritoare de natură subiectivă ori obiectivă. Prin urmare în anumite cazuri se cuvine pusă întrebarea dacă este efectiv valabil răspunsul la valoare emis. Trebuie găsite mijloacele necesare pentru a confrunta răspunsul la valoare cu calitățile valorii estetice, și a verifica dacă și cât este el de întemeiat, așadar a confirma sau a infirma aprecierea finală.

7. În situația pomenită însă se mai ivesc și alte probleme privind valabilitatea aprecierii. Se pune mai întâi întrebarea dacă constituirea unui anumit obiect estetic pe fundamentul unei opere de artă determinate se săvârșește la întâmplare și independent de opera de artă, au dacă se realizează, or poate să se realizeze, în conformitate cu liniile directe oferite de calificările operei de artă. Nu încap nici o îndoială că împrejurări lăaturalnice și întâmplătoare pot influența constituirea foarte diferită a obiectului estetic. Dar trecând peste împrejurările nefavorabile, posibile practic oricând, să ne întrebăm numai, când și în ce măsură este posibilă constituirea obiectului estetic în conformitate cu indicațiile furnizate de opera de artă. Condiția este ca trăirea estetică să se producă în timpul receptării permanente și, pe cât este cu putință, adecvate a respectivei opere, deși obiectul estetic depășește și trebuie să depășească ceea ce se găsește și este receptat în opera de artă, deoarece în trăirea estetică are loc concretizarea deja pomenită a operei. Și atât la receptarea (reconstituirea) operei, cât și la trecerea dincolo de ceea ce a fost receptat, se ridică probleme ale „valabilității” constituirii obiectului estetic. Această problemă nu o putem nici formula cu toate detaliile și nici rezolva aici. Am dori însă ca, în ce privește depășirea de către obiectul estetic a limitelor operei de artă, să atragem atenția asupra unei chestiuni de bază.

Orice operă de artă, ca un produs schematic indică anumite posibilități de completare și înlăturare a zonelor de indeterminare, de actualizare a momentelor sale pur potențiale. Indică, ce-i drept, dar în primul rând fără să limiteze posibilitățile, în al doilea rând fără să-i impună receptorului o modalitate anumită de împlinire în cadrul întregirilor posibile, deși - în funcție de operă - sugestia poate fi mai mult sau mai puțin activă. Așadar, în fiecare caz în parte, se pune în mod legitim întrebarea dacă respectiva concretizare s-a efectuat în așa fel încât obiectul estetic constituit în momentele sale care împlinesc zonele lacunare și în trăsăturile actualizate ale întregului se menține sau nu înlăuntrul posibilităților oferite de opera însăși. Aceasta se referă îndeosebi la valoarea constituită a obiectului estetic. Cum se prezintă respectiva valoare depinde mai ales de faptul dacă, drept urmare a concretizării efectuate, calitățile valoroase estetic și calitățile valorii estetice supraetajate acestora se vor arăta concret și nemijlocit receptorului. Deoarece, de asta depinde dacă obiectul estetic, constituit în cele din urmă, corespunde operei de artă - luată ca punct de pornire și linie directoare - prin calitățile valorii estetice prescrise de aceasta pe care și le-a însușit, sau dacă s-a ajuns la anumite abateri și falsificări. Sunt implicați aici ambii factori: pe de o parte opera de artă, pe de altă parte receptorul și condițiunile în care se desfășoară trăirea estetică. Esențial este ca subiectul-valorizator să aibă capacitatea necesară de a „ghici” calitățile valoroase estetic menite să completeze calitățile provenind de la operă, să știe să le privească și să le actualizeze într-un asemenea grupaj și aranjament, încât ele să apară actualizate pozitiv și legate logic calitățile valorii estetice a întregului. Bineînțeles trebuie să se țină seama că lucrurile acestea diferă de la receptor la receptor, și că prin urmare rezultatele vor fi ele diferite în funcție de calități și mai ales de calitățile valoroase estetic. Dar de aici nu decurge în nici un caz că afirmația *de gustibus non est disputandum* ar fi justă, ci că fiecare subiect-privitor are acel *gustus* necesar ca să constituie un obiect estetic corespunzător și să reacționeze față de el cu o evaluare corespunzătoare. Posibilitatea erorii n-o exclude pe aceea a unei receptări și evaluări juste a obiectului estetic. Ci dimpotrivă, tocmai acolo unde sunt posibile ambele alternative, există o raportare cu adevărat corectă între evaluarea estetică și obiectul evaluat.. Nimeni, de pildă, nu se îndoiește că sunt posibile greșeli în cercetarea matematică, și că realmente asemenea greșeli se comit. Dar nimeni nu trage concluzia că, în general, cunoașterea matematică ar fi cu neputință sau că n-ar putea fi controlată sau, în sfârșit, că ar fi - așa cum se spune în cazul evaluării obiectelor estetice - „relativă”. Se recomandă numai să înveți temeinic matematica și să tragi corect concluziile. Cel ce nu reușește, rămâne în afara matematicii, fără vreo pagubă pentru aceasta. Așadar, nici posi-

bilele erori și inexactități în domeniul cercetării obiectelor estetice nu trebuie să ne ducă la concluzii sceptice.

6. Tudor Vianu, Atitudinea estetică și estetismul

Posibilitatea de a subordona oricare din aspectele realului în sfera valorii estetice, despre care am amintit mai înainte, determină așa-numita atitudine estetică în fața lumii și a vieții. Atitudinea estetică trebuie însă limpede distinsă de estetism, cu care confuzia este adeseori făcută. Estetismul este acea atitudine care reactivează în realitate numai valori de artă, rămânând într-acestea închisă celorlalte valori ale culturii sau profesând chiar o anumită ostilitate față de ele. Stăpânește un punct de vedere estetic acela care în fața unei opere științifice, în loc să se intereseze de substanța cercetării, de justetea sau profunzimea adevărilor pe care le atinge, judecă numai darul de scriitor al cercetătorului. Estetismul inspiră pe acela care apreciază în conduitele practice ale vieții nu valoarea lor morală, binele sau răul pe care ele îl pot conține, ci pitorescul lor, forța plastică a unui gest sau atitudini, caracterul sugestiv al unui cuvânt exprimat într-o anumită împrejurare concretă. Dintr-un punct de vedere estetic se așează acela care, din complexul de valori al religiei, reține și prețuiește numai frumusețea ceremoniilor și a cadrului în care ele se desfășoară. Nici adevărul, nici binele, nici sacrul nu au un preț adevărat pentru estet. „Lumea nu este justificabilă decât ca fenomen estetic”, spunea odată Fr. Nietzsche, un om care avea de altfel în sine o posibilitate mai largă de îmbrățișare a lumii. Lupta unuia Flaubert cu formele burgheze ale societății timpului său, fanatismul său estetic provenea poate dintr-o antipatie radicală față de toate valorile extraestetice care se întrunesc în cuprinsul vieții sociale. „Nimic din ce se întâmplă cu adevărat n-ar o importanță cât de mică”, scria odată Oscar Wilde. Și altădată: „Mulți oameni acționează bine, dar foarte puțini vorbesc la fel, ceea ce înseamnă că a vorbi este cu mult mai greu și în același timp mai frumos”. Neatenția pentru realitate, substanța în care se plăsmuiește fapta morală și prețuirea cu mult superioară a expresiei față de acțiune, iată manifestările unei atitudini estetice a spiritului. Această ațintire asupra singurelor momente ale realității care pot fi răsfrânte ca valori estetice îl face pe estet insensibil nu numai la celelalte valori, dar și la negația și înfrângerea lor. „Ce frumos lucru este o crimă frumoasă”, exclama odată foiletonistul J. J. Weiss, dând astfel expresia unei parțialități care poate jigni. O crimă nu poate reclama ca atitudine corelativă adecvată decât pe aceea morală, și persoana care se înșală asupra acestei împrejurări crezând că poate substitui esteticul moralului dovedește o supărătoare mutilare a integrității omenei în ea. Umanitatea în om presupune totalitatea punctelor de vedere și potrivita lor distribuție față de situațiile vieții. Din această pricină, nesocotirea unor regiuni întinse din domeniul valorilor, în avantajul singurei valori estetice, se însoțește totdeauna cu grave defecte omenești. Egoismul, lipsa de pietate și uneori mărginirea intelectuală a estelui nu se pot compensa prin sensibilitatea sa ascuțită pentru frumos. În această constelație spirituală, înseși valorile estetice par înjosite. Căci ceea ce alcătuiește prețul suveran al artei și frumosului este soluția lor într-o lume care nu este în întregime artistică și frumoasă și în care ele sunt chemate să ne odihnească și să ne regenereze din încordările vieții practice și din ostenele și luptele adevărului și binelui. Numai alternanța și contrastul lor cu alte neajunsuri nu este însă al atitudinii estetice. Cine adoptă poziția ei nu nesocotește și nu se închide de celelalte valori și bunuri, ci numai le interpretează cu optica și din perspectiva ei. De aceea, pe când estetul ocupă un loc excentric în viață, insul care adoptă atitudinea estetică poate da un centru existenței sale și o privire liberă asupra orizontului celorlalte valori.

O problemă de mare importanță sistematică ne apare în acest moment în cale. Cum poate deveni atitudinea estetică o formă generală de interpretare a realității, fără a provoca acea înlăturare a teoreticului, moralului, religiosului etc., pe care o veștejim în estetism? Cum este cu putință cu alte cuvinte de a răsfrânge unele obiecte ca adevăruri, fapte morale sau bunuri religioase și în același timp a le privi din unghiul unei atitudini estetice? A găsi răspunsul unei astfel de întrebări înseamnă a afla întemeierea aptitudinii care ne preocupă. Să spunem acum că posibilitatea acestei regrupări stă în împrejurarea că felurile de valori nu reacționează unele lângă altele și separat, ci într-o conexiune făcută cu putință prin asocierea lor în interiorul unei structuri psihice, adică a unui fel sufletesc de a fi dominat de o valoare determinată. Există în adevăr, după cum a arătat E. Spranger în renumitele lui

cercetări despre *Formele vieții*, o structură tipică a omului economic, teoretic, estetic, politic, religios etc. Oricare ar fi structura unei individualități, ea nu-i răpește posibilitatea de a răsfrânge aspectele realului și în raport cu alte valori decât aceea care domină complexitatea sa. Prin aprofundarea specificității structurii, deosebirile dintre valori pot fi întrecute, toate grupându-se armonios în perspectiva valorii centrale și dominante. Iată, de pildă, cazul structurii și atitudinii teoretice, singura pe care o filosofie mai veche o crede capabilă să organizeze realitatea. Lumea este pentru omul teoretic, spune Spranger, un complex de relații generale de dependență. Câtă vreme teoreticul nu izbuteste să transforme poziția sa într-o perspectivă generală, el nu poate resimți decât ostilitate pentru celelalte valori și pentru structurile pe care acestea le determină. Astfel, omul teoretic poate fi antieconomic. Căci dacă acesta din urmă consideră lumea ca o colecție de utilități, teoreticul îi va opune un dispreț invincibil. Grecii, primii oameni de tip teoretic, creează pentru indivizii a căror orientare este economică, termenul de *banausi*, expresie a repulsiunii pe care o simteau în această împrejurare. Teoreticul poate apoi și antiestetic. În adevăr, înclinația de a vedea în lume o expresie a sufletului este o atitudine cum nu se poate mai străină mentalității omului teoretic. Tot din tabăra teoretică a grecilor ne vine renumita condamnare platoniciană a artei. Dacă apoi omul religios privește fiecare eveniment al lumii în raport cu înțelesul ei total, iată un fel de a vedea care nu trezește nici un râs în sufletul omului teoretic, pentru care religia nu este decât o formă întrecută a conștiinței științifice. Nici atitudinea socială în dubla ei intenție posibilă, de simpatie cu valorile eterogene pe care semenii le întrupează și de dominație asupra lor, de impunere a valorii proprii, nu este mai potrivită individualismului critic al omului teoretic. Dar cu toată această intransigență a situației teoretice în viață, nu este deloc exclusă înmlădierea și dezvoltarea ei mai departe, până a o face asociabilă cu alte valori ale culturii. Este, de pildă, atitudinea teoretică absolut incompatibilă cu aceea economică? Tehnica nu este oare dezvoltarea economică a adevărilor științifice? Folosirea științei în scopul prevederii și stăpânirii realității, nu numai a naturii, dar și a societății, nu dezvoltă aptitudinea științifică într-un sens politic? Marile sisteme metafizice, prin încercarea lor de a obține o explicație a lumii ca totalitate, nu reprezintă oare o extindere a științei până la punctul de vedere al religiei? Dacă, așadar, adâncind poziția sa specifică, omul de știință poate atinge toate celelalte valori, împrejurarea nu este oare repetabilă și pentru acela care adoptă atitudinea estetică?

Desigur, pentru a fructifica atitudinea estetică și a o face atât de cuprinzătoare, numeroase obstacole îi ies? în cale. Am văzut, de pildă, și mai sus că lumea adevărilor este ameditațiunii intelectuale. Adevărul trebuie căutat, pe când frumusețea se oferă cu spontaneitate spiritului. Am spus că, pe când atitudinea teoretică cucerește, cea estetică primește un dar. Ostenelile sunt ale cercetării; contemplația se bucură de repaus. Nu cumva atunci deprinderile sufletești pe care le pune în joc perspectiva estetică asupra lumii rămân inferioare sarcinii de a cunoaște? În afară de aceasta atitudinea estetică aspiră spre totalitate. În lumina ei aspectele realului se rotunjesc în unități de sine stătătoare. Pentru știință lumea se înfățișează însă în fragmente. Sunt oameni de știință de mare destoinicie, spirite cercetătoare dintre cele mai ascuțite, care nu ajung niciodată să întrevadă întregul care urmează să se compună din investigațiile lor. Numai omul de știință poate fi un specialist, nu și artistul.

7. Valoarea estetică

Recunoscând în frumosul artistic obiectul propriu al esteticii, am situat cercetarea noastră în domeniul teoriei valorilor. Frumosul artistic este, în adevăr, o valoare, valoarea estetică. Dar, valoarea estetică nu trebuie confundată cu opera de artă, adică cu obiectul sau cu bunul estetic. Un obiect nu devine pentru noi estetic decât atunci când îl gândește în sfera valorii respective. Același obiect poate fi introdus printr-un act de gândire în sfera altor valori, caracterul lui schimbându-se în consecință.

[...] În ce privește valoarea estetică, deși bunurile pe care le determină par a fi supuse mobilității și felurimii istorice, caracterul acesta [...] decurge din imixtiunea unor elemente extraestetice, în timp ce ceea ce rămâne specific estetic în ele posedă un caracter absolut. Obiecte foarte depărtate prin spațiul și locul în care au apărut pot fi încă înțelese de noi ca opere de artă și prețuite ca atare, chiar

dacă interesul pe care ele îl inspirau contemporanilor prin particularitățile conținutului lor, de pildă, prin tendințele lor sociale sau politice, nu mai este al nostru. O comedie de Aristofan nu mai poate avea în conștiința noastră răsunetul politic pe care îl trezea în sufletul unui grec din antichitate. Dar, ea poate fi înțeleasă și resimțită și de noi ca o operă de artă. Operele de artă par, astfel, a îmbătrâni numai prin ceea ce este eteronomic în ele. Prin ceea ce ele cuprind autonom-estetic, operele artei înfruntă timpul.

[...] Valoarea estetică, așadar, este și nu poate deveni altceva decât o valoare-scop. Obiectele indifferente introduse în sfera valorii estetice devin scopuri ale vieții. O operă de artă oprește clipa în loc. Ea este totdeauna prețuită în ea însăși și nu în vederea unei valori noi, care ar depăși-o. Dar, printre valorile scopuri, care dau naștere bunurilor-scopuri, există două clase, după cum acțiunea de subsumare a bunurilor la valori este imediată și laborioasă sau nemijlocită și spontană. Un bun teoretic, moral sau religios, adică o operă științifică, o faptă omenească sau o acțiune religioasă sunt susceptibile de discuții, au nevoie de comentarii și interpretări.

[...] Valoarea estetică propriu-zisă n-are nevoie de astfel de discuții. Ea luminează dintr-odată. Chiar dacă există, după cum vom vedea mai târziu, sentimente estetice care se desfășoară în timp și pun în joc numeroase elemente intelectuale, acestea nu apar decât în cadrul amintitei impresii spontane și nu fac altceva decât să dezvolte valori care se găsesc implicate în ea.

[...] Ceea ce participă la valoarea estetică nu sunt lucrurile și nici acțiunile, ca niște date ale experienței practice, ci aparența lor. Nu tabloul este frumos, nici statuia, nici jocul artistului, ci numai felul în care acestea apar, adică acele realități ideale corelate cu conștiința și cărora nu le-am mai putea presupune nici o existență, îndată ce scânteia conștiinței s-ar stinge. Ceea ce se transformă în bunuri, prin intervenția valorii estetice, nu sunt, așadar, niște lucruri, ci numai niște fenomene ale conștiinței. Prin toate aceste însușiri, valoarea estetică dobândește o fizionomie mai precisă.

Valorile estetice, adică diversele spețe ale frumuseții naturii și ale artei, aderă atât la suporturi reale, cât și la suporturi personale. Purtătorul valorilor estetice este atât opera de artă sau un oarecare aspect al naturii, cât și autorul lor, artistul uman sau divin. În unele cazuri, ca, de pildă, în acela al artistului dramatic sau liric, al dansatorului sau virtuosului, artistul face corp cu opera sa, încât suportul valorilor estetice respective este numai personal. În afară de aceste cazuri aparținând unei categorii sociale, cuprindem îndeobște prin transparența operei reale a artistului (poema sau compoziția sa muzicală, tabloul, statuia sau construcția sa arhitectonică) sufletul însuși al artistului, patosul și etosul său, lirismul lui esențial, adică tot atâtea valori pe care le atribuim unor suporturi personale. Sentimentul de admirație cu care însoțim înregistrarea unor opere de artă, se adresează totdeauna unor persoane, nu unor lucruri. Omagiul admirației este personalizant și interesul lui teoretic constă din faptul de a pune în lumină componenta personală în structura valorilor estetice. Din împrăjura că valorile estetice sunt atribuite unei dualități de suporturi, dintre care unul se găsește pe un plan mai adânc decât celălalt, rezultă că valorile estetice au o structură adâncă. Însușirea aceasta nu este împărțită de valoarea estetică cu nici una din celelalte valori ale conștiinței omenești. Căci, există valori adânci sau înalte. Valorile morale le atribuim, de pildă, profunzimii personalității umane. Valorile religioase sunt atribuite spiritului divin care domină și conduce lumea dintr-un plan înalt. Dar, deși ambele aceste serii de valori sunt localizate în planuri adânci sau înalte, conștiința le cuprinde direct în planurile lor respective, fără să fie nevoită să străbată un prim-plan mai superficial, fără să se adâncească într-o perspectivă. Cazul acesta din urmă este numai al valorilor estetice.

Dar, deși într-un prim-plan, suportul valorilor estetice este real, el nu este niciodată material, nici aici și cu atât mai puțin în planul lor personal. Opera de artă nu este o întocmire materială. Nu apreciem ca frumoasă bucata de pânză a tabloului, ci imaginea în care acesta se rezolvă pentru conștiința noastră. Această imagine este, însă, un lucru prin coerența ei configurativă, care ni se impune ca orice lucru pe această lume și care, întocmai ca orice lucru, nu este ea însăși un centru de valorificări umane. Este adevărat că, în cursul cercetării mai noi, s-a pus în lumină valoarea estetică a mate-

rialelor, a transparenței marmorei, a luciului bronzului și porțelanului, a simetriei fibrelor lemnoase etc. Față de idealismul estetic pentru care materialele artei sunt simple vehicule indiferente ale ideii, noul accent pus asupra valorilor legate de structura materialelor artistice alcătuiește un necontestat progres al cercetării. Dar, adaosul acestor precizări nu dă nicidecum un caracter de materialitate suportului real al valorilor estetice. Amintitele însușiri ale materialelor nu fac decât să îmbogățească imaginile spirituale ale artei cu noi elemente de stil (antirealiste), nu să le coboare la nivelul unor lucruri materiale. Materia este înregistrată în artă ca imagine și într-un chip cu totul deosebit de acela în care este cuprinsă ca suport al valorilor propriu-zis materiale, de pildă, al valorilor economice. Cine dorește, de pildă, o bucată de pâine, o cuprinde ca un obiect consistent, nu ca o imagine estetică. Dacă însă, același subiect deziderativ receptează bucată de pâine ca imagine estetică, nu ca structură consistentă, un element categoric deosebit se amestecă în chipul aceluia de a cuprinde și valoarea economică evoluează către un alt tip de valoare.

Valorile estetice sunt scopuri absolute ale conștiinței. Ele nu se găsesc în interiorul unei înlănțuiri de valori decât atunci când, prin cuprinderea inadecvată, pot apărea ca forme de expresie a adevărului sau ca mijloace în vederea educației morale a omului. Desigur, în conexiunile conștiinței, valorile estetice se însoțesc tot timpul cu valori teoretice și morale, ca și cu alte valori, dar acela care nu cuprinde în cele dintâi decât forme ale adevărului sau binelui, nu înregistrează niciodată semnificația lor proprie. Numai atunci când conștiința, aprehendând valoarea estetică, încetează de a se mai mișca pe lanțul care unește mijloacele cu scopurile lor, numai când valoarea estetică apare ca un scop în sine, al cărui răsunet imediat intensifică și îndepărtează limitele conștiinței, semnificația amintitei valori este înregistrată în formă adecvată și deplină. Fiind niște scopuri absolute, valorile nu sunt integrabile. Mai multe valori estetice nu însumează o valoare estetică mai mare, în timp ce mai multe adevăruri parțiale compun un adevăr mai complet, mai larg, mai adânc sau mai precis. Din această pricină, așa-numitul program al „întrunirii artelor” conține în sine o falsă reprezentare cu privire la natura neintegrabilă a valorilor estetice, care conduce la o acumulare artificială și neînsemnată de bunuri artistice. Dacă totuși, pornind de la falsul principiu al „întrunirii artelor”, unii artiști de seamă, precum un Richard Wagner, au putut ajunge la creațiuni valabile, lucrul se datorește faptului că, în ciuda caducității principiului, ei au ajuns să realizeze nu o sumă de valori estetice, ci o singură valoare estetică unitară și organică. Din aceeași împrejurare a neintegrabilității valorilor estetice, rezultă și faptul notoriu astăzi, că artele nu progresează. Un fapt contestat atâta timp cât, înțelese ca niște varietăți ale adevărilor teoretice, clasicismul, într-una din taberele lui, putea susține superioritatea valorilor moderne de artă asupra celor vechi, până când o axiologie mai exactă a descoperit, odată cu semnificația proprie a esteticului, caracterul lui neintegrabil. Valorile estetice sunt, în sfârșit, atât de solidare cu suportul lor, încât orice modificare a lor transformă suportul, după cum orice modificare a suportului transformă sau tulbură valoarea pe care acesta o susține. Stricta individualitate a formei artistice și absoluta originalitate a personalității care se întrevide prin ea sunt fapte cunoscute și adeseori puse în lumină. Ele nu sunt decât o altă expresie pentru acea strânsă solidaritate cu suportul lor, care conferă valorilor estetice unul din caracterele lor cele mai izbitoare.

Surse :

1. Mikel Dufrenne, *Fenomenologia experienței estetice, Percepția estetică*, vol. II, Editura Meridiane, pp. 112-114
2. Mikel Dufrenne, *Fenomenologia experienței estetice, Percepția estetică*, vol. II, Editura Meridiane, pp. 114-116.
3. Mikel Dufrenne, *Fenomenologia experienței estetice, Percepția estetică*, vol. I, Editura Meridiane, pp. 118-130
4. Roman Ingarden, *Studii de estetică*, Editura Univers, București. pp. 287-292

5. Roman Ingarden, *Studii de estetică*, Editura Univers, București. pp. 341-349

6. Tudor Vianu, *Estetica*, E.P.L.U. 1968, pp. 55-59

7. Tudor Vianu, „Introducere în teoria valorilor, bazată pe observarea conștiinței”, în *Opere* 8, pp. 59, 61, 63, 66; 111-114

III. Categoriile Estetice

Ca orice disciplină teoretică, estetica își formulează ipotezele, principiile și problemele sale într-un limbaj propriu, specific, constituit dintr-un sistem concret de noțiuni, de expresii conceptuale și de categorii. Înfrățită încă de la început, atât în tradiția greco-latină cât și în cea iudeo-creștină, și cu meditația filosofică, nu numai cu teoretizările particulare ale *poeticii*, estetica a dezvoltat, în timp, un aparat conceptual de largă generalitate referitor la ceea ce a fost denumit ca fiind *frumos, sublim, tragic, comic, sau formă, stil, operă, gust, imagine* ș.a. În fapt, *judecata estetică*, referitoare la un fenomen natural sau artistic, fenomen declanșator de *atitudine estetică* (la rândul ei deosebită de atitudinea teoretică, utilitară, magică, religioasă sau morală), presupune o *predicație specifică*, exprimată în termenii unei „specialități”, mai mult sau mai puțin conturate și maturizate. Oricum însă, despre articularea discursului estetic ca un limbaj profesionist putem vorbi însă, cu anumite rezerve, deoarece semnificația conceptelor acestui tip de discurs, nu este, de regulă, de strictă „specialitate”. Despre ce este vorba? Această semnificație conceptuală nu se îndepărtează, în fond, radical de înțelesul în care respectivele predicate sunt utilizate într-o limbă comună, ca expresii verbale ale unor reacții estetice trăite la nivelul lor intuitiv. Așa se și explică, poate, originea „adjectivală” a celor mai multe categorii estetice. Aceasta pe de o parte. Pe de altă parte, o serie întreagă de noțiuni au fost asimilate în cuprinsul discursului estetic, printr-un transfer din alte limbaje ale cunoașterii umane: cea a „psihologiei comune”, sau a diverselor „științe particulare”, a eticii, a religiei. În toate cazurile însă, termenii cei mai specifici ai acestor noțiuni, *categoriile estetice*, se redefinesc, de fiecare dată, în funcție de două mari variabile: a) de experiență artistică și estetică în evoluția ei nemijlocită și b) de contextul filosofic în care ele sunt integrate și resemnificate. În aceeași ordine de idei este de menționat faptul că, înlăuntrul fiecărei concepții sau viziuni estetice, limbajul vehiculat se supune unor anumite norme de organizare, care, la rândul lor, sunt și ele, în funcție de tipul de *modelare teoretică a obiectului estetic*, și, de *modelare a obiectului în estetică*. Acest fapt teoretic primar a fost explicit evidențiat de esteticieni precum, Nicolai Hartmann, Roman Ingarden, Mikel Dufrenne, și deloc în ultimul rând, de Tudor Vianu care, în același timp, afirma fără nici un echivoc: *construcția obiectului în estetică*, adică „încercarea repetată și neostoită de a prinde realitatea estetică în cristalizări deosebite și la lumina unor împrejurări variate ale spiritului”, nu poate fi realizată în afara unei opțiuni filosofice, care constituie un fel de supradeterminare a cadrului general în care se mișcă reflexia estetică. La rândul ei *modelarea obiectului estetic* spune, de la sine, prin intermediul limbajului categorial, ce anume este *esențial și specific*, în acest orizont de *valorizare* în care contează simțurile superioare (văzul și auzul), sau inferioare (tactilitatea, olfacția, gustul). În orice caz, simplificând din motive didactice întreaga problemă putem afirma câteva adevăruri elementare: a) apelul la categoriile ontologiei generale (*formă, conținut, materie, substanță, esență, aparență, necesitate, libertate* etc.) este *necesar* dar nu este *suficient* pentru a delimita și defini ontologia obiectului estetic; b) obiectul *estetic*, aidoma obiectului teoretic, magic, religios sau etic, de exemplu, are un topos, o regiune distinctă în constituția spiritului și, în acest sens, el este legat, indispensabil de concepte și stări precum: „apariție”, „aparență”, „raporturi de apariție”, „fenomenalitate”, (în sensul de „fenomen esențial” nu de „esență fenomenală”), contemplație, „plăcere dezinteresată” ș.a.

În sensul cel mai larg al termenului, se pot defini categoriile estetice ca fiind concentrate mentale de maximă generalitate, concentrate născute în spirit din nevoia acestuia de a esențializa, clarifica, ordona, clasifica, diferenția și unifica elemente prezente în întreaga creație estetică și artistică a umanității. Strict logic, în acest înțeles, însăși categoria de *estetic* poate fi considerată drept o *metacategorie*, iar în funcție de cum anume este definit *esteticul* sunt definite apoi „particularizările”, „modi-

ficările", „obiectivările" sau „concretizările" acestuia. Prin urmare, în acest plan, dihotomia primă este *estetic - non-estetic*. În acest context, strict categorial, *frumosul* poate fi considerat fenomenul estetic de bază (Nicolai Hartmann) iar toate celelalte fenomene estetice pot fi încadrate drept „prelungiri" sau „modificări" ale frumuseții. Oricum, pe de o parte, calitățile tradițional denumite „modificări ale frumosului" au fost rebotezate, mai ales în secolul al XX-lea *categoriile estetice*, iar consensual s-a admis că pot intra aici, pe lângă frumosul propriu-zis, sublimul, tragicul și comicul sau, altfel spus, după alți autori, *categoriile estetice fundamentale*. Pe de altă parte însă există *categoriile ale esteticii*, care, evident sunt mult mai multe decât cele legate genetic de frumos. În fapt, unii consideră că pot fi incluse aici, aproape toate adjectivele substantivate ale limbii.

De asemenea, imediat după ce în plan categorial *esteticul* a fost distins și separat de *non-estetic*, se impune clarificarea și delimitarea unui alt cuplu conceptual: *estetic-artistic*. Ceea ce a fost admis în chip neîndoielnic este faptul că, *esteticul* are o sferă mult mai largă decât *artisticul*. Oricum, ceea ce este esențial în acest raport este tocmai considerarea artisticului ca fiind un „nucleu concentrat al esteticului", sau „esteticul specializat", adică cel urmărit cu tot dinadinsul a fi atins *în* și *prin* operele de artă.

Ceea ce se cuvine să spunem în acest context, este faptul că, variantelor frumosului li s-a dat și denumirea de *categorii*, dar numai celor *mai generale*. Deși, Kant este considerat a fi inițiatorul acestei căi, totuși această rebotezare s-a folosit, în estetică, mai puțin în sensul kantian decât în cel aristotelic. Oricum, ambiția esteticienilor din secolul al XIX-lea și al XX-lea a fost aceea de a oferi un tablou complet al categoriilor estetice și să cuprindă în el toată sfera frumosului. Astfel, de pildă, Theodor Vischer deosebea următoarele categorii: tragicul, frumosul, sublimul, pateticul, minunatul, ridicolul, grotescul, fermecătorul, grațiosul, în timp ce Charles Lalo, găsea și el tot nouă categorii, numai parțial însă identice cu cele ale esteticianului german: frumos, splendid, grațios, măreț, tragic, dramatic, spiritual, comic, umoristic. Este, de asemenea, mereu amintit, în această ordine de idei, E. Souriau cu cele zece categorii: elegiacul, pateticul, fantasticul, pitorescul, poeticul, grotescul, melodramaticul, eroicul, nobilul, liricul. În orice caz s-au depus multe eforturi pentru reunirea acestor categorii într-un *sistem*, dar rezultatul binecunoscut, este acela că finalmente, fiecare estetician și-a legitimat propriul sistem, cel mai adesea, foarte diferit de al celorlalți. S-a ajuns, în timp, la concluzia că, este practic „imposibil să se clasifice sistematic categoriile" (Anne Souriau) stabilindu-le într-un tabel sau tablou definitiv. Argumentul principal și cel mai important este următorul: se pot inventa mereu și mereu alte categorii pentru că, în fond, domeniul creației estetice este și el ilimitat după cum ilimitată este și reflexia esteticienilor.

În acest context, o poziție demnă de a fi amintită este cea formulată de Tudor Vianu. El găsește de cuviință să se oprească în fața problemei *categoriile estetice* sau *a modificărilor frumosului*, în ultimul capitol al *esteticii*. *Categoriile* sinonimizate drept *modificări ale frumosului* sunt numite „niște *nume colective* prin care sunt înțelese anumite impresii tipice pe care le putem primi de la artă precum *frumosul* și *urâtul*, *comicul* și *umorul*, *grațiosul* *sublimul* și *tragicul*". Explicit Tudor Vianu se întreabă dacă un tratat modern de estetică se cuvine să se mai preocupe de problematica categoriilor estetice. Oricum, susține el - nu există argumente solide pentru a reduce aceste categorii doar la cele șapte, cel mai des prezente în sistemele și sistematizările din spațiul german și cel francez. În fapt, impresiile pe care le primim de la artă se mai pot grupa și în alte *clase tipice*, cum ar fi de pildă, *bizarul*, *fantasticul*, *fiorosul*, *solemnul*, *idilicul*. Prin urmare, numărul categoriilor poate fi *extins*, ceea ce s-a și petrecut atât la autorii germani cât și la cei francezi sau britanici, după cum el poate fi redus prin *comprimări*. În chip concludiv, Vianu ajunge să afirme că „așa-numitele categorii estetice" țin de „conținutul eteronomic al operelor" și nu „de forma prelucrării lui estetice". În fapt, nici frumosul sau urâtul în înțelesul lor limitat, nici celelalte categorii amintite, sau acelea care s-ar putea adăuga într-un șir aproape de nesfârșit, nu reprezintă moduri specifice de organizare ale materiei sau ale datelor conștiinței. Ele desemnează deopotrivă *conținuturi*; ele sunt noțiuni care se aplică materiei sau fabulației opereii. Prin urmare, așa numitele *categorii estetice* stau „în afară de sfera estetică a artei".

Mult mai încrezător asupra caracterului necesar al unui examen categorial în estetică, s-a dovedit a fi, în cel de-al optulea deceniu al secolului XX, Evangelos Moutsopoulos care a dedicat *categoriilor estetice* un studiu purtând chiar acest titlu, având și un subtitlu mai mult decât sugestiv: „*introduce la o axiologie a obiectului estetic*”. În primul rând, esteticianul grec, consideră că rațiunea noastră nu poate fi îngrădită, nici în ceea ce privește propensiunea ei intrinsecă de-a generaliza, și nici în ceea ce înseamnă capacitățile sale analitice. Astfel poate fi explicată, pe de o parte, atât nevoia de-a gândi categorial asupra experienței estetice și artistice cât și, justificată, pe de altă parte, multiplicarea prin analiză, aproape la nesfârșit a sistemului deschis al categoriilor estetice”.

În al doilea rând, Moutsopoulos subliniază că sunt necesare, pentru început, trei distincții conceptuale: *obiect*, *obiect estetic*, *valoare*. Explicit se pleacă de la următoarele premise. Din punct de vedere filosofic poate fi considerat *obiect* tot ceea ce constituie pentru conștiință un termen de referință (exterior sau interior), prin urmare și „un termen de experiență trăită”. În aceeași ordine de idei, *obiectul estetic* este definit ca fiind acel obiect care, întâlnit în natură sau în artă, este capabil, prin intermediul caracterelor sale sensibile să provoace o *experiență specială* (ce constă în trăirea, de către conștiință, prin corespondența acesteia cu o organizare structurală și formală) și un puternic sentiment de satisfacție și de plăcere dezinteresată. În fine, dacă se admite că, acest obiect estetic - „dincolo de o imprecisă apreciere efectivă” - este, în plus, susceptibil de a i se atribui o semnificație precisă pentru experiență, adică o *valoare*, se ajunge, în mod firesc, ca prin intermediul celor trei concepte primare, să devină posibilă „constituirea întregii axiologii a obiectului estetic”. Înseamnă că, obiectul estetic are acest statut dacă și numai dacă el încorporează o *valoare*. În același timp, asemenea valori, generate de însăși *intenționalitatea* conștiinței, nu sunt nici haotice și nici întâmplătoare; ele se coagulează în chip firesc într-un *sistem deschis*. În acest fel, autorul amintit extrage de aici nevoia de a da un tablou al categoriilor estetice, deci de a gândi, în termenii cei mai generali, asupra acestor *obiecte* ce poartă cu ele *valori*.

Moutsopoulos nu este deloc îngrijorat de extensia prea mare a numărului de categorii estetice. În fapt, sugerează el, tot așa cum logica modală nu trebuie să se reducă la *necesar*, *posibil*, *contingent*, ci trebuie să se lărgească astfel încât să poată da socoteală de tot ce este, în gramatică, „adverb” (fiindcă orice adverb modulează gândirea și-i arată „modurile”), tot așa și gândirea categorială în estetică nu trebuie să se reducă doar la câteva adjective substantivate. De altfel, arată el, foarte multe asemenea entități dau seama atât de caracterul dinamic și deschis al aprecierilor și trăirilor estetice cât și al judecăților și al conceptualizărilor noastre despre acestea. În acest fel, Moutsopoulos evită să introducă ierarhizări valorice între categorii. Raționamentul este în esență, următorul: categoriile estetice privesc atât arta cât și natura, iar, ceea ce contează înainte de toate este să se determine în ce măsură un *obiect estetic*, și, în special, un obiect artistic finit, „a reușit sau nu să-și justifice existența. De aici derivă cel puțin trei consecințe importante de ordin metodologic: 1) categoria estetică *fundamentală* este, în fond judecarea respectivului *obiect* ca *izbutit* sau neizbutit, ca *justificat* sau nejustificat (iritarea produce îndeosebi, completă unei opere de artă nereușite; admirație însă, un obiect estetic natural sau artistic”); 2) se poate conchide că, în mod greșit categoriile estetice sunt ierarhizate având frumosul drept normă; după Moutsopoulos, „mai corect ar fi să spunem că toate acestea se proiectează pe *fondul categorial al frumuseții*”, care constituie și condiția oricărui obiect estetic este legitim, chiar și a celui în care sunt conținute și elemente de *urâțenie*”; 3) orice agent estetic purtător de valoare „se mișcă pe fondul frumosului”, dar acest fapt primar, nu implică deloc „o dispunere axiologică a categoriilor una față de celelalte”. Soluția propusă de Moutsopoulos este, în fond, extrem de ingenioasă. El găsește că, sistemul categoriilor estetice este alcătuit din trei clase (*tradiționale*, *determinative*, *finale*) dispuse în cercuri concentrice, proiectele toate pe fondul comun pe care-l constituie categoria frumosului. Schema propusă - i se pare lui - prezintă avantajul de-a se preta la orice amplificări, ea fiind deschisă oricărei completări cerute de dinamica obiectului și a valorii estetice. Iată, în formă concentrată argumentația: „această clasificare corespunde și realității estetice, în măsura în care același obiect estetic sau aceeași dispoziție estetică a conștiinței, aflată la baza obiectivării, poate fi caracterizată de mai multe categorii din clase diferite. Astfel, de exemplu, «Pluta Meduzei» de Gericault este, în același timp, operă *picturală*, *dramatică*, *de coșmar*, *respin-*

gătoare, istorică, anecdotică și romantică. Tot astfel, «Macbeth» de Shakespeare este o operă *teatrală, tragică, sublimă, elisabetană*". De asemenea, dezvoltând principiul inexistenței unei ierarhii între categoriile estetice (acceptat, de pildă, și de E. Sourion) Moutsopoulos arată că, se cuvine, totuși, să se recunoască și faptul că, în ciuda antonomiei și autosuficienței lor (și în pofida faptului că toate se proiectează pe un fond al frumuseții), categoriile estetice formează aceste trei grupe de înrudire, și se împart în clase mai ample „întocmai ca și categoriile kantiene ale intelectului".

În fond, estetica filosofică trebuie să dea un răspuns pertinent asupra acestei fundamentale întrebări: dacă trăirile, obiectele și valorile estetice au extrem de multe nuanțe și grade, atunci, nu se impune oare în mod necesar, ca și gândirea conceptuală să marcheze această multitudine de nuanțe și grade printr-un corespunzător sistem de categorii?

Pentru răspunsul deosebit dat acestei interogații am ales, în continuare (se va vedea că deloc fără motiv) un text din Moutsopoulos. De asemenea, pentru că, în estetica fenomenologică, este prezentă o poziție aparte asupra a ceea ce este denumit tradițional *categorie estetică*, (în acest caz printr-un apel la conceptul de *obiect estetic*) ne-am oprit asupra unui text reprezentativ din Mikel Dufrenne. Textul este oricum important și pentru că este lămurită, în această anume viziune, relația dintre *categorie* în sens generic și *categorii afective*. Pentru autorul *Fenomenologiei experienței estetice*, există nu numai categorii apriorice ale intelectului în sensul kantian al termenului ci și categorii apriorice ale efectivității. Reacțiile estetice specifice de tragic, sublim sau comic, n-ar fi posibile fără existența acestor cadre apriorice ale efectivității omenești.

În fine, pentru că, ne-am oprit să examinăm în extenso numai patru categorii - frumosul, sublimul, tragicul și comicul considerăm că, nu este deloc lipsit de importanță să redăm, printr-un text, poziția lui Nicolai Hartmann asupra unei categorii considerate „secundare" - *grațiosul*.

1. *Evangelhos Moutsopolous, Prolegomene la un sistem al categoriilor estetice*

§1. Dacă, din punct de vedere filosofic, vom considera obiect tot ceea ce constituie pentru conștiință un termen de referință, exterior sau interior, prin urmare și termen de experiență trăită; dacă în aceeași ordine de idei vom defini ca obiect estetic acel obiect amintit care, întâlnit în natură sau în artă, ori realmente creat printr-un elan al lumii spirituale a artistului, este capabil, prin intermediul caracterelor sale sensibile, să provoace acea experiență specială ce constă în trăirea de către conștiință, prin corespondența acesteia cu o organizare structurală și formală, a unui puternic sentiment de satisfacție și plăcere; și dacă vom admite că acest obiect estetic, dincolo de o imprecisă apreciere afectivă, este, în plus, susceptibil să i se atribuie o semnificație precisă pentru experiență, adică o valoare, în care să se obiectivizeze intenționalitatea conștiinței, atunci este evident că devine posibilă constituirea întregii axiologii a obiectului estetic, adică, pe de o parte a unui sistem de valori prin intermediul cărora conștiința să fie în stare să fundamenteze ca atare în chip mai complet orice obiecte estetice, în același timp, deci și pe sine, ca o conștiință estetică, pe de altă parte a unei considerări filosofice, funcționând la un alt doilea nivel, a acestui sistem. În ambele cazuri, mijloacele prin care este determinată natura particulară a unui obiect estetic sunt categoriile estetice, luate, în primul caz, ca valori pure, iar în al doilea, ca relații conceptuale referitoare la acest obiect.

Această distincție, departe de a putea fi considerată arbitrară, se sprijină pe însăși evoluția istorică a semnificației mai generale a termenului de „categorie", ce a apărut, în sens filosofic, mai întâi la Aristotel; el îi atribuie rangul de factor care poate fi recunoscut în toate obiectele, și trece în revistă în total zece categorii. Foarte curând, și anume sub influența doctrinei platonice despre genurile supreme, s-a depus un efort de condensare a celor zece categorii aristotelice în cinci, iar efortul acesta a îmbrăcat o formă finală în operele anumitor reprezentanți ai ecletismului mai nou, la care categoriile substanței, a formei, a relației, a spațiului și timpului sunt acceptate ca elemente componente ale ființei, fără de care orice prezență ontică este imposibilă în sine și de neconceput.

Așa cum, însă, a observat încă A. Cournot, „dispoziția categoriilor aristotelice este conformă spiritului limbilor și a ceea ce s-ar putea numi dispoziția categoriilor gramaticale; de unde rezultă o adevărată contradicție între condițiile structurale ale organului gândirii și natura obiectului gândit. Acest dezavantaj, firește, se extinde asupra logicii aristotelice însăși, ce este legată în chip indisolubil de limbajul oral, neglijând astfel caracterul de scop în sine în sine al demersului intelectual.

§2. Dezavantajul respectiv s-a făcut curând remarcant, însă Kant a fost cu siguranță cel dintâi care a trecut la depășirea terminologiei aristotelice, prin atribuirea unui nou înțeles cuvântului „categorie”, adică semnificația de concept mai general și fundamental al gândirii ce nu trimite la vreun alt concept; el a distins un sistem de douăsprezece categorii formând patru clase, iar acesta, împreună cu formele generale a priori ale sensibilității, constituie cadrul funcțional al oricărei exercitări a intelectului. Acest sistem categorial prezintă avantajul de a cuprinde concepte și clase generale (cantitatea, calitatea, relația, modalitatea), întemeiate direct pe însăși natura intelectului, și nu prin intermediul valorizării limbajului, ce exprimă intelectul în chip imperfect.

În general, în filosofia post-kantiană, categoriile sunt înțelese ca noțiuni mai cuprinzătoare, sub care se efectuează taxionomia atât a ideilor, cât și a fenomenelor. Pentru E. Boutroux, ceea ce numim categorii ale intelectului nu este decât ansamblul deprinderilor pe care spiritul le-a căpătat în decursul exercitării sale în scopul însușirii fenomenelor. Spiritul adaptează aceste deprinderi Țelurilor sale, și în același timp se adaptează la natura lor.

Dealtfel, putem repeta în general ceea ce am spus altădată, adică faptul că, după opinia noastră, categoriile intelectului nu sunt decât agenți prin care se exprimă, concretizată, intenȚionalitatea conștiinȚei, și aceasta, la nivelul cunoașterii, dar și, prin extensie, la nivel etic, practic sau estetic. DefiniȚiile de mai sus sunt necesare în scopul de a se defrișa din punct de vedere metodologic terenul pe care va fi în continuare întreprinsă o cercetare atât a aspectului istoric, cât și a celui axiologic, al problemei categoriilor estetice, în conexiune și cu o interpretare filosofică a artei, ca activitate creatoare a conștiinȚei, și aceasta, înainte de a trece în concluzie, la valorizarea faptului estetic însuși, sub un unghi în același timp subiectiv și obiectiv.

Categoriile estetice prezintă într-adevăr o particularitate datorită naturii lor duale, natură ce se manifestă prin apariȚia lor în conștiinȚă, cu dispoziȚii raȚionale și, simultan, afective, dar și prin faptul că există conȚinute în chiar obiectul estetic, în calitate de caractere particulare ale acestuia, ce îi conferă elasticitate. Mai mult, particularitatea categoriilor estetice constă în anatomia existentă între amploarea lor foarte generoasă și numărul lor nedeterminat.

Într-adevăr, oricare obiect estetic, prin faptul unicităȚii sale, ar fi îndreptăȚit să fie caracterizat printr-o categorie anumită. Antinomia de mai sus va fi supusă în mod necesar unei limitări, dat fiind faptul că, deși nedeterminate ca număr, categoriile estetice nu sunt și infinite.

În consecinȚă, fiecare dintre ele va putea să caracterizeze, aproximativ, mai multe obiecte estetice, omogene ca inspiraȚie ori înfăȚișare formală.

§3. Din perspectiva echivalenȚei unicităȚii unui obiect estetic cu posibilităȚile lexicale de determinare și interpretare a acesteia, se poate susȚine că orice adjectiv poate folosi la numirea unei categorii estetice, presupunând că aceasta va caracteriza un obiect estetic. În faȚa acestui număr nedeterminat de categorii estetice, apare primejdia unei totale fărâmiȚări a nuanȚelor estetice categoriale, precum și a adjectivizării, adică a decategorizării acestora. Desigur, această primejdie a fost în curând înlăturată, mulȚumită distrugerii unui număr anumit, în fiecare situaȚie, de categorii estetice, considerate, asemeni obiectelor estetice pe care le caracterizau, ca fundamentale, fără ca aceasta să însemne că ele sunt singurele posibile. Pur și simplu au fost distinse și izolate ca exprimând în chip mai desăvârșit câte un gen, din șirul finit de genuri estetice pe care se întemeia respectivul sistem.

De la Platon, principală, dacă nu și unică, este considerată categoria frumosului, în opoziție, cu aceea a dulcelui și a plăcutului. Kant, doar, a valorificat doctrina despre sublim și a lui pseudo-Longin și teoria cu tendințe preromantice a lui Burke, construind un sistem polar de opoziții estetice, bazate pe antiteza categorială între frumos și sublim. În felul acesta se exprimă un oarecare refuz din partea cercetării estetice de a închide arta înăuntrul unicei categorii a frumosului. Chiar din acel moment, numărul categoriilor estetice începe să crească, prin adăugarea de noi categorii, la cele două anterioare, ca, de pildă, la Schopenhauer, aceea de habsch, și așa mai departe.

S-ar cuveni chiar a se accentua faptul că în continuare apare tendința către reunirea în scheme a categoriilor, într-un număr mai întotdeauna legat de intenții formaliste ori simbolice, sau reuniuni de trei, șapte sau chiar zece termeni, în paralel cu o tendință spre construirea de sisteme categoriale monumentale, ce corespundeau, poate, ca atare, unor cerințe estetice, nu însă și realității estetice obiective. Bunăoară, sistemul propus de Lalo leagă între ele nouă categorii fundamentale, formând trei grupuri categoriale parțiale, cu un conținut etic evident. Astfel se presupune că de la frumos urmăm la sublim, spre a coborî în continuare la spiritual; de la măreț ne deplasăm la tragic și comic; de la grațios, la dramatic și la hazliu. Cel dintâi grup, acela al categoriilor estetice pozitive, apare ca antrenând conceptul de posesie actuală; al doilea, al categoriilor superlative, pe acela de aspirație optativă; al treilea, al categoriilor descendente, conceptul pierderii.

O reală dificultate este conținută în chiar modul în care, în sisteme închise ca cel de mai sus, ar fi posibilă includerea de categorii ce nu se cuprindeau la început într-însele. Date fiind aceste premise, nu este de exemplu ușor să se includă în schema anterioară categorii ca idilicul, poeticul, pateticul, satiricul sau caricaturalul.

§4. Este firesc ca o estetică liberală sau deschisă să tindă spre adoptarea de sisteme ale categoriilor estetice desprinse de orice exigență de ierarhizare. Desigur, aici se pune problema dialecticii între tendința către fărâmițare a valorilor estetice și nevoia stăvilirii acestei fărâmițări. Oricum, criteriul, în cazul de față, nu poate fi decât distincția severă între categoriile autentic estetice și categoriile non-estetice; acesta permite reunirea de categorii independente între ele, adică nesupuse unei ierarhizări, așa cum se întâmplă, bunăoară, în sistemul compus din douăzeci și patru de categorii, al lui Souriau, unde valorile estetice sunt aranjate ciclic, dar, cu toate acestea, sunt supuse, dacă nu unei ierarhizări, cel puțin unei polarizări, în baza a două dintre ele, aceea a frumosului și aceea a grotescului. Conform dispoziției anterioare a roții valorilor estetice, rezultă două tabele de date categoriale, dintre care unul reprezintă degradarea frumosului către grotesc, iar celălalt, înălțarea acestuia din urmă către primul.

Firește, numărul acestor categorii este conceput pur și simplu ca fiind ilustrativ, iar trecerea de la un pol la celălalt ar fi putut fi și mai lină, dacă la cele douăzeci și patru de categorii ale lui Souriau s-ar adăuga și altele, la infinit. Prin urmare, această dispoziție ciclică a categoriilor estetice nu le protejează nici de polarizare, nici de fărâmițare, deși, desigur, răspunde respectivelor exigente ale unei estetici deschise, așa cum am descris-o mai sus. Problema se pune, credem, tocmai datorită faptului că se pretinde un criteriu estetic, de obicei, în direcția calității, a esenței obiectelor și emoțiilor estetice, nu însă și în direcția, dacă nu a calității, cel puțin în aceea a intensității și a purității ambelor; astfel se lărgeste domeniul esteticului, fără ca, în același timp, să se concretizeze noțiunea autenticității estetice.

Prin soluția pe care noi o propunem se reunește salvagardarea, în primul rând, a caracterului deschis al oricărei valorizări estetice; în al doilea rând, a caracterului primordial, pentru universul esteticii, al frumosului, fără ca, totodată, să se impună vreo exigență de ierarhizare; și în al treilea rând, a condiției purității, autenticității estetice, așa cum o înțelegem mai sus.

Soluțiile acestei probleme, propuse până acum, pot avea două justificări: pe de o parte faptul că, în conformitate cu exemplul oferit de Kant, categoriile estetice au fost opuse una celeilalte, și în spe-

cial frumosului; și pe de altă parte, faptul că, de la sfârșitul veacului trecut și începutul secolului nostru, a devenit evident, în domeniul esteticii, efortul ca aceasta să înceteze a fi considerată știință despre frumos, așa cum încă o dorea Léveque, și să i se determine alte criterii de bază, precum acela al creației de artă, fiind numită știință a artei.

Această definiție este însă restrânsă, căci toate categoriile estetice privesc atât arta, cât și natura. Apusul de soare deasupra mării liniștite, o formă vitală frumoasă sau o mișcare grațioasă etc. sunt, incontestabil, obiecte estetice. Însă Tolstoi s-a străduit să conteste ponderea esteticii considerate ca știință aflată pe un teren exclusiv artistic, susținând că țelul artei este acela de a exprima o societate. Desigur, astăzi estetica este fundamentată mai ales ca știință a artei, sau ca o contemplare a naturii frumoase, adică diferit de cum era întemeiată în secolul al XVIII-lea. Oricum, nu se consideră nedem să se refere la natură. Există numai, în cazul de față, o diferență de unghi de vedere. De altfel, ceea ce contează înainte de toate pentru estetica contemporană, este să determine în ce măsură un obiect estetic, și în special un obiect artistic finit a reușit sau nu să-și justifice existența. Prin urmare, categoria estetică fundamentală apare aceea a judecării respectivului obiect ca izbutit sau neizbutit, ca justificat ori nejustificat. Numai în acest sens particularitatea obiectelor estetice, considerate și ca exprimând reacții de plăcere sau de neplăcere ale conștiinței în prezența unor obiecte estetice, se justifică la rândul ei. Iritare produce îndeosebi contemplarea unei opere de artă nereușite; admirație, însă, un obiect estetic natural sau artistic. Din cele de mai sus se poate conchide că în mod greșit categoriile estetice sunt ierarhizate având frumosul drept normă, sau chiar îi sunt opuse.

Mai corect ar fi să spunem că acestea se proiectează pe fondul categorial al frumuseții, care constituie și condiția oricărui obiect esteticește legitim, chiar și a aceluia în care sunt conținute și elemente de urâtenie, de ajuns ca acestea să se justifice din punct de vedere estetic.

2. Mikel Dufrenne, *Categorii estetice - categorii afective*

Calitățile afective dezvăluie, într-adevăr, un aspect important care trebuie pus acum în discuție. Ele constituie, mai întâi, *a priori*-urile care suntem și, de asemenea, pe cele pe care le cunoaștem. În general, cunoaștem deja *a priori*-urile corporale, intelectuale sau afective și trăim având ca temei această cunoaștere ce precede orice achiziție. Le cunoaștem, adică, înaintea oricărei experiențe. Să precizăm însă că e vorba de o cunoaștere care poate să rămână implicită, chiar dacă acționează, dar care, în momentul explicitării, se traduce în propoziții care forțează asentimentul. Chiar dacă *a priori*-urile sunt indefinibile, așa cum am văzut în cazul calităților afective, ele sunt, totuși, cunoscute. E vorba de o cunoaștere care nu înșală. *A priori* -urile prezenței apar, mai întâi, ca insesizabile: cum să exprimăm modul singular în care un organism singular, potrivit constituției proprii, se raportează la un mediu, se instalează în el și i se ajustează, trăiește și moare? Și totuși, știm să recunoaștem imediat o ființă vie și să-i înțelegem demersurile. Pe temeiul acestei cunoașteri *a priori*, biologia și psihologia comprehensivă - cărora Goldstein le-a trasat programul - pot institui o știință a comportamentului, pot arăta în ce fel ființa vie își utilizează corpul potrivit modului în care utilizează lumea și să enunțe, în consecință, *a priori*-urile corporale cum ar fi: a mânca, a ataca, a dormi - *a priori*-uri care alcătuiesc schemele acestei utilizări. Dar chiar *a priori*-urile reprezentării, în rădăcina lor existențială, nu sunt cunoscibile încă: intuiția pură nu e sesizabilă pentru că ea nu e decât posibilitatea intuiției, modul în care subiectul se deschide existentului: de aici caracterele spațiului și timpului, caractere pe care nu le putem percepe decât ca ceea ce descoperă privirea, pe care niciodată nu le putem soma și care prelungează orice dat. În ceea ce privește *a priori*-urile intelectului, *a priori*-uri care constituie fundamentul posibilității de a judeca - acestea nu fac decât să determine obiectivitatea obiectului, a unui obiect care nu e nimic altceva decât obiectivitatea sa, un pre-obiect, într-un anume fel, a cărui singură proprietate este unitatea anterioară oricărei diversități: acest act fundamental prin care un subiect deschide, cum spune Heidegger, „orizontul de unitate” necesar oricărei cunoașteri, nu mai poate fi sesizabil în el însuși. Și totuși, cel puțin sub aspectul lor constituant, aceste *a priori*-uri fac loc unei științe pure ale cărei propoziții au un caracter apodictic. Observațiile de mai sus își mențin valabilitatea și în ceea ce privește *a priori*-urile afective: ele sunt: desi-

gur, insesizabile și, ca atare, cad în sfera sentimentului. Totuși, trebuie să avem cunoștința lor, mai înainte chiar ca sentimentul să ni le releve, așa cum spațiul îl cunoaștem înaintea geometriei: dacă putem simți tragicul lui Racine, pateticul lui Beethoven sau seninătatea lui Bach, aceasta este posibil pentru că avem o oarecare idee, anterioară oricărui sentiment, despre tragic, despre patetic, sau senin, adică despre ceea ce de aici înainte vom numi categorii afective. Categoriile afective, să precizăm, sunt, în raport cu calitățile afective ceea ce generalul este pentru particular și, de asemenea, ceea ce cunoașterea *a priori*-ului este *a priori*.

Observăm că e posibil ca aceste categorii să nu poată face obiectul unei estetici pure în sensul riguros al geometriei sau al fizicii pure: e posibil să nu fi fost noi înșine riguroși în recensământul sau în definiția *a priori*-urilor corporale - cum ar fi agresiunea, construirea cubului sau viziunii, căutarea hranei - sau în recensământul și definirea categoriilor afective - cum ar fi bufonul, vioiul sau trivialul. Dar pot, tot atât de bine, să nu înțeleg nimic din geometrie fără ca incomprehensiunea sau ignoranța mea să fie un eșec, pentru că omenii au trăit fără geometrie: sumara cunoaștere pe care o aveau despre spațiu și timp - această geometrie naturală aflată la jumătatea drumului dintre trăit și gândit - era, totuși, într-un anume fel, necesară și universală. Necesitatea și universalitatea nu sunt, în mod necesar, caracterele unei științe încheiate, ci și ale unei cunoașteri implicite. În plus, cunoaștem astăzi prin ce anume suntem mai kantieni decât Kant, și anume că știința pură rămâne întotdeauna de făcut și, că - mai ales - cunoașterea inițială nu e niciodată epuizată. Acestea sunt motivele care ne îndreptățesc să gândim la existența unei estetici pure. La ea ne vom referi implicit ori de câte ori arta ne relevă o calitate afectivă. Vom preciza însă că această estetică, prezentă în noi, nu e, probabil, niciodată definitiv actualizată.

Și totuși, o atare estetică a solicitat deseori atenția esteticienilor. De fapt, dacă ceea ce am numit categorii afective n-au fost recenzate și interpretate așa cum încercăm să facem în acest studiu, ele au fost totuși reperate și inventariate sub alte denumiri, ceea ce ne îngăduie să ne recomandăm de la aceste cercetări. Ele s-au fixat, după cum se știe, asupra a ceea ce s-a numit când *categorii*, când *esențe*, când *valori estetice*: frumos, sublim, amuzant, grațios etc. (Acest etc., deseori întrebuintat, indică limitele reflecției care se mulțumea cel mai adesea să confrunte valorile estetice cu alte tipuri de valori în lipsa posibilității de a alcătui bilanțul exact). Iată dealtfel, ceea ce vom numi categorii afective, considerând că această denumire este cea mai exactă. Pentru că, se poate oare vorbi de valori, așa cum procedează axiologiile care vor să integreze estetica? Sigur frumosul poate fi numit valoare, dar cu condiția să fie în afara seriei și ca, în loc să fie măsurat cu alte categorii, să desemneze privilegiul pe care îl au anumite obiecte estetice de a fi reușite, adică de a exprima pe deplin cutare sau cutare categorie și de a manifesta în mod irecuzabil adevărul unei lumi. Frumosul este adevărul estetic; prin aceasta el este o valoare, dar prin ceea ce el este adevăr, nu este o valoare. În ceea ce privește categoria, ea nu e numai o afirmație, afirmația și stabilirea unei anumite lumi relevate de operă. Există, dacă vrem, o valoare în planul secund, întrucât această lume este lumea unui subiect, deoarece ea valorează prin și pentru acest subiect, constituind pentru el cea mai bună dintre lumile posibile sau, mai curând, singura lume adevărată. Dar aceasta înseamnă numai că valoarea e temeiul existenței în măsura în care existența e reciprocă unui subiect valorizant; observația nu e suficientă însă pentru a defini existența prin valoare și, în consecință, pentru a defini ca valori categoriile care sunt principiul lumilor exprimate prin artă. Grotescul, amuzantul, prețiosul sunt realități, atitudinile unui subiect și caracterele unei lumi. Ele nu sunt valori.

Și nu vom consimți, cu atât mai puțin, la termenul de *esențe reflexive* așa cum îl înțelege Etienne Souriau: „Aceste esențe reflexive ale Ethosului sunt, desigur, posterioare împlinirii progresiunii instaurative pe care nu o dirijează. Ele sunt potrivit dragostei, izvorâte dintr-o reîntoarcere reflexivă și contemplativă către operă... Sunt încercări, controale *a posteriori*, iar nu reglări directe sau legi ale actului”. În ceea ce ne privește considerăm că aceste esențe nu sunt numai controale *a posteriori*. Sau, mai degrabă, ele pot fi considerate ca atare, dar în măsura în care au trebuit să fie elaborate prin reflecție și să izvorască din examenul operei. Considerându-le însă în perspectiva statutului lor original, ele își pierd caracterul reflexiv; iar atunci când le considerăm dintr-o dublă perspectivă -

cosmologică și umană - adică în ipostaza lor de calități afective cărora le sunt „idei” *a priori*, ele își pierd, de asemenea caracterul de aposterioritate; ele desemnează deci, ceea ce este immanent operei și contemporan creației, acest *a priori* existențial care inspiră artistul pentru că el este artistul însuși. Și ar fi cu siguranță absurd, așa cum de altminteri a subliniat E. Souriau, să se creadă că o categorie ar fi scopul artistului și că el s-ar strădui s-o realizeze. Artistul gândește cu totul altfel: asupra obiectului pe care îl creează el nu gândește decât după gustul său și fără a se preocupa de o normă spirituală, cum ar putea fi categoria, dacă el și-ar propune-o ca scop; el nu se gândește la atari lucruri, nu se gândește, mai ales, la sine ca purtător al acestor *a priori*-uri: de aceea el se exprimă pe sine așa cum este, dar el este acest „sens” al categoriei; artistul nu poate să facă decât opera pe care o face, iar aceasta îl atestă atunci când e autentică, adică atunci când între autor și operă nu mai e o relație de creație, cum ar fi între artizan și obiectul pe care acesta îl fabrică, ci una de consubstanțialitate. Pe scurt, ca și în cazul calității afective, categoria afectivă nu desemnează numai caracterul unei lumi, ci și caracterul unui subiect, ambele în relație indisolubilă. De asemenea, din momentul în care artistul se exprimă pe sine exprimându-și lumea, ea este desigur „regula directă și legea actului”. Și tocmai pentru că este legea actului ea este, de asemenea, legea operei. Pornind de la examenul operei și, de comun acord cu E. Souriau, Bayer se opune lecției lui Victor Basch. El reperează categoriile estetice, punct care-i îngăduie să confere obiectului estetic maximum de obiectivitate și de autonomie. Doctrină cu atât mai interesantă cu cât obligă la confruntare cu numeroase dificultăți, adică la fixarea examenului în inima obiectului în scopul de a discerne în el - întrucât acesta își este sieși proprie lege - tipurile de echilibru care dau temei categoriilor. De altminteri, nu e un motiv de îngrijorare faptul că reflecția estetică neglijează aspectul existențial al categoriilor pentru a sublinia aspectul lor cosmologic și dacă ea se îndreaptă către lumea operei mai degrabă decât spre subiectul care se exprimă în ea. Așa cum omul e reperat prin gesturile sale mai degrabă decât prin intențiile sale, tot așa, opera e reperată mai curând prin lumea sa decât prin *a priori*-urile prin care se constituie: noema e mai accesibilă decât noeza. Lumea este aceea pe care limbajul nostru o numește mai ușor și funcție de care am denumit categoriile umane: există un cuvânt pentru a numi tragicul ca un caracter al lumii, dar nu există un cuvânt pentru a numi sensul tragicului ca un caracter al subiectului. Ceea ce definește Bayer, într-adevăr, nu este lumea operei, ci structura ei obiectivă. Prin aceasta el își asumă o sarcină indispensabilă pentru că, nu încapă îndoială că lumea operei nu-și are rădăcinile în structura sa obiectivă. Este însă extrem de important să distingem această structură - a cărei elucidare cade în seama reflecției critice - de experiența imediată așa cum o cunoaște sentimentul și care apelează la categoria afectivă. Iată pentru ce vom distinge categoriile afective de categoriile structurale, cu atât mai mult cu cât examinarea structurii nu poate da seama de diversitatea categoriilor. Este motivul pentru care Bayer urmează clasificarea tradițională, deși el aduce, mai ales în analiza grațiosului, nuanțe extrem de importante.

Dar, *a priori*-ul pe care intenționăm să-l evocăm aici nu este *a priori*-ul ca immanent artistului și constituind lumea operei, ci *a priori*-ul ca făcând obiectul unei cunoașteri, adică, în alți termeni, categoria afectivă sub care se subsumează calitatea afectivă. O atare categorie va trebui căutată, mai întâi, în spectatorul obiectului estetic. Într-adevăr, cunoașterea calității afective pe care o dezvăluie sentimentul este întotdeauna o recunoaștere. Înaintea lumii dezvăluite de sentiment nu suntem niște străini pe care nimeni nu-i orientează; ni se pare să știm deja ceea ce citim în expresie; dacă semnul este imediat semnificativ, aceasta înseamnă că semnificația e cunoscută mai înainte să fi fost învățată, astfel că orice instrucție nu face decât să confirme o cunoaștere prealabilă. Iar faptul însuși al explicării sentimentului, faptul că noi găsim denumiri pentru calitatea afectivă comunicată de sentiment, nu face decât să ateste prezența acestei cunoașteri. Această împrejurare nu contrazice însă fenomenologia sentimentului așa cum am încercat s-o schițăm: am spus că, pentru a ne revela profunzimea operei, sentimentul trebuie să fie profund și că noi înșine trebuie să fim profunzi. Vom descoperi acum aspectul transcendental al acestei profunzimi căreia mai înainte i-am subliniat caracterul ontologic: pentru a fi sensibili, nu e suficient să fim echipați cu întreaga noastră experiență; e încă necesar, pentru a înțelege după ce am fost afectați, să fim echipați cu acea cunoaștere care ne permite să recunoaștem ceea ce simțim. Cum am putea, altfel, exprima o calitate afectivă fără a recurge la o categorie afectivă, dacă această categorie nu-mi este, într-un anumit fel, cunoscută mai înainte? Cum

aș putea fi sensibil la expresia obiectului estetic, în clipa în care îmi este prezent, dacă n-aș avea o secretă înrudire cu el, dacă n-aș fi dotat spre a-l înțelege? În ce fel ar putea sentimentul să fie inteligent, dacă nu-l vom egala ca inteligență? În ce fel aș putea percepe obiecte spațio-temporale, spune Kant, și cum aș putea ști că totul este obiect spațio-temporal, dacă spațiul și timpul n-ar fi date *a priori*? Cum aș putea citi o expresie asigurându-mă că ea este posibilă, dacă n-aș avea o cunoaștere prealabilă în legătură cu exprimatul, cunoaștere care nu izvorăște din reflecție și care este *a priori*?

În sprijinul acestei apriorități poate fi invocată o dublă mărturie: această cunoaștere, mai întâi, este imediat immanentă sentimentului; ea nu rezultă, pe de altă parte, dintr-o generalizare empirică. Faptul că această cunoaștere ar fi sufletul sentimentului, nu afectează cu nimic puterea de revelare a acestuia. Singur sentimentul ne deschide obiectului estetic ca unei ființe singulare, numai el ne pune în contact cu acest obiect, și anume dincolo de toate problemele pe care le suscită reflecția și care alterează sau, cel puțin, întârzie experiența comunicării. Rămâne însă de subliniat faptul că sentimentul nu poate fi pe deplin inteligent și obiectul estetic recunoscut - nu spunem reflectat - decât în lumina acestei cunoașteri. Cunoașterea nu maschează sentimentul, nu tulbură ceea ce este unic în obiectul estetic, adică acea nuanță singulară pe care o resimt fără s-o pot explicita în totalitatea ei și după care amara feroare a lui El Greco nu e feroarea senină a lui Rafael, după cum puritatea fremătătoare a *Cvartetelor* lui Fauré nu e puritatea violentă și magnifică a *Cvintetului* lui Franck. Și este, evident, necesar ca feroarea sau puritatea să-mi fie cunoscute în calitate de categorii afective pentru a putea încerca singularitatea acestor nuanțe. Cunoașterea nu e deci posterioară sentimentului; și nu e vorba de o reflecție asupra sentimentului, reflecție prin care sentimentul ar trece de la un anumit stadiu de opacitate la un anumit stadiu de inteligență, de la participare la comprehensiune. Sentimentul este instantaneu inteligent, astfel că în tragicul *Fedrei* recunoaștem instantaneu tragicul ca atare și nimic mai mult, resimțind în același timp că ideea și cuvântul nu epuizează atmosfera unică a operei. Întocmai cum la Kant, senzația nu este mai înainte dată - și abia apoi i s-ar adăuga, pentru a o face semnificativă, formele sensibilității - noi percepem dintr-o dată obiectele spațio-temporale și le gândim astfel, ca obiecte ale unei naturi inteligibile. *A priori*-ul este contemporan *a posteriori*-uri categoriile afective sunt prezente sentimentului. Cunoașterea pe care ele o constituie face parte din arsenalul eului profund care este capabil de sentiment. Sentimentul reanimă această cunoaștere, iar aceasta face sentimentul inteligent. Ceea ce resimt, ceea ce exprimă obiectul estetic are un sens ce poate fi identificat grație acestui ecou pe care îl trezește în mine. Trebuie observat însă ce e vorba de ecoul unui *a priori*, întrucât ecoul la care ne referim nu e opera reflecției. Această cunoaștere nu se prezintă ca o reflecție care s-ar adăuga sentimentului venind din afară. Departe ca acest ecou să fie o reflecție, și departe de a se dispensa, prin aceasta, de reflecție, el însuși are nevoie de ea: el există în noi ca o virtualitate fundamentală - în ordinea cunoașterii și nu a acțiunii - pe care întâlnirea obiectului estetic și sentimentul pe care acesta îl suscită vine să o actualizeze. Ecoul la care ne referim poate fi înțeles, de altfel, ca un fel de sens, un sens al umanului și al modalităților sale afective, tot așa cum se vorbește de un sens al matematicii sau al picturii, cu diferența că aici e vorba de altceva decât o simplă aptitudine sau de gust: e vorba de o comprehensiune prealabilă, împrejurare ce face ca sentimentul să fie cunoaștere. Însă, pentru a fi explicitată, această comprehensiune prealabilă presupune ea însăși intervenția reflecției, chiar dacă nu o poate realiza niciodată în chip definitiv; comprehensiunea prealabilă trebuie înțeleasă ca fiind materia reflecției și nu reflecția însăși. Mai mult, această cunoaștere nu se poate dispensa de reflecția asupra sentimentului: întrucât este immanentă sentimentului, ea nu-i adaugă nimic; întrucât, pe de altă parte, e generală, ea nu e în întregime adecvată sentimentului care primește expresia singulară a unui obiect singular: categoria tragicului nu acoperă întocmai tragicul pe care îl relevă *Fedra*, sau *Ecce homo* a lui Rembrandt, sau *Oda funebră* a lui Mozart; ea lămurește sentimentul pe care-l resimt în fața operei, îl face inteligibil, dar nu-l epuizează.

Categoria afectivă este dimensiunea conștiinței reciproce a dimensiunii unei lumi. Deși generală, ea este, de asemenea, existențială: așa cum lumea operei apelează la autor, lumea calificată prin categorie face apel la o conștiință căreia să-i fie corelatul, conștiință care va fi ca un autor impersonal: creatorul personal devine spectator absolut, care își asumă și poartă în el sensul spectacolului. As-

tfel, ideea lumii ca tragică presupune o conștiință, dar nu pentru a trăi tragicul ca un destin propriu în maniera eroilor pentru care tragicul e o situație, ci pentru a-l resimți, pentru că tragicul e pentru ea spectacol, în maniera corului tragediei. Categoria exprimă deci un anumit mod al conștiinței de a se deschide unei lumi, un anumit „simț”; există un simț al tragicului sau grotescului, așa cum există un simț al mirosului sau simțul tactil; acest simț e constituant: lumea tragicului dispare în momentul în care o anumită privire nu se mai fixează asupra lui și invers; ea apare irecuzabilă și adevărată din momentul în care conștiința intră în rezonanță cu ea, așa cum e adevărată lumea artistului dacă artistul este adevărat. Singura diferență constă în aceea că aici e vorba de o conștiință impersonală, conștiința unui artist posibil care este imaginea unui artist real; e vorba, dacă preferăm, de o structură posibilă a subiectului ce poate fi în mod implicit cunoscută în afara oricărei referințe la un subiect real: o posibilitate umană printre altele. Și dacă psihologia - așa cum observă Sartre - „utilizează fără să spună esența *a priori* de a fi uman”, aceasta poate pentru că această esență se demultiplică în posibilități esențiale ce pot fi fixate *a priori*; emoția, în schimb, nu poate fi cunoscută *a priori*, pentru că e vorba de reacția concretă a unui subiect concret și, mai ales, pentru că e o atitudine secundă izvorâtă dintr-un *parti-pris* fundamental al persoanei care este sensibilitatea la cutare sau cutare calitate afectivă, fără să fie acest *parti-pris* în el însuși. Dimpotrivă, sentimentele pe care le exprimă categoriile afective, le putem numi foarte bine categorii umane, în timp ce emoțiile nu sunt decât accidente; aceste categorii sunt *a priori*-uri existențiale cognoscibile ele însele *a priori*; ele desemnează atitudinile fundamentale ale persoanei câtă vreme se raportează la o lume în fața căreia devine sensibilă.

Astfel, așa cum *a priori*-urile afective ale obiectului estetic sunt în același timp existențiale, categoriile afective sunt, de asemenea, categorii umane; cunoașterea *a priori* a fețelor lumii este o cunoaștere *a priori* a atitudinilor omului; lumea și omul sunt cunoscute în chip indisolubil.

3. N. Hartmann, Statutul valoric și categorial al grațiosului

Sublimul exclude tocmai grațiosul ca atare, și fermecătorul sau amabilitatea îndatoritoare a conduitei umane exclud la rândul lor sublimul. E de ajuns să ne reprezentăm situația intuitivă ca să vedem îndată momentul excluderii, pe ambele laturi. Intervenția aceasta a contradictoriului face cu neputință trecerea și prefacerea. Prin aceasta se înlătură și suspiciunea unui raport de graniță: din partea grațiosului, sublimul nu este amenințat, nimic în el nu mână spre domeniul acestuia, și mai ales nimic nu pătrunde într-însul. Să ne gândim, de asemenea că sublimul admite cel puțin un moment de apăsare - și de negativ în genere. Grațiosul exclude asemenea momente radical de la sine. El ar fi suprimat de ele.

A spune în ce constă grațiosul este imposibil - și mai imposibil de spus decât în ce constă sublimul. Acolo, cel puțin se poate trimite la momentul lesne de sesizat al măreției, deși nu era atât de ușor de spus în ce ar consta măreția, dacă într-însa cantitativul este subordonat. S-a tras din opoziția grațiosului față de sublim concluzia că trebuie să fie vorba aici de „ceva de ordin mic”, - în felul acesta s-a confundat grațiosul cu delicatul și cu gingașul.; cum am arătat deja. Nu se poate ajunge deci la nici o determinație esențială a grațiosului pornind de aici.

S-ar putea renunța deci la această încercare deoarece lucrurile nu stau în felul că orice frumos ar trebui să fie ori sublim, sau grațios; există, dimpotrivă, încă foarte mult frumos de natură diferită - în dramă, în roman, în arhitectură și pictură, în muzică și în viață... Și asupra acestui lucru s-a atras atenția mai sus. Totuși, rămâne aici ceva în plus care se impune ca problemă; tocmai opoziția specifică față de sublim.

Opoziția aceasta nu este încă deplin valorificată. Și întrucât încercările de până acum pot fi socotite ca nereușite, trebuie să atacăm problema din altă parte. Pentru aceasta există în orice caz trei posibilități. Prima constă în descrierea directă, a doua în cercetarea „unde” se întâlnește grațiosul (în ce arte etc.); a treia în întrebarea, în care straturi ale obiectului estetic își are rădăcina grațiosul.

Să ne oprim întâi la descriere: „ceea ce are grație”, farmecătorul înseamnă evident ceea ce „farmecă”, ceea ce „place”, și anume, ceea ce atrage prin farmecul său. Aceasta înțelegem printr-însul. Ce este deci ceea ce ne atrage în mod plăcut, de pildă într-un peisaj? Aceasta este ușor de spus când ne aflăm în fața unui peisaj plin de farmec, sau în fața tabloului unui peisaj și putem indica amănunte; dar greu de spus când suntem reduși numai la concepte.

Stau oare lucrurile în felul că peisajul ar trebui să vină în întâmpinarea nevoilor omului, pentru a atrage, a fermeca? Greu, căci în felul acesta cădem într-un raport de utilitate. Dacă spunem însă că el stă în faptul că peisajul respiră pace și seninătate, atunci nu am ajuns mai departe decât unde eram, și trebuie să întrebăm din nou, ce trezește în noi impresia de pace și seninătate?

La aceasta se poate răspunde: un teren ușor ondulat, urme omenești sub forme de case, de ogrăzi, de drumuri, un curs de apă sau oglinda netedă a unui lac, variația farmecătoare a pădurii cu ogoarele și pajiștea, deasupra unui cer de vară cu norișori albi trecând peste el... Nici o îndoială, deslușim aici ceva din farmecul peisajului. Dar este aceasta valabil în genere, pentru ceea ce are grație și farmec? Nu poate fi vorba de așa ceva; este vorba numai de un caz special, în cel mai bun caz de un tip al peisajului plin de farmec, - mai curând momentul variației este de generalitate mai mare. Adevărul ar putea fi că: grația este individuală, este în fiecare caz altfel. Și lucrul acesta nu este la ea nici măcar ceva nou. El este comun oricărui frumos.

Stau lucrurile altfel cu un chip grațios? Ce place și atrage aici? Farmecul expresiei, un început de surâs; poate o privire directă, poate tocmai genele plecate... Evident, pot fi lucruri diferite; poate fi chiar în aceeași figură jocul fizionomiei, dând impresia vieții interioare, a varietății, a bogăției...

Și totuși, acestea spun foarte puțin. Adevărata grație a unei figuri sau a unui om stă în ceea ce se străvede sufletește prin trăsături. Aici ajungem îndată în regiunea valorilor etice; lucrul acesta nu poate fi evitat în grațiosul estetic, căci, în adevăr, anumite valori etice joacă rolul de condiții în grație; - s-ar putea spune, un rol de „fundament”. Nu este nimic surprinzător aici. Ele sunt presupuse și altfel pretutindeni, ca fundament, oriunde este vorba de frumusețea omului sau a raporturilor omenești.

Dar este cu neputință să raportăm sigur valori etice particulare, ca fundament, la ceea ce are grație; căci este vorba mereu de altele: o dată timiditate, modestie, nevinovăție, altădată mândrie, reținere demnă, altădată privire deschisă, simplitate, spontaneitate.

Și nu este nevoie nici măcar să fie valori. Și non-valori pot avea aici rol de fundament, ca de pildă frica, groaza, nesiguranța, nevoia de protecție. Un farmec puternic poate porni din expresia acestor momente negative, în afară de cel moral, și tocmai unui estetic. Căci expresia lor cere participare, ajutor activ, acționează ca un moment al amabilității.

Se pare, prin urmare, că în domeniul grației umane, se poate câștiga mai degrabă, decât sub nivelul umanului, ceva prin descrierea de fenomene. Poate pentru că aici fenomenul însuși ne trimite la raportul de apariție. Cu aceasta ne aflăm deja în fața celui de al doilea punct al cercetării: unde intervine în arte grațiosul. Aceeași întrebare am pus-o în fața sublimului. Și acolo se iviseră deosebiri între arte.

Se ivesc deosebiri între arte și în ce privește grațiosul. Astfel, de pildă, nici una din arte nu ar putea fi cu totul exclusă aici. Și ornamentele pot fi grațioase, încântătoare, atrăgătoare; la fel, edificiile pot fi, în anumite cazuri, grațioase, cu deosebire unele mai mici care se încadrează armonios în peisaj. Sculptura cunoaște grațiosul în altitudinea și expresia figurilor ei - de la farmecul iubirii, propriu Afroditei, până la plutirea în aer a dansatoarei.

Mult mai mare este spațiul grațiosului în domeniul pictural. Lucrul acesta își are temeiul său adânc: grațiosul se mișcă în câmpul sensibilului; oricare ar fi valorile care stau în spatele lui ca fundament, grațiosul însuși este în întregime legat de apariție, pictura însă sesizează totul direct pe latura sensibil-vizuală. Ea poate fixa orice expresie a feței, chiar cea mai trecătoare, și poate face să apară într-însa tot ce se poate oglindi în trăsături omenești. În același timp, ceea ce constituie grația nu este atât acest interior uman, cât jocul sensibil al formelor și al culorilor înseși și potențialul lor de apariție ca atare.

Ceea ce ține de conținut se desfășoară mult mai puternic în creația poetică. Dar și acolo, greutatea cade în cele din urmă pe apariție: amabilul, delicatul, ceea ce este „stilat”, ajung la apariție în comportarea personajelor; și „apariția” aceasta, de care singură depinde valoarea estetică, este în chip evident și ea încă aproape de simțuri. Grația Suzanei (în *Nunta lui Figaro*), felul încântător de a fi al Philinei (în *Wilhelm Meister*) apar în evenimente povestite sau jucate, - nu atât de deplin intuitiv ca în mimica pictată, totuși cu avantajul că nu sunt limitate la un singur moment, ci pot fi urmărite desfășurate în timp. Acesta este un mare avantaj în ce privește grațiosul uman. În această privință creația poetică poate concura în efectele ei cu pictura, în redarea unor trăsături atât de subtile ca farmecul, seducția sau vraja, - deși ea ajunge la deplina apropiere sensibilă a picturii.

În sfârșit, muzica: acolo unde există nuanțe sufletești care pot fi prinse fără un conținut determinat, ea este în elementul ei. Gingășia cea mai delicată, pasiunea și clocotul, căldura, claritatea, strălucirea, seninul și purul - ea știe să le dea expresia adecvată la toate, în jocul absolut liber al formelor ei, care nu cunoaște nici o graniță în nuanțarea dinamicului.

Dacă se compară rezultatul acesta cu situația dinăuntru sublimului, se obține următorul tablou: numai muzica joacă în întregime același rol, pentru sublim ca și pentru grațios, ea realizând în amândouă efectele cele mai înalte și mai diferențiate. În creația poetică, rezultatul este deja nițel deosebit: sublimul, ea îl redă numai în forma extremă a tragicului, în timp ce ea desfășoară din plin grația în toate formele omenești. Sculptura manifestă clar o predominanță pe latura sublimului, pictura una pe latura grației. Arhitectura este capabilă în chip precumpănitor de sublim, și se poate ridica aici la valori extraordinar de înalte. Dimpotrivă, ornamentica este capabilă, fără îndoială, în câteva din ramurile ei, de grațios (agreabil), niciodată însă de sublim.

Se vede deci: dacă așezăm muzica în vârful piramidei, și apoi coborâm trecând prin poezie și artele plastice până la arta construcției și a podoabei, ne mișcăm pe o linie de separație progresivă în privința aptitudinii pentru expresia sublimului și a agreabilului.

Surse:

1. Evangelos Moutsopoulos, *Categoriile estetice. Introducere la o axiologie a obiectului estetic*, Editura Univers, pp. 19-20.
2. Mikel Dufrenne, *Fenomenologia experienței estetice, Percepția estetică*, vol. II, Editura Meridiane, pp. 151-160, 163-164.
3. Nicolai Hartmann, *Estetica*, Editura Univers, pp. 457-462.

II. Frumosul - fenomen estetic de bază și categorie centrală a esteticii

Primul fapt teoretic care este acceptat în chip aproape unanim cu privire la frumos este acesta: dintre toate noțiunile estetice care au primit statutul de categorii fundamentale, deci de noțiuni având un grad maxim de generalitate, este singura *pur* estetică, exclusiv estetică. După cum s-a observat de nenumărate ori, *sublimului* îi este inerent atașată o cotă de eticitate (de unde formula devenită aproape curentă, „sublimul este cea mai etică dintre toate categoriile estetice”), iar *tragicul* și *comi-*

cul, nu sunt reductibile doar la apariție și aparență; ele sunt și în viață, prin urmare, nu sunt fenomene *pur* estetice și *numai* estetice.

Al doilea fapt: ceea ce este *frumosul* pentru noi astăzi, elinii numeau *Kalón*, iar latinii - *pulchrum*. Acest ultim termen a dispărut în latina renascentistă, lăsând locul unui cuvânt nou *bellum* (de la „*bonum*”, diminutiv „*bonellum*”, abreviat - „*bellum*”) devenit în italiană „*bello*”, în franceză - *beau*, iar în engleză *beautiful*. În română s-a păstrat termenul *frumos* în care se recunoaște ușor latinescul *formosus*. În orice caz, ceea ce este important este faptul că și-n limbile vechi și-n cele actuale sunt și substantive și adjective derivate din aceeași rădăcină: *Kallós* și *Kalon*, *pulchritudo* și *pulcher*, *bellezza* și *bello*, frumusețe și frumos. De asemenea, se știe că grecii utilizau adjectivul substantivat *tó Kalon* pentru *frumusețe*, iar „*Kallós*” l-au păstrat pentru noțiunea abstractă, pentru *frumos*.

Al treilea fapt semnificativ: teoriile despre frumos în spațiul culturii greco-latine și iudeo-creștine au „operat” - după cum afirmă și dezvoltă pe larg acest raționament Wladyslaw Tatarkiewicz în *Is-toria celor șase noțiuni* - nu cu o singură noțiune, ci cu trei noțiuni diferite: 1. frumosul în sens larg - etic și estetic totodată (*Kalokagathon*); 2. frumosul cu semnificație exclusiv estetică, adică ceea ce suscită și provoacă trăiri estetice față de *culoare*, *sunet*, *gândire* (această noțiune despre frumos este cea care a devenit, cu timpul, noțiunea de bază a culturii europene) și 3. frumosul în sens estetic, dar limitat doar la domeniul vizual (în acest sens, frumoase puteau fi doar *forma* și *culoarea*).

În orice caz, acest fapt este important și pentru că putem distinge între *o teorie* cu privire la frumos și *o definiție* dată frumosului. Se poate accepta astfel că, atunci când se spune că frumosul e „ceea ce place când e privit”, noi dăm *o definiție* frumosului, iar atunci când spunem, de pildă, că „frumosul constă în alegerea proporțiilor, în dispunerea adevărată a părților, în fapt, în mărime, calitate și cantitate și-n raportul lor reciproc”, atunci formulăm *o teorie* despre frumos. În primul caz, o definiție ne va spune cum *se recunoaște* frumosul, iar în cel de-al doilea, o teorie cere explicit să spunem cum *se explică* frumosul. O atare *teorie* pe cât de cuprinzătoare, pe atât de longevivă cu privire la frumos este numită de același estetician „*Marea teorie*”. Cei ce-au inițiat-o au fost pitagoreicii, dar ea a străbătut după aceea timpurile, rămânând aproape nemodificată până în secolul al XVII-lea european. Ea are, totodată, calitatea că se aplică și plasticii și muzicii deopotrivă. Elementul esențial al acestei teorii îl constituie ideea de proporție, cea de simetrie și cea de armonie. Astfel, frumosul apare numai în obiectele în care părțile se raportează unele la altele ca numere simple. Mai precis: justa alcătuire și concordanța tuturor lucrurilor compuse provin din cele cinci proporții cuprinse între cele patru numere simple (1, 2, 3, 4). O atare teorie se aplică și este recognoscibilă în sculptura și arhitectura clasică grecească, iar Vitruviu în celebrul său *Tratat despre arhitectură* consfințește și pentru latini *canoanele* atașate acesteia. Oricum, Sfântul Augustin va fi cel care va da formula paradigmatică a Marii Teorii: „Numai frumosul place; în frumos - formele; în forme - proporțiile; în proporții - numerele”. Se consideră, de asemenea, că sunt câteva teze conexe Marii Teorii: 1. caracterul *rațional* al frumosului; 2. caracterul *cantitativ* al frumosului; 3. caracterul *obiectiv* al frumosului; 4. dimensiunea *metafizică* a frumosului (afirmată și de pitagoreici și de Heraclit, dar și de stoici și de gânditorii creștini).

În *Simpozion*, Platon surprinde și definește tocmai acest caracter *obiectiv* și nu subiectiv al frumosului, *absolut* și nu relativ *transcendent* și nu immanent al acestuia, atunci când afirmă: „un frumos ce trăiește de-a pururea, ce nu se naște și piere, ce nu crește și scade; ce nu-i într-o pricină frumos, într-alta urât; câteodată da, alteori nu; pentru unii da, pentru alții nu. Frumos ce nu se-nfățișează cu față, cu brațe sau cu alte întru-chipări trupești, frumos ce nu-i cutare gând, cutare știință; ce nu sălăș-luiește în altă ființă decât sine; nu rezidă într-un viețuitor, în pământ, în cer, sau oriunde aiurea; frumos ce rămâne el însuși întru sine, pururea identic sieși ca fiind de un singur chip; frumos din care se împărtășește tot ce-i pe lume frumos, fără ca prin apariția și dispariția obiectelor frumoase, el să sporească, să se micșoreze ori să îndure o cât de mică știrbire”. Înseamnă că astfel definit, ceea ce e frumos nu e frumos în funcție de altceva, ci este frumos în eternitate și pentru sine.

Se înțelege că sofisții au fost cei care s-au îndoit tocmai de valabilitatea acestor caracteristici ale frumosului și ei, din contră au insistat asupra caracterului subiectiv, relativ, și immanent al aprecierilor estetice și artistice. În mod deosebit, dubii serioase asupra valabilității Marii Teorii pot fi sesizate chiar la Socrate. Astfel, potrivit lui Xenofon (*Memorabilia*, III, 8, 4) după Socrate, care-i răspunde lui Aristip, există un frumos care nu constă în proporții, ci în corespondență, sau în acordul obiectului cu țelul sau menirea sa: „Într-un cuvânt, tot ce poate fi folositor e bun și frumos cu privire la folosința ce o putem trage din el. - Dar, și coșul de dus gunoiul e un lucru frumos. - Da, firește, și un scut de aur e urât dacă unul e bine făcut pentru serviciul la care îl întrebuițăm, iar celălalt nu. - Așadar, spui că aceleași lucruri pot fi frumoase și urâte în același timp. - Da, se înțelege, și pot fi și bune, și rele... ceea ce e frumos pentru alergare nu e pentru luptă și de-a-ndoselea; într-un cuvânt, lucrurile sunt bune și frumoase pentru întrebuițarea la care ne slujim de ele și sunt urâte pentru serviciul la care nu se potrivesc". De asemenea, și stoicii, întrebuițând două accepții asupra frumosului (*a.* frumos este ceea ce este perfect proporționat și *b.* frumos este ceea ce e adecvat perfect menirii sale), au formulat și ei, implicit, îndoieli cu privire la valabilitatea universală și necondiționată a Marii Teorii. În orice caz, se acceptă astăzi ideea că Plotin este cel ce-a adus cele mai articulate semne de îndoială asupra caracteristicilor frumosului, așa cum este acesta văzut în grila pitagoreică și cea platoniciană. Plotin pleacă de la constatarea existenței unei forme interne (*to endon eidos*). În acest context, el formulează două teze. Prima: noi ne delectăm numai întru spirit, numai el e frumos; lucrurile materiale sunt frumoase doar în măsura în care sunt pătrunse de spirit. A doua: frumosul depinde de *strălucire*. Prin urmare, nu simetria este sursa frumosului, ci ceea ce luminează simetria, adică forma internă, sufletul. Pentru Plotin, frumosul nu depinde de simetrie și pentru că, dacă ar fi așa, atunci ar rezulta că frumoase sunt doar obiectele complexe. Or, arată el, frumosul este prezent și-n lucruri simple, precum culoarea, un sunet izolat, fulgerul, aurul sau soarele. De asemenea, dacă frumosul ar depinde de proporții, atunci fața ar fi întotdeauna frumoasă la cei mai mulți oameni. Frumoasă însă este expresia, iar expresia nu-i neapărat produsul simetriei și proporției, ci ea este reflex al formei interne. În al treilea rând, frumosul nu poate consta în *potrivire*, deoarece remarcă Plotin, există și „potrivire în rău”. Or, potrivirea în rău nu-i niciodată frumoasă. În fine, pentru autorul *Eneadelor*, frumosul nu-i *o relație*, ci *o calitate*. În orice caz, mult mai târziu, în Renaștere și după aceea, se produce *o limitare* a domeniului cuprins în Marea Teorie cu privire la frumos. Astfel, teoretizarea, mai ales sub impactul manieristicilor, a două categorii noi, *subtilitatea* și *grația*, evidențiază și mai pregnant faptul că semnificația acestora este destul de îndepărtată de accepțiile frumosului, așa cum au fost acestea definite, de pildă, la pitagoreici, la Platon sau la Vitruviu. În fapt, modificările care se produc în conținutul noțiunii de frumos sunt indisolubil legate, pe de o parte, de schimbările în sensibilitate, care la rândul lor au condus la apariția romantismului. Pe de altă parte, empirismul filosofilor, mai ales al celor britanici, a scos în evidență câteva idei noi. Astfel, Addison (1712), Hutcheson (1725) sau David Hume (1757) s-au interogat explicit, nu de ce proprietăți ale obiectului depinde frumusețea, ci de ce proprietăți ale minții noastre depinde frumusețea lucrurilor. În mod curent, acum, în preromantism, se vorbește tot mai mult despre faptul că oamenii posedă „un simț distinct al frumosului”, de un simțământ al frumosului dat în imaginația și-n gustul nostru. În acest sens, Hume, empiristul sceptic prin excelență, nu ezită deloc să afirme că frumosul nu este o proprietate a lucrurilor însele. După el, frumosul există în „mintea care observă obiectele, iar fiecare minte observă o frumusețe diferită”. Oricum, Immanuel Kant este cel care va aduce clarificările cele mai importante în privința definirii naturii frumosului. Două asemenea clarificări sunt mai mult decât importante, sunt *esențiale*. a) toate criteriile despre frumos sunt *individuale*; b) frumosul este confirmat de fiecare obiect luat în parte și el nu poate fi încheșat în confirmări generale. Caracterele frumosului după Kant sunt: a) ceea ce place în mod universal fără concept; b) ceea ce place în mod dezinteresat; c) ceea ce reprezintă o finalitate fără scop.

Înainte chiar de afirmarea deplină a axiologiei la început de secol XX s-a produs o glisare a interesului de la cercetarea caracteristicilor frumosului la analiza amănunțită a *trăirii estetice*. Conceptul de empatie, de *einfühlung*, de intropatie teoretizat, de pildă, de Visser și Lipps, prin conținutul său spune mai mult despre natura trăirii estetice decât despre esența unei noțiuni tradiționale de frumos.

Oricum, în istoria de două milenii a gândirii estetice (înțeleasă în sens larg), s-a trecut de la noțiunea generală de frumos, de la frumosul metafizic la noțiunea clasic-clasicistă a frumosului. Aceasta a intrat în criză, și faptul este evident în felul în care romantismul de început de secol XIX a impus sublimul în prim planul categoriilor estetice. În aceeași ordine ideatică, se poate afirma că s-a trecut de la evidențierea *frumuseții lumii* la ideea *frumosului din artă*, s-a produs, prin urmare, trecerea de la o teză metafizică la concretizarea și obiectivarea ei. În toată această perioadă s-a trecut, de asemenea, de la frumosul *priceput* prin intelect la cel *perceput* prin simțire, iar obsesiva căutare a unui caracter obiectiv al frumosului a fost părăsită, încet, dar sigur, pentru o obsesie de semn contrar: frumosul este eminentamente subiectivitate. De aici și până la afirmarea, în cadrul esteticii fenomenologice, a ideii, conform căreia obiectul estetic (frumosul) este corelatul experienței estetice, n-a mai fost decât un pas. Nicolai Hartmann, Roman Ingarden sau Mikel Dufrenne vor adânci interpretativ tocmai o asemenea viziune despre natura valorii estetice, a frumosului, în sensul cel mai larg al termenului. Mai mult, după maturizarea deplină a axiologiei și după ce în chip firesc frumosul a fost cercetat din unghiul valorilor (natura valorii estetice, relațiile esteticului cu celelalte clase și tipuri de valori etc.), s-a ajuns la o concluzie extrem de fertilă din punct de vedere metodologic: *frumosul este sinonim cu valoarea estetică*. Un asemenea punct de vedere este susținut de Liviu Rusu în *Logica frumosului* (1946). Pentru autorul român, valoarea estetică, frumosul face parte din rândul valorilor *dignitative* alături de *adevăr*, ca valoare centrală a domeniului cunoașterii, și alături de *bine*, ca valoare centrală a domeniului etic. În timp, însă, ce binele și adevărul sunt valori *heterotelice* și *transgrediente*, frumosul este o valoare *autotelică* și *imanentă*, după cum s-a arătat deja.

În ceea ce-l privește pe Nicolai Hartmann, acesta susține că frumosul este „obiectul universal al esteticii” și-n acest sens, el răspunde obiecțiilor aduse acestei afirmații de principiu. Aceste obiecții erau: a) ceea ce se atinge în realizările artistice nu este întotdeauna frumosul; b) că ar exista genuri întregi ale valabilității estetice care nu se reduc la frumos; c) că estetica are de-a face și cu urâtul. În fond, arată Hartmann, sunt argumente tari pentru ca „să ne menținem la *frumos* ca valoare estetică fundamentală și să îi subsumăm tot ce e reușit și plin de efect în artă”. Alături de frumos, după Hartmann, stă sublimul (în fapt, o prelungire augmentativă a frumosului), precum și alte *calități estetice*, precum grațiosul, emoționantul, fermecătorul, comicul, tragicul și altele. Dacă se pătrunde în domeniile particulare ale artelor, se va găsi o bogăție și mai specializată de calități ale valorii estetice. Oricum, arată Hartmann, dacă se lasă la o parte vocabularul extraestetic, rămân două semnificații ale frumosului, una în sens larg și alta în sens restrâns. În sens larg, frumosul, înțeles ca ceea ce are în genere valabilitate estetică, este sinonim cu o categorie universală a valorii estetice, sau altfel spus, frumosul în această accepție strict estetică, trebuie înțeles ca un concept suprem al tuturor valorilor estetice. În sens îngust, frumosul stă în *opозиție* cu sublimul, tragicul, grațiosul, comicul etc. Cele două sensuri nu trebuie amestecate și principala grijă ar trebui să fie de-a le menține separate odată ce sunt întrebuințate. Hartmann ia drept bază a concepției sale în estetică, sensul larg. Acesta, afirmă el, fără a se lăsa loc nici unui dubiu „urmează să fie menținut chiar și acolo unde *genurile speciale* ajung pe primul loc. Acestea apar atunci ca *specii* ale frumosului. Mai mult, există în acest caz și avantajul deloc de neglijat, și deloc fără importanță practică, „că cel mai curent concept estetic este ridicat pe treapta de concept fundamental”, iar grija de-a elabora un concept suprem, construit în mod artificial, devine de prisos.

În gândirea estetică autohtonă, Ion Ianoși păstrează, pe de o parte, indicația metodologică a lui Liviu Rusu - frumosul trebuie și poate fi înțeles ca sinonim cu valoarea estetică. Într-o atare viziune largă, cuprinzătoare, acesta este definit drept „cea mai generală valoare specială”, în sensul că, tot ceea ce interesează simțurile „inferioare” (teoretice) și cele superioare, „teoretice” (văzul și auzul) poate deveni, în principiu, estetic (frumos). Aceasta, pe de o parte. Pe de altă parte, în ipostaza deplinei sinonimii dintre frumos și valoarea estetică, se poate accepta următoarea definiție-caracterizare: frumosul este „*concretul semnificativ*, cu condiția ca *maximala semnificație* să fie perfect contopită, *cu și topită în maxima concretețe*”. În fapt, remarcă Ion Ianoși, frumosul sinonim cu valoarea estetică prezintă o deosebire calitativă față de toate celelalte clase și tipuri de valori; numai frumosul trimite obligatoriu la fenomenalitate, la apariție și aparență, la raporturi de apariție. „Toate celelalte valori

sunt, dimpotrivă, substanțiale, numai trecător și incidental „exemplificate” *prin și pe* fenomen. Actul esențial al cunoașterii lor se reduce la cunoașterea esenței lor. Esențiale în cazul valorii estetice - de aceea, și în cazul artei - sunt însă tocmai aparența și apariția, independent de care esența nu există și nu poate fi gândită. Gândim, propriu-zis, toate celelalte valori, cu sprijinul facultăților noastre intelectual-teoretice; singura pe care o gândim simțind-o, o înțelegem trăind-o, a cărei adâncime o surprindem la suprafața ei concret desfășurată și concret dimensionată, singura pe care o gândim vizual, auditiv, tactil, gustativ, sensibil - este valoarea estetică", este frumosul.

1. Platon, Ideea de frumos

HIPPIAS. Iată cum cred eu că stau lucrurile, Socrate: acest obiect, îngrijit lucrat, este într-adevăr ceva frumos, dar în general el nu este demn de a fi judecat astfel față de un cal, o fată și față de toate celelalte lucruri frumoase.

SOCRATE. Înțeleg deci, Hippias, că trebuie să-i răspundem cam așa: „Oare nu știi”, după cum bine zice vorba lui Heraclit, că „cea mai frumoasă dintre maimuțe este urâtă în comparație cu neamul oamenilor” și că „cea mai frumoasă dintre oale este urâtă în comparație cu neamul fecioarelor, după cum spune înțeleptul Hippias?”. Am spus bine, Hippias, nu?

HIPPIAS. Chiar așa, Socrate, ai răspuns foarte bine.

SOCRATE. Dar stai să vezi ce va urma: „Ce spui, Socrate? Dacă cineva ar compara neamul fecioarelor cu cel al zeilor, nu ar păți același lucru ca atunci când pune alături oalele de fecioare? Nu ne apare atunci cea mai frumoasă fată ca fiind urâtă? Și Heraclit al tău nu tot la asta se referă când spune că un zeu nu-i altceva decât o maimuță și în privința înțelepciunii, și a frumuseții și a tuturor celorlalte?”. Să acceptăm atunci, Hippias, că cea mai frumoasă fată este urâtă în comparație cu zeițele?

HIPPIAS. Cine ar spune că nu-i așa, Socrate?

SOCRATE. Dacă vom admite că așa este, atunci el va izbucni în râs și va spune: „Îți amintești, Socrate, care a fost întrebarea mea?” Iar eu voi spune că m-a întrebat ce este frumosul însuși. „Și întrebat ce este frumosul - va adăuga el . ai răspuns, ca să te citez pe tine, că este un lucru deopotrivă frumos și urât, nu?” Voi recunoaște că da; sau ce mă sfătuiești să spun, înțeleptule?

HIPPIAS. Dinspre partea mea, chiar acest lucru. Căci e-adevărat că față de zei neamul oamenilor nu este frumos.

SOCRATE. „Dacă te-aș fi întrebat de la început - va continua el - ce anume este deopotrivă frumos și urât, răspunsul pe care mi l-ai dat ar fi fost foarte bun. Dar acum nu știu dacă mai poți crede că frumosul în sine - acea formă care adăugată unui lucru îl împodobește și-l face să pară frumos - este o fată, un cal sau o liră”.

SOCRATE. Urmărește-mă atunci: spuneam că potrivirea, odată intrată în joc, face ca obiectul respectiv să pară frumos sau îl face să fie frumos? Sau poate nici una nici alta?

HIPPIAS. Eu cred că-l face să pară frumos; căci atunci când un om, de care altminteri ai putea lesne râde, își pune haine și încălțări care-l prind, pare mult mai frumos.

SOCRATE. Dacă potrivirea face ca lucrurile să pară doar, și nu să fie mai frumoase și în realitate, atunci ea este o simplă înșelătorie cu care frumosul nu are nimic comun; și nu ea se dovedește a fi cea pe care o căutăm noi: realitatea datorită căreia toate lucrurile frumoase sunt frumoase, așa cum toate lucrurile mari sunt mari printr-un plus al lor; căci datorită lor sunt ele mari, chiar dacă nu par a

fi. Tot așa facem și noi când întrebăm ce ar putea fi frumosul acela datorită căruia lucrurile devin frumoase, fie că par, fie că nu par astfel. Acum însă nu prea văd cum ar putea esența frumosului să rezide în această potrivire; căci potrivirea, așa cum singur mărturisește, face mai degrabă ca un lucru să pară, decât să fie în realitate frumos; ea nu-i dă voie să pară așa cum este. Or, cum spuneam adineauri, noi trebuie să aflăm definiția a ceea ce face ca lucrurile să fie cu adevărat frumoase, indiferent de felul cum par. Iată ce se cuvine să căutăm dacă vrem să aflăm ce este frumosul.

HIPPIAS. Însă potrivirea, Socrate, atunci când există, face ca lucrurile să fie și totodată să pară frumoase.

SOCRATE. Înclini deci să crezi că lucrurile cu adevărat frumoase nu numai că sunt, dar și par astfel dacă ceea ce le face să pară frumoase este deopotrivă prezent?

HIPPIAS. Întocmai.

SOCRATE. Ce vom spune, așadar, Hippias? Că toate câte sunt cu-adevărat frumoase, fie ele legi sau obiceiuri, sunt și par astfel oricând și în mintea tuturor? Sau că, dimpotrivă despre ele nu se știe nimic exact și că tocmai în jurul lor se nasc neînțelegeri și dispute. Și aceasta se întâmplă fie că-i vorba de discuții de rând sau de dezbateri publice.

HIPPIAS. Cred că mai degrabă nu se știe nimic exact, Socrate.

SOCRATE. Or, lucrurile nu ar sta astfel, dacă ceea ce pare n-ar fi despărțit de ceea ce este în realitate. Iar ele n-ar fi despărțite dacă potrivirea ar fi frumosul însuși ar face ca lucrurile să fie într-adevăr frumoase și totodată să pară astfel. Încât potrivirea, dacă este acel ceva care face ca lucrurile să fie frumoase, este însuși frumosul pe care-l căutăm noi; dar iată că ea nu este acel ceva care le face totodată să pară astfel. Iar dacă potrivirea este ceea ce le face să pară frumoase, atunci ea nu mai este frumosul pe care-l căutăm noi. Căci acesta face ca un lucru să fie cu adevărat frumos, în timp ce o cauză nu ar putea face ca vreun lucru să pară și totodată să fie frumos: frumos sau orice altceva.

Ce ne vom hotărî deci să spunem: că potrivirea face ca lucrurile să pară frumoase sau că le face să fie într-adevăr?

HIPPIAS. Eu cred că doar le face să pară, Socrate.

SOCRATE. Cum așa? Înseamnă atunci că știrea noastră despre frumos se duce și ne scapă, de vreme ce, iată, potrivirea ne-a apărut așa ca nemaifiind frumosul.

1.1. Ideea de frumos și eternitatea

Când un creator (*demiourgos*) își ațintește privirea asupra a ce e veșnic identic sieși și se folosește de un astfel de model, el pune în lucru ideea și forța acestuia, iar opera realizată astfel este în chip inerent frumoasă; dacă privirea lui însă se oprește pe ceva ce ființează în fapt, folosindu-se de un model pieritor ca atare, rodul trudei sale nu va fi frumos.

Dacă această lume este frumoasă și dacă creatorul este bun, este clar că el a privit spre veșnicie.

1.2. Frumosul în sine

Cine va fi călăuzit metodic, astfel încât s-ajungă a pătrunde misterele dragostei până la această treaptă și cine va contempla pe rând și cum trebuie lucrurile frumoase, acela, ajuns la capătul inițierilor în cele ale dragostei, va întrezări deodată o frumusețe de caracter miraculos. E vorba, Socrate, de acel frumos către care se îndreptau mai înainte toate străduințele noastre: un frumos ce trăiește de-a

pururea, ce nu se naște și piere, ce nu crește și scade; ce nu-i, în sfârșit, într-o privință frumos, într-alta urât; câteodată da, alteori nu; față de unul da, față de altul nu; aici da, dincolo nu; pentru unii da, pentru alții nu. Frumos ce nu se-nfățișează cu față, cu brațe sau cu alte întru chipări trupești, frumos ce nu-i cutare gând, cutare știință; ce nu sălășluiește în altă ființă decât sine; nu rezistă într-un viețuitor, în pământ, în cer, sau oriunde aiurea; frumos ce rămâne el însuși întru sine, pururea identic sieși ca fiind de un singur chip; frumos din care se împărtășește tot ce-i pe lume frumos, fără ca prin apariția și dispariția obiectelor frumoase el să sporească, să se micșoreze ori să îndure o cât mai mică știrbire. Când prin urmare se ridică cineva de la cele de jos, prin dreaptă îndrăgire a tinerilor, până la acea frumusețe și începe a o întrezări, abia atunci poate spune că-i pe punctul să atingă ținta urmărită. Calea cea dreaptă a dragostei sau mijlocul de a fi călăuzit în ea este să începem prin a iubi frumusețile de aici, de dragul frumosului aceleia, pășind ca pe o scară pe toate treptele urcușului acestuia. Să trecem, adică, de la iubirea unui singur trup, la iubirea a două; de la iubirea a două la iubirea tuturor celorlalte. Să ne ridicăm apoi de la trupuri la îndeletnicirile frumoase, de la îndeletniciri la științele frumoase, până ce-ajungem, în sfârșit, de la diferitele științe la una singură, care este de fapt însăși știința frumosului, știință prin care ajungem să cunoaștem frumusețea în sine, așa cum e. [...] Căci dacă viața merită prin ceva s-o trăiască omul, numai pentru acela merită, care ajunge să contemple frumusețea însăși!

2. Augustin, Definiția frumosului: caracterul obiectiv și cantitativ al acestuia

- Pentru mulți scopul este desfătarea omenească, ei nu vor să se străduiască spre cele înalte pentru a judeca din ce motiv sunt plăcute lucrurile care se văd. Astfel, dacă voi întreba pe un constructor care a realizat un arc, de ce clădește un altul asemănător în cealaltă parte, va răspunde, cred, că părțile egale ale unei clădiri trebuie să corespundă unele altora. Dacă voi merge mai departe cu întrebarea, cerându-i să-mi spună de ce a ales această dispunere, va răspunde că așa se cuvine, așa e frumos, că așa place privitorilor și nu va îndrăzni să pătrundă mai adânc. Va rămâne cu ochii în pământ și nu va înțelege de unde decurge problema. Eu însă nu voi înceta să-l fac pe cel a cărui privire este întoarsă spre lăuntru și care e văzător al nevăzutului, să cugete de ce plac toate acestea și să îndrăznească a fi el însuși judecător al desfătării omenești. Astfel, el va fi deasupra desfătării, nu va fi înlănțuit de ea; o va judeca pe ea însăși și nu va judeca potrivit ei. Mai întâi de toate îl voi întreba dacă lucrurile sunt frumoase fiindcă plac sau plac pentru că sunt frumoase. Voi întreba deci însă o dată, din ce pricină sunt frumoase, și dacă va ezita, voi preciza: oare pentru că părțile sunt asemănătoare unele altora și sunt strânse într-un tot după o anume îmbinare?

- De aici [rațiunea] a ajuns și tărâmul ochilor și, cercetând pământul și cerul, a simțit că nu-i place nimic altceva decât frumusețea, și în frumusețe, în forme proporții (*dimensiones*) și în proporții, numerele.

3. Toma din Aquino, Definiția frumuseții

- Binele (*bonum*) privește dorința... frumosul (*pulchrum*), *puterea cognitivă*; se cheamă frumoase acele lucruri care procură plăcere când sunt privite (*quae visa placent*), de unde înseamnă că frumosul constă în convenita proporție, căci simțurile găsesc plăcere în lucrurile proporționale cum trebuie și asemănătoare propriilor lor proporții, deoarece atât simțurile cât și orice putere cognitivă constituie un fel de rațiune și deoarece cunoașterea se realizează prin asimilare (*assimilatio*), iar asimilarea ține de formă. Frumosul ține pe drept cuvânt de conceptul de cauză formală.

- ține de esența frumosului ca vederea sau cunoașterea lui să satisfacă dorința. Deci acele simțuri care iau îndeosebi contact cu frumosul sunt și cele mai cognitive, precum văzul și auzul, care servesc rațiunea, căci vorbim despre vederi frumoase și despre sunete frumoase. În legătură cu lucrurile care fac obiectul altor simțuri, nu folosim însă cuvântul „frumusețe!” nu spunem gusturi sau mirosuri frumoase. De aici rezultă limpede că frumosul întregește binele punând deasupra lui ordinea

puterii cognitive astfel încât se poate spune că binele este pur și simplu ceea ce place dorinței. Numescă-se deci frumusețe însăși perceperea a ceea ce place.

3.1. Caracterul obiectiv al frumuseții

Un lucru nu este frumos pentru că-l iubim, ci îl iubim tocmai pentru că e frumos și bun.

3.2. Cele trei condiții ale frumuseții

Frumusețea pretinde trei condiții: întâi, integritatea sau perfecțiunea, căci lucrurile lipsite de ea sunt prin însăși această lipsă urâte; în al doilea rând, proporția convenită sau armonia; și în fine, claritatea, motiv pentru care cele care au culoare strălucitoare se numesc frumoase.

4. Karl Rosenkranz, Urâtul ca medie între frumos și comic

Mari cunoscători ai sufletului omenesc s-au afundat în cutremurătoarele abisuri ale răului, dând formă înfricoșătoarelor întruchipări ce le-au ieșit înainte din noaptea lor. Mari poeți, precum Dante, au desăvârșit în continuare redarea acestor imagini; pictori, ca Orcagna, Michelangelo, Rubens, Cornelius, le-au conferit o prezență sensibilă directă și muzicieni ca Spohr ne-au făcut să auzim oribilele tonuri ale osândeii în care răul își jeluiește și-și urlă, până la epuizare, chinul sufletesc.

Iadul nu este numai de natură religios-etică, ci și estetică. Noi ne aflăm în mijlocul răului și suferinței, dar și al urâtului. Ororile diformității și malformațiilor, ale vulgarității și hidoșeniei ne impresionează în forme nenumărate, de la ipostaze pigmeice până la acele uriașe grimase cu care răutatea diabolică ne rânjește scrâșnind din dinți. În acest iad al frumosului intenționăm să coborâm aici. Și va fi imposibil fără ca totodată să ne lăsăm absorbiți de iadul reprezentat de imperiul răului, de iadul cel adevărat, căci urâtul cel mai urât nu este acela care ne dezgustă în natură, sub forma mlaștinilor, a copacilor schilodiți, a șopârlelor și a salamandrelor, a monștrilor marini și masivelor reptile, a șobolanilor sau maimuțelor; el este egoismul, care își manifestă amocul în gesturi perfide și frivole, în rândurile și cearcănele suferinței și - în crimă.

Cunoaștem acest iad destul de bine. Ne-a rezervat fiecăruia partea sa de supliciu. El ne izbește simțurile, ochii și urechile în nenumărate feluri. Cel cu o structură sufletească mai delicată, cel cu o cultură mai rafinată, suferă nespus din cauza lui, căci brutalitatea și vulgaritatea, descompunerea și diformitatea șochează simțurile mai nobile printr-o mie de deghizări. Doar un singur fapt nu este încă suficient cunoscut, pe măsura mării sale importante și cuprinderi. Acesta este cazul urâtului. Teoria artelor frumoase, legile bunului gust, știința esteticii au fost larg dezvoltate și perfecționate în ultimul secol în cadrul culturilor europene, numai noțiunea de urât, deși este amintită pretutindeni, a rămas relativ în urmă. Se poate considera deci că a venit timpul ca și fața umbrită a luminoasei figuri a frumosului să devină și ea, în aceeași măsură, un moment al esteticii științifice, precum boala în patologie și răul în etică. Și nu, cum am mai spus, pentru că inesteticul, în înfățișările sale particulare, nu ar fi suficient cunoscute. Cum ar fi posibil așa ceva, când natura, viața și arta ni le amintesc în fiecare clipă. Dar o expunere completă a corelațiilor sale și o cunoaștere clară a organizării lui nu a fost încă încercată. Revine, în orice caz, filosofiei germane meritul de a fi avut cea dintâi curajul să recunoască urâtul ca un moment integrator al esteticii și de asemenea și faptul că frumosul trece prin urât, spre a ajunge la comic. Această descoperire, prin care frumosul negativ intră în drepturile sale, nu va mai putea fi contestată. Însă tratarea conceptului de urât s-a oprit până acum, pe de o parte, la o analiză insuficientă, superficial generală, iar pe de alta la o concepție unilateral spiritua-listă. Ea a fost prea exclusiv orientată spre explicarea unor personaje din opera lui Shakespeare și Goethe, Byron și Callot Hoffmann.

O „estetică a urâtului” poate părea unora o formulare asemănătoare cu „fier de lemn” întrucât urâtul este contrariul frumosului. Cu toate acestea urâtul este legat inseparabil de noțiunea de frumos, de-

oarece aceasta păstrează permanent în evoluția ei posibilitatea urâtului, sub forma erorii, în care poate adesea cădea printr-un „puțin prea mult” sau „prea puțin”. Orice estetică este obligată ca odată cu descrierea determinațiilor pozitive ale frumosului să se refere într-un fel și la cele negative, ale urâtului. Cel puțin spre a ne preveni că, dacă nu se procedează conform acestor cerințe, frumosul degenerază, în locul lui obținându-se urâtul. Estetica urâtului trebuie să explice originea acestuia și să descrie posibilitățile și modalitățile lui de expresie, putând fi astfel de folos și artistului. Desigur, pentru acesta va fi întotdeauna mai instructiv să înfățișeze frumusețea fără cusur decât să-și închine talentul urâtului. A gândi la o configurație divină este incomparabil mai înălțător și mai plăcut decât a întruchipa o grimasă diabolică. Totuși artistul nu poate ocoli întotdeauna urâtul. Adesea are chiar nevoie de el, ca un punct intermediar în apariția ideii și ca termen de comparație. Îndeosebi artistul ce creează în genul comic nu se poate în nici un fel sustrage urâtului.

Nu e greu de văzut că urâtul este o noțiune ce poate fi concepută doar ca un termen relativ, în raport cu o altă noțiune. Această altă noțiune este cea a frumosului, căci urâtul nu există decât în măsura în care există frumosul, care exprimă premisele sale pozitive. Dacă n-ar exista frumosul, atunci nici urâtul nu ar exista deloc, deoarece el nu este decât o negație a acestuia. Frumosul este ideea divină, originară, iar urâtul negația ei, având ca atare o existență secundară. El se constituie în și prin frumos. Nu în sensul că frumosul, prin aceea că e frumos, ar putea fi totdeauna urât, dar prin faptul că aceleași determinante ce exprimă necesitatea frumosului se învârtesc în contrariul lor.

Această legătură internă a frumosului cu urâtul, ca autoanihilare a sa, include și posibilitatea ca urâtul să se suspende din nou și, prin aceea că există ca frumos negativ, să-și anuleze contradicția sa cu frumosul, reunificându-se cu el. Frumosul se dezvoltă în acest proces drept acea forță care înfrânge răzvrătirea urâtului, readucându-l sub dominația sa. Din această împăcare rezultă o veselie nesfârșită, care ne provoacă râsul. Urâtul se eliberează în acest proces de natura sa hibridă, egosistă. Își recunoaște neputința și devine comic. Tot ceea ce este comic include în sine un moment ce se comportă negativ față de idealul simplu și pur, dar această negație devine în el aparență și este anulată. Idealul pozitiv poate fi recunoscut în comic pentru că și în măsura în care aspectul său negativ se estompează.

Considerarea urâtului este astfel precis limitată prin înseși esența acestuia. Frumosul reprezintă condiția pozitivă a existenței sale, iar comicul este forma în care, prin opoziție cu frumosul, se eliberează din nou de caracterul său negativ. Frumosul pur și simplu se comportă în raport cu urâtul pe deplin negativ, căci el este numai frumos, în măsura în care nu este urât, iar urâtul este urât numai în măsura în care nu este frumos. Nu în sensul că frumosul, spre a fi frumos, ar avea nevoie de urât. El este frumos și fără termenul său de comparație, dar urâtul este pericolul care îl amenință prin și din el însuși, contradicția față de sine însuși, determinată de propria sa esență. Cu urâtul lucrurile stau altfel. El este, ceea ce este, empiric desigur, prin sine însuși; faptul însă că este „urât”, este posibil numai prin autoraportarea sa la frumos, în care își află măsura. Frumosul este, astfel, ca și binele, o entitate absolută, iar urâtul, ca și răul, una doar relativă.

În nici un caz însă în sensul că ceea ce este urât ar putea fi, într-un anumit caz, îndoielnic. Acest lucru este imposibil deoarece necesitatea frumosului este statuată prin sine însuși. Urâtul însă este relativ, pentru că el nu poate fi măsurat prin sine însuși, ci numai prin intermediul frumosului. În viața obișnuită fiecare își urmează propriul gust, potrivit căruia i se pare frumos ceea ce altul găsește că e urât și invers. Dacă vom desprinde însă acest caracter întâmplător al judecății estetico-empirice de nesiguranța și neclaritatea sa, se impune de îndată necesitatea criticii și, prin aceasta, evocarea celor mai înalte principii. Domeniul frumosului convențional, al modei, este plin de fenomene care, judecate, din perspectiva ideii de frumos, nu pot fi apreciate decât ca urâte și care totuși temporar, sunt considerate frumoase, nu pentru că ar fi fost în și pentru sine, ci numai pentru că spiritul unei epoci își găsește tocmai în aceste forme expresia potrivită și pentru că s-a obișnuit cu ele. În modă spiritul este interesat înainte de toate să-și satisfacă propria dispoziție, căreia să-i slujească drept reprezentare adecvată și urâtul. Modele trecute, îndeosebi cele de dată recentă, sunt de aceea apreciate, de re-

gulă, ca urâte sau comice, întrucât schimbarea dispoziției se poate produce numai prin contraste. Romanii din perioada republicană, cei care au cucerit lumea, s-au rafinat. Încă Cezar și Augustus nu mai purtau barbă și abia începând cu epoca romantică a lui Adrian, când imperiul a început tot mai mult să cadă victimă năvălirilor barbare, barba bogată a redevenit modă, ca și când, având sentimentul propriei slăbiciuni, romanii doreau să-și dea certitudinea curajului și bărbăției. Cele mai memorabile metamorfoze estetice ale modei ni le oferă istoria primei revoluții franceze. Ele au fost analizate, din perspectivă filosofică, de către Hauff.

Frumosul este, așadar, la intrare, prima graniță a urâtului; comicul, la ieșire, cea de a doua. Frumosul exclude de la sine urâtul, comicul, dimpotrivă, fraternizează cu urâtul, îl epuizează însă totodată de elementele respingătoare prin aceea că lasă să i se vadă relativitatea și nulitatea în raport cu frumosul. O cercetare a noțiunii de urât, o estetică a acestuia, își are, ca atare, drumul trasat cu exactitate.

5. N. Hartmann, *Frumosul ca obiect universal al esteticii*

Trebuie să ne punem acum întrebarea: este adevărat „frumosul” obiectul atotcuprinzător al esteticii? Sau, tot astfel: este frumusețea valoarea universală a tuturor obiectelor estetice - în felul de pildă cum binele e considerat ca valoare universală a tot ce este socotit etic valabil? De cele mai multe ori, ambele teze sunt tacit presupuse, amândouă au fost însă contestate. Dacă așadar voim să ne menținem la ele, atunci trebuie să justificăm acest lucru.

Pe ce se rezemă obiecția împotriva poziției centrale a frumosului? Pe trei feluri de considerațiuni, și în realitate este vorba de trei obiecții deosebite. Prima afirmă că ceea ce se atinge în realizările artistice nu este de loc totdeauna frumosul. A doua: că există genuri întregi ale valabilității care nu se reduc la frumos; și a treia: că estetica are de-a face și cu urâtul.

Din aceste trei obiecții, a treia este cea mai lesne de respins. Fără îndoială, în estetică avem de-a face și cu urâtul. Într-un anumit grad, el intră chiar în toate speciile de frumos. Căci pretutindeni există și margini ale frumosului, și contrastul este aici tot atât de esențial ca în alte domenii de valoare. Dincolo de ele există trepte ale frumosului de-a lungul întregii scări, de la frumosul desăvârșit până la urâtul notoriu. Aceasta însă nu constituie o problemă pentru sine, ci o problemă conținută deja în aceea a frumosului. În adevăr, stă în esența tuturor valorilor ca ele să aibă un termen opus, nonvaloarea corespunzătoare; și ceea ce rămâne de discutat în realitate nu este niciodată singur valabilul, ci acesta și opusul său corespunzător în ordinea valorii. Experiența analizei valorii ne-a învățat că odată cu determinarea valorii este dată și aceea a opusului ei, și invers. Pe aceasta se rezema deja metoda după care Aristotel determina genurile virtuții față de acelea ale „răutății”. Și ceea ce e valabil în domeniul etic se potrivește în mai mare măsură și în domeniul estetic. Fenomenul fundamental este, în adevăr, aici ca și acolo, întreaga scară, respectiv dimensiunea valorică, în care valoarea și contrariul ei sunt polii.

Rămâne firește, o problemă dacă în toate dimensiunile particulare ale frumosului există și urâtul. În ce privește opera omului, lucrul acesta n-a fost niciodată contestat, a fost însă contestat, pentru obiectele naturii. S-ar putea ca tot ce produce natura să-și aibă latura sa de frumos, chiar dacă nu ajungem atât de lesne să fim conștienți de ea. Posibilitatea aceasta trebuie să ne-o păstrăm deschisă, - în opoziție cu teorii vechi care lasă un loc larg de manifestare malformației naturale (de ex. Herder în *Kalligone*). În problema urâtului însă, nici aceasta nu ar schimba decât puțin. Ar însemna, dimpotrivă, numai că fapăturile naturale nu conțin nimic urât. Aceasta ar ține de caracteristica naturii, de ex. de legitatea ei, sau de tipicul formelor ei, nu însă de esența frumosului.

Altfel stau lucrurile cu obiecția amintită mai întâi: ceea ce se realizează în creația artistică nu este totdeauna frumosul. În portretul unui om de o pronunțată lipsă de frumusețe deosebit lesne, ca un lucru de la sine înțeles, calitățile artistice ale operei de aspectul persoanei reprezentate, și anume

tocmai când reprezentarea este necruțător de realistă. Aceeași deosebire ne este familiară în înfățișarea poetică a unui caracter slab sau respingător, sau în bustul unui pugilist antic, cu un nas turtit care îl desfigurează. Spunem atunci că reușita artistică este importantă, dar obiectul ei nu este frumos.

Pentru cel cu gustul format, distincția aceasta nu prezintă greutăți. Dar se pune întrebarea: poate fi numit întregul operei „frumos”? Obiectul reprezentării artistice nu se face, evident, datorită acestei reprezentări, frumos, chiar când reprezentarea e cu adevărat genială. Și totuși, în operă rămâne frumusețea. Ea se găsește în alt plan și nu maschează lipsa de frumusețe a obiectului reprezentat. Frumusețea atârna tocmai de reprezentarea însăși. Ea constituie veritabilul frumos artistic, frumosul poetic, frumosul desenului sau al picturii.

În chip manifest există aici două feluri fundamentale deosebite de frumos și de urât, așezate unul în spatele celuilalt. Și ele se referă la două feluri deosebite de obiect. Reprezentarea picturală sau poetică are ea însăși un „obiect”, acela pe care îl reprezintă. Pentru cel care contemplă însă, reprezentarea însăși este încă odată obiect. Lucrul acesta nu este valabil pentru întreaga artă; nu este valabil pentru întreaga artă; nu este valabil pentru sculptură, pictură și poezie. Obiectul îl constituie aici, pretutindeni, în primul rând opera artistului, reprezentarea ca atare, precum și felurile elemente care în procesul de modelare depășesc reprezentarea; numai în rândul al doilea iese la iveală, din spate, obiectul reprezentat, - fără îndoială nu în sensul unui moment ulterior în timp, dar totuși în sensul a ceva mijlocit. Iar reușita operei noi o numim cu drept frumusețe (*Schönsein*), nereușita, banalitatea sau lipsa de intuitivitate (ultima de ex. adesea în poezie), urâtenie (*Hässlichsein*). Căci valoarea sau lipsa de valoare într-o creație artistică se află, fără echivoc, aici, și nu în calitățile obiectului reprezentat.

Frumosul, într-un sens și în celălalt variază evident în limite largi, unul față de altul. Frumosul rău pictat dă totuși, în cele din urmă, impresia de urât, în timp ce urâtul bine pictat lasă impresia artistică de frumos. Și chiar în frumosul bine pictat se află și se menține o frumusețe de două feluri, ce pot fi limpede distruse, iar în urâtul rău pictat, o urâtenie de două feluri. Cine confundă pe una cu cealaltă - și anume nu abia în reflecție, ci în viziunea însuși - acela e lipsit de simț artistic. Reprezentarea izbutită nu are nimic de-a face cu o înfrumusețare voită; dimpotrivă, unde se amestecă ceva de acest fel, ea constituie mai degrabă un minus de frumusețe care poate crește până la urâtul artistic, la nereușită, la banal, la prost-gust.

În sensul acesta este cu totul potrivit să ne menținem la „frumos” ca valoare estetică fundamentală, și să îi subsumăm tot ce e reușit și plin de efect în artă. În ce constă reușita, rămâne o întrebare cu totul aparte; ea se acoperă aproximativ cu întrebarea fundamentală a întregii esteticii: ce este cu adevărat frumusețea.

Din cele trei obiecții a mai rămas doar a doua. Alături de el stă sublimul, universal recunoscut ca atare, în caracteristica lui. Și mai departe se înșiră alte calități estetice, chiar dacă ele nu rămân necontestate în independența lor: grațiosul, emoționantul, fermecătorul, comicul, tragicul și altele încă. Dacă pătrundem în domeniile particulare ale artelor, găsim o bogăție încă mai specializată de calități ale valorii estetice. Și lesne descoperim pentru fiecare valoare negativă corespunzătoare, chiar dacă limba nu știe întotdeauna să o denumească.

Dar tocmai fiindcă șirul lor este atât de lung și ele toate pot ridica o pretenție la recunoaștere în sânul esteticii, trebuie să existe și o categorie universală a valorii estetice care să le cuprindă și să lase spațiu liber pentru varietatea lor. Se poate, firește, contesta că ar fi potrivit să se numească această categorie a valorii: frumusețe. Căci, în definitiv, „frumusețe” este un cuvânt al vieții curente și ca atare ambiguu. Dacă însă lăsăm la o parte vocabularul extraestetic, mai rămân aici încă două semnificații, o semnificație îngustă în luptă cu una mai largă. Prima stă în opoziție cu sublimul, grațiosul, comicul etc., ultima le cuprinde pe toate fără excepție; aceasta, fără îndoială numai dacă denumirile amintite sunt înțelese în sensul lor pur estetic, căci ele au și un înțeles extraestetic. O atare condiție

este îngăduit să o considerăm admisă, căci ea este și presupoziția opoziției față de frumusețe în sens restrâns.

Privită astfel, întreaga dispută referitoare la sens se termină într-o discuție de cuvinte. Nu poate fi nimeni împiedicat să ia conceptul frumosului în sens restrâns și să îl opună acelor concepte mai speciale, dar tot așa nu poate fi oprit nimeni să îl ia în sens larg și să îl înțeleagă ca concept suprem al tuturor valorilor estetice. Trebuie numai să se mențină cu strictețe sensul odată ales, și să nu se amestece iarăși, neobservat, cu celălalt.

În ceea ce urmează vom lua ca bază sensul larg. El urmează să fie menținut chiar acolo unde genurile speciale ajung pe primul plan. Acestea apar atunci toate ca specii ale frumosului. Practic, lucrul acesta are avantajul că cel mai curent concept estetic este ridicat pe treapta de concept fundamental, și grija de un concept suprem construit în mod artificial devine de prisos [...].

Există multă „frumusețe”, în sensul cel mai strict al cuvântului, care se reduce la genurile valorice pe care le putem indica. În locul acestor genuri valorice vorbim atunci de calități, pe care le credem legate de forma de artă particulară, sau luăm de la aceasta doar numele pentru ele și ne gândim la reușita artistică a operei înăuntrul acestei forme. Vorbim astfel de o valoare a „pitorescului” sau a „dramaticului”, a „scenicului”, a „prezentării narative!”, a „plasticului” etc. Acestea își pot avea îndreptățirea lor; totuși, cu atare denumiri, nu s-a făcut altceva decât să se „desemneze” ce ne spune sentimentul valoric, nu s-a spus însă în ce constă el.

Lăsând la o parte astfel de încercări slabe de a introduce diferențieri valorice, rămâne în picioare faptul fundamental că „frumosul” - înțeles ca ceea ce are în genere valabilitate estetică - nu se reduce la toate aceste genuri; că există, dimpotrivă, o varietate fără număr de frumos, înăuntrul și în afara artelor, care nu poate fi calificat în felul acesta. De aceasta însă este vorba, în fond, când sunt în discuție valoarea de bază și genurile valorice ale frumosului.

Nu este lipsit de importanță să ne lămurim că nu este vorba oarecum de un concept al frumosului, ci cu desăvârșire numai de cel strict estetic. Atare largiri de sens nu sunt nicăieri mai firești decât tocmai aici, deoarece în viață suntem deprinși să numim „frumoase” nenumărate lucruri care sunt utile, folositoare pentru vreun scop oarecare, care ne distrează, sunt plăcute, sau chiar cele care sunt „bune” sub raport moral.

Abuzul acesta este atât de vulgar, încât nu este nevoie de vreun cuvânt în plus ca să-l lămurim. Două lucruri există însă, care merită atenție deosebită. Unul privește convertirea ciudată a sensului spre valorile morale. Cum ajungem să numim un mod de a acționa - de pildă, mărinimos, sau plin de generozitate - „frumos”, în timp ce predicatul care îi convine cu adevărat ar fi acela moral de „bun”? Și tot așa, să numim contrariul „urât”?

În spatele acestei convertiri se găsesc trei lucruri:

1. tendința de a acoperi gravitatea sensului moral, de a o atenua;
2. obiceiul de a substitui exteriorul și vizibilul în atitudinea unui om, în locul interiorului și moralului; căci în mod natural, simțămintele, atitudinile, ba chiar luările de poziție generale se exprimă în *habitus*-ul lui vizibil, în mimică, mișcare, poziție și ținută corporală obișnuită.
3. prejudecata veche, mergând până la Platon, a identității între frumos și bine, prejudecată care se întărește neîncetat din așteptarea ca grupele și clasele de valori să se reducă în fond toate la o valoare identică fundamentală. O astfel de valoare înțelege de ex. Aristotel prin frumos. [...].

Împotriva unui atare abuz înrădăcinat nu este lesne de reacționat. Mai ascuns este celălalt abuz, acela de a numi procesele sufletești-interioare, de dragul lor, „frumoase” și „urâte”. Noi facem aceasta în sens moral, când numim o faptă rea „urâtă”; dar și în sens extramoral, când vorbim de ex. de liniștea și seninătatea „frumoasă” a omului în vârstă, sau de „frumusețea” vieții care se trezește la iubire, în omul tânăr, a înțelegerii care încolțește în el pentru conflictele și situațiile de viață ale altora. Se va obiecta poate că: toate acestea sunt totuși în mod real „frumoase”, și anume în sensul estetic îngust. N-am voi să ni se conteste că există o „frumusețe a vârstei”, și mai ales o „frumusețe a tinereții”.

Cea din urmă trebuie deplin admisă. Dar aceasta nu este o obiecție. Frumusețea tânărului nu stă în trăsăturile lui sufletești, în trezirea lui etc., ci în chipul cum apar ele în omul exterior, în felul privirii sale, în expresia trăsăturilor etc. La fel cu frumusețea vârstei: nu seninătatea, ci modul cum ea apare în chip și în ținută constituie frumusețea. Nu tot așa stau lucrurile cu „urâtenia” unei fapte: în acțiune se află, e drept și o apariție a inter-umanului, și tocmai a moralului; dar aici noi avem în vedere, fără îndoială, mai mult acțiunea morală ea însăși, și aici stă greșeala noastră. Este, strict vorbind, greșit să se vorbească de „suflet frumos”; tot astfel ca și de cuget frumos, de sentimente și tresăriri frumoase. Epitetul este fals.

În mod general trebuie să spunem: frumusețea este și rămâne legată de o apariție sensibilă - sau, ca în poezie, de un analogon al sensibilității, fantezia deplin concretă și intuitivă. Nu aceea ce apare constituie frumosul, ci exclusiv apariția înseși. Prin restul conținutului valoric - de pildă, cel moral - a ceea ce apare, raportul de apariție poate crește, e drept, simțitor în greutate, iar frumusețea, în plinătate de sens și în adâncime; dar niciodată un atare conținut valoric nu poate înlocui apariția înseși sau să o facă de prisos, deci nici nu poate constitui, în ceea ce îl privește, valoarea estetică.

6. *Liviu Rusu, Frumosul sinonim cu valoarea estetică*

Convingerea noastră este că atât tendința de a restrânge sfera frumosului, cât mai ales tendința de a elimina acest concept din domeniul esteticii, sunt neîntemeiate. După părerea noastră, frumosul este pur și simplu fenomenul estetic de bază, el formează obiectul esteticii. Revenim deci la vechea idee, că estetica este știința frumosului. Iar această noțiunea implică cu aceeași îndreptățire atât frumosul artistic, cât și frumosul natural.

De asemenea, suntem de părere că orice fenomen estetic implică o valoare, ceea ce înseamnă că în cadrele esteticii, noțiunea de frumos este sinonimă cu noțiunea de valoare estetică.

De aici rezultă că toate problemele esteticii sunt, în fond, probleme parțiale ale valorii fundamentale care este frumosul. Dacă de exemplu, se vorbește despre așa-zisele categorii estetice, acestea, de fapt, nu sunt altceva decât diferite categorii ale frumosului. Iată pentru ce credem că este greșit să se vorbească despre falimentul frumosului.

6.1. *Genurile frumosului*

Esteticul, după părerea noastră, se identifică cu ceea ce numim esteticeste frumos. Din acest motiv am analizat pe larg problema frumosului, căutând, mai întâi, semnificația lui în raport cu celelalte valori, pentru a trece la analiza amănunțită a lui. Cu acest prilej, am constatat că frumosul este de natură dialectică, că el este o sinteză rezultată din tensiunea unor factori antitetici și că el ascunde o logică inerentă. Acesta a fost rezultatul la care am ajuns în capitolul precedent.

Dacă pe de o parte, avem de-a face cu mai multe categorii estetice, iar pe de altă parte, am văzut că frumosul este fenomenul estetic de bază, este clar că diferitele categorii estetice nu sunt decât forme variate ale frumosului. Toate categoriile estetice sunt frumoase, fiindcă toate ne fac plăcere, toate ne invită la contemplație, prin toate se dezvăluie esențialitățile adânci ale existenței, și toate duc la un

acord între subiect și obiect. Însă, bineînțeles, toate aceste categorii ale frumosului își au pecetea și semnificația lor specifică. Mai departe trebuie să constatăm: frumosul fiind de natură dialectică, varietațea formelor în care se prezintă el se datoresc acestui fapt esențial. Dacă frumosul este sinteza dintre anumiți factori antitetici în plină tensiune, atunci formele variate ale lui nu pot avea altă explicație decât aceea că tensiunea amintită poate avea grade variate și că, prin urmare, sinteza rezultată va avea și ea forme variate în plină concordanță cu tensiunea de la baza ei.

Privind lucrurile în felul acesta, întregul domeniu al esteticii se prezintă mai unitar și mai logic. Vom vedea, în cele ce urmează, că formele variate ale frumosului nu mai apar drept categorii de sine stătătoare, izolate unele de altele și mai mult sau mai puțin întâmplătoare ci ca forme variate ale jocului dialectic. Acest joc își are normele lui, din care motiv așa-zisele categorii ale frumosului apar ca necesitate, în mod logic, în conformitate cu normele amintite. Din același motiv ele sunt înrudite din sursă, așa încât nu se prezintă, în fond, ca făgașuri rigide și izolate, ci ca sinteze variate care prin rădăcinile lor ascunse sunt într-o continuă osmoză între ele.

Același lucru trebuie să-l punem și în legătură cu problema tipurilor, a stilurilor și a genurilor. Este o profundă eroare să se creadă că aceste concepte ar reprezenta conținuturi ce nu au nimic de-a face cu tradiționalele categorii estetice. Este îndeosebi surprinzător cum uneori toate aceste concepte se tratează în aceleași lucrări la un loc, fără să se observe legătura strânsă, sau chiar identitatea dintre ele. De exemplu, uneori se scapă din vedere raportul organic dintre tip și stil, căutându-se în mod cu totul forțat fel de fel de deosebiri, care în fond nu există. Sau se vorbește despre un stil fără să se observe că el nu-i altceva decât întruparea unei așa-zise „categorii” a frumosului. Dar mai ales se uită un lucru: că frumosul este o apariție concretă, iar o operă de artă, care este un dat conceput, fatal se încadrează într-un stil. O operă de artă fără „stil” este lipsită de valoare, deci estetică este inexistentă. Ceea ce înseamnă că orice categorie de frumos este strâns legată de un anumit stil. Același lucru și cu „genurile” literare, care nu sunt altceva decât anumite tipuri sau stiluri de realizare spirituală.

Astfel stând lucrurile, e clar că toate aceste forme estetice trebuie privite în legătura lor organică, atât pentru a înțelege mai adânc pe fiecare în parte, cât și pentru a avea în fața noastră întregul câmp al esteticii sub o formă mai sistematizată și mai vie. Trebuie să se facă și în domeniul spiritual ceea ce Linné făcuse mai de mult în domeniul biologiei: o clasificare rațională a diferitelor fenomene.

După cum am accentuat, punctul de plecare al formelor variate ale frumosului este dialectica inerentă acestuia. Frumosul, sub orice formă l-am lua, reprezintă o tensiune între anumiți factori antitetici. Acești factori se pun de acord, formează o sinteză, în care sinteză însă factorii antagoniști persistă. Datorită tensiunii dintre acești factori, frumosul „vibrează” și pune în lumină esențialități pline de semnificație.

Trebuie să subliniem că în decursul întregii istorii a esteticii acest caracter al frumosului, anume de armonie între factori antitetici, a fost recunoscut, ceea ce înseamnă că avem de-a face cu un adevăr temeinic elucidat. Ceea ce diferă însă este felul de a privi complexitatea problemei. În general, se accentuează mai mult armonia ca atare, uitându-se dialectica ei inerentă. Se uită că această armonie nu este de sine stătătoare, că ea depinde tocmai de tensiunea dintre factorii antagoniști. Tainele frumosului rezidă în această tensiune dialectică: iată pentru ce jocul acesteia trebuie să-l scurtăm în primul rând. Deci nu armonia ca aer trebuie să fie punctul nostru de reper, ci dinamismul inherent care o animă.

Am văzut care sunt factorii care conlucrează în sânul frumosului. Aristoxenox din Tarent îi numise *gnomenon* și *gegonos*. Primul este forța devenirii, al doilea este cea a congelării. Prima este o tendință impulsivă, a doua este o tendință formativă. Această idee, care își are originea la Aristotel, o regăsim, de-a lungul veacurilor în istoria gândirii, estetica însă n-a prea ținut să beneficieze de ea. În Evul Mediu o preconizează Averroes vorbind despre *natura naturans* și *natura naturata*, fiind apoi

îmbrățișată din plin de filosofii Renașterii, de Spinoza și până în zilele noastre. În general, ori de câte ori s-a apropiat gândirea omenească de realitatea vieții, ea s-a izbit de acest antagonism al forțelor de la baza ei. Biologia vorbește despre tendința de dezvoltare și tendința de conservare, iar de când endocrinologia a luat un avânt deosebit, se știe că există glande acceleratorii și glande inhibitoare. În fond, toate exprimă același lucru: jocul unor forțe antagoniste, din a căror sinteză constă însăși viața.

Din această dialectică se cristalizează anumite forme tipice ale frumosului. Aceste forme tipice se ivesc cu necesitate, tocmai fiindcă este vorba despre un dinamism inherent, a cărui tensiune poate să varieze. După felul acestei tensiuni avem diferitele forme sau genuri ale frumosului. E clar că atât în natură, cât și în artă avem frumuseți variate. Însă această varietate nu este întâmplătoare; oricât de multiplă ar părea ea, în sânul ei se afirmă anumite norme fundamentale. Genurile frumosului se cristalizează în jurul acestor făgașuri normative, care toate își au tensiunea lor specifică. Să le examinăm pe rând.

Prima formă de tensiune pe care trebuie s-o înregistrăm este *tensiunea ușoară*. Caracteristica ei fundamentală este că tendința impulsivă din sânul ei este relativ restrânsă și lipsită de vehemență. Aceasta nu înseamnă nicidecum că ar fi lipsită de adâncime, însă decurge oarecum în șuvițe mai subțiri. Datorită acestui fapt ea nu opune rezistență prea accentuată față de tendința formativă, așa încât aceasta din urmă se poate afirma cu multă ușurință. Impulsivitatea este convertită cu suplețe în diferitele forme, așa încât unitatea care se desprinde excelează prin suplețea jocului, printr-o armonie ușoară. Pe primul plan apare jocul formal, fără ca, bineînțeles, devenirea tendinței impulsive să-și piardă câtuși de puțin din importanță. După cum am amintit în capitolul precedent, cei doi factori antagoniști nu-și sunt extrinseci, ci se cuprind unul pe altul. Avem de-a face cu o dialectică externă. Tendința impulsivă ascunde în sine antiteza sa, tendința formativă așa încât nu este vorba despre o îmbinare de la exterior a lor, ci de un raport foarte strâns determinat din interior. În cazul de față impulsivitatea fiind restrânsă, germenul formativ pe care îl ea îl ascunde se poate afirma cu ușurință, așa încât adesea face impresia unui ușor joc formal.

Acesta este primul gen de sinteză pe care îl găsim în domeniul frumosului.

A doua formă de tensiune se deosebește simțitor de cea dintâi. Aici tendința impulsivă este cu mult mai amplă, din care motiv tendința formativă este supusă la grele încercări. Totuși, ea reușește pe deplin: pe cât de puternică este devenirea, pe atât de puternică este și tendința formativă, așa încât ea ajunge să zăgăduiască puhoiul. Însă din cauza rezistenței înverșunate pe care o întâlnește trebuie să se afirme și ea cu înverșunare, din care motiv unitatea care se desprinde este străbătută de o tensiune cu mult mai încordată. Din cauza vehemenței tendinței impulsive, tendința formativă nu apare așa de dominantă, nu duce la un joc de forme, cum adesea se întâmplă în cazul tensiunii ușoare, ci este într-un complet echilibru cu tendința impulsivă. Pentru aceea avem de-a face cu o tensiune *echilibrată*. Forma este evidentă, însă din cauza impulsivității care o animă cu putere, ea este mai *gravă*.

Al treilea gen al frumosului se caracterizează printr-o impetuozitate și mai mare a tendinței impulsive. Aceasta are o amploare așa de mare, încât tendința formativă n-o poate zăgăzui ca în celelalte două cazuri. Ea se afirmă cu înverșunare, fără îndoială, torentul devenirii însă reușește totuși s-o capteze, așa încât ea însuși se încovoie în cumplite convulsii. Nu este vorba despre lipsă de formă, cum s-a interpretat așa de des acest gen de frumos, fiindcă nu există tendințe impulsive fără să ascundă în sine tendința formativă corespunzătoare.

Important însă este faptul că în timp ce la tensiunea ușoară devenirea se adaptează cu suplețe tensiunii formative, aici dimpotrivă tensiunea formativă este convertită în fluxul vehement al devenirii. Așa se explică pentru ce în acest gen de frumos domină agitația fără frâu, un dinamism care, în apa-

rență, frige orice zăgaz. Suntem în plină expansiune, care iese din cadrele formale obișnuite. Din acest motiv, această tensiune o numim expansivă.

7. Ion Ianoși, *Frumosul - concretul semnificativ*

Ce este frumosul?

S-ar putea crea impresia că acestei întrebări nu i s-a dat încă nici un răspuns, întrucât premisele frumosului, oricâte și oricât de importante, nu se substituie frumosul ca atare. Nădăduim că demersul întreprins să nu se fi împotmolit, totuși, în acest stadiu incipient. Într-o expunere voit concisă ar fi fost și abuziv să li se rezerve unor antecedente stricte atâta spațiu. Ne place să credem că, dimpotrivă, în perspectiva adoptată, motivațiile prefigurează, și conțin chiar, multe dintre consecințele lor. În virtutea acestei convingeri am și introdus exemple estetice sau artistice într-o discuție axiologică mai cuprinzătoare și am orientat discuția pe un făgaș care, pe nesimțite și apoi din ce în ce mai lămurit, să se suprapună cu matca valorilor estetice. Amestecul metodologic liber, între o axiologie generală și alta specializată sub raport estetic, ne dă astfel la iveală opinia - pe care o vom explica în continuare - potrivit căreia esteticul nu reprezintă decât cea mai generală valoare specială, o particulară prelungire sau o particulară dublură a totalității umanizate.

Corpul și sufletul omului, obiectul industrial și de uz curent, urbanistic sau arhitectural, sărbătoarea și „teatrul”, natura umanizată direct sau ca mediu uman; respectiv, văzul și auzul, simțul și gustul corespunzătoare făuririi și receptării lor - deci fiecare domeniu și exemplu invocat au pledat, într-o măsură principial egală, atât pentru virtuți creatoare de ansamblu, cât și pentru capacități estetice particulare: iată o coincidență de hotărâtoare însemnătate pentru metodologie și pentru teorie, o coincidență care ne îndreptățește să definim frumosul în intimă legătură cu întregul proces al umanizării și în prelungirea lui directă.

Și spre a avansa în mod neîntârziat o atare primă definiție, vom spune că frumosul (înțeles din nou ca fiind sinonim cu valoarea estetică) nu ne apare drept altceva decât concretul semnificativ, cu condiția ca maximala semnificație să fie perfect contopită cu și topită în (accentuăm: implicată, absorbită, dizolvată în) maximala concretețe. Cu alte cuvinte „scânteia” frumuseții o declanșează interconectarea, supratensionată, între polul însemnătății majore și polul sensibilității majore; între „interes” și „caz”. Cum însă acest specific arc voltaic este măcar până la un punct propriu oricărui proces de umanizare, în care omul ajunge să făurească și să recepteze continuu obiecte interesante, din ce în ce mai bogate în obiectualitatea lor și din ce în ce mai interesante în raport cu nevoile sale, diversificate, cizelate și potențate - ni se par neîndoielnice măcar două urmări: posibilitatea ca orice proces de umanizare să atingă un nivel generator de frumusețe, și dificultatea distingerii obiectului frumos de celelalte obiecte (situație similară și în privința subiectului, și a propensiunilor lui subiectuale). Dificultatea din urmă derivă din posibilitatea anterioară, din incertitudinea granițelor despărțitoare între ceea ce ar putea fi, dar încă nu este, estetic, și între ceea ce a și devenit estetic; în treacăt fie spus, din aceeași sursă se alimentează incertitudinea cenzurii dintre estetic și artistic. Fiindcă, de-ar fi să ne întrebăm când anume se atinge acel „nivel” la care posibilitatea estetică se transformă în realitate estetică, ar trebui să mărturisim că pentru un domeniu atât de incert (și de bogat) nu putem indica din păcate (sau din fericire), altceva decât această comuniune indestructibilă, codefinitorie și consubstanțială, dintre semn și sens, formă și fond, aparență și esență, individual și general, fapt și lege, sensibil și suprasensibil; unire realizată în condițiile unei expresivități accentuate (cât de accentuate?) și alte unor implicații ale ei la fel de accentuate (cât, adică?). Frumos este fenomenul semnificativ, în ipostaza lui obligatoriu fundamentală, ca și în adâncimea proprie chiar acestei fenomenalități, profunzime „revărsată” asupra ei, pătrunsă în toți porii ei, înnobilând-o în ființarea ei nemijlocită. Între „straturile” fenomenal și esențial nu se constată, în cazul frumosului, nici cea mai mică distincție; frumosul se constituie în însăși măsura acestei inexistențe, prin acea întrepătrundere a extremelor care anihilează independența laturilor și le potențează reciproc.

Circumscrierea urmărită nu este lipsită, totuși, de virtuți delimitative. Faptul poate fi probat prin deosebirea calitativă a valorii estetice față de toate celelalte valori: valoarea estetică și numai valoarea estetică este fenomenală, astfel configurată (prin figură!) ca valoarea să i să confere de către o fenomenalitate, în afara căreia nici să nu poată exista. Toate celelalte valori sunt, dimpotrivă, substanțiale, numai trecător și incidental „exemplificate” prin și pe fenomen. Actul esențial al cunoașterii lor se reduce la cunoașterea esenței lor. Esențiale în cazul valorii estetice - de aceea și în cazul artei - sunt însă tocmai aparența și apariția, independent de care esența nu există și nu poate fi gândită. Gândim, propriu-zis, toate celorlalte valori, cu sprijinul facultăților noastre intelectual-teoretice; singura pe care o gândim simțind-o, o înțelegem trăind-o, a cărei adâncime o surprindem la suprafața ei concret desfășurată și concret dimensionată, singura pe care o gândim vizual, auditiv, tactil, gustativ, sensibil - este valoarea estetică. Statutului ei i s-a adecvat receptarea ei, la nivelul fiecărui organ de simț, simț îmbogățit grație unor specifice re-acțiuni intelectuale, dar acționând cu toate acestea mai departe în identitatea lui senzorial-sensibilă. Aceeași adecvare o probează nivelul asamblat al „simțului estetic”, al „gustului artistic”; ele captează semnificațiile generale, și ca atare repetabile, într-o irepetabilitate în continuare spontan-individuală sau conștient-individualizată. Receptarea estetică și artistică de aceea și apelează constant la emoții, pentru că afectivitatea este situată aici pe o poziție intermediar-osmotică între simțul inferior și rațiunea superioară; pentru că în această zonă particulară iau cu adevărat naștere „simțurile superioare”, prin care simțirea suprafețelor irepetabile și gândirea profunzimilor repetabile se unesc trainic într-o asimilare a lor sincretică.

Această unire concordă întocmai „corporalității însuflețite” a obiectului estetic. Adjectivul îi este și cu acest prilej aservit substantivului, termen princeps pe care îl nuanțează. De aceea am și avut mai multe și mai sigure lucruri de spus despre corpul omului decât despre sufletul lui mai incert, care devine în mod cert estetic numai dacă se încorporează unor situații, acțiuni, obiceiuri, ritualuri etc. Și de aceea ne-am sprijinit și pe exemplul orașului, cu un suflet și el integral încorporat, devenit estetic mulțumită acestei superioare corporalități, resimțit ca atare de către locuitorii sau vizitatorii lui. Spre deosebire de idealitatea celorlalte valori, cea estetică ni se impune totdeauna prin directă sau indirectă, efectivă sau minimă ei materialitate; una ideal-iluministă, desigur, a cărei interioritate este însă neapărat și consecvent exteriorizată. Frumoasă este deci suprafața adâncă, la care când ne raportăm ne „interesează” forma, culoarea, dimensiunea apariției, cu „sufletul” lor lăuntric.

Surse:

1. Platon, Hippias Maior, 289a, b, c, d, 294a, b, în Opere, II, Ed. Științifică, București, 1976.
 - 1.1. Platon, Timaios, 28a, 29a
 - 1.2. Platon, Banchetul, 210e - 211d
2. Augustin, De vera religione (Despre adevărata credință), XXXII, 59 și De ordine (Despre ordine), II, 15, 42
3. Toma din Aquino, Summa theologiae (Summa teologiei), Iq, 5a 4b 1 și I, II, q. 27a 1b 3
 - 3.1. ibidem, IV, 10
 - 3.2. ibidem, Iq, 39a.8
4. Karl Rosenkranz, O estetică a urâtului, Editura Științifică, București, 1983, pp. 32-37.
5. Nicolai Hartmann, Estetica, Ed. Univers, București, pp. 7-10; 363-365
6. Liviu Rusu, Logica frumosului, E.P.L.U., București, 1968, pp. 7-8 și pp. 132-138

V. Sublimul

În mod tradițional sublimul, drept categorie estetică este tratat imediat după frumos. Există, desigur, motive adânci, atât de ordin teoretic cât și istoric pentru această anume consecuție. În fapt, chiar analiza dihotomică a celor două categorii, atât la începuturile teoretizării cât și, mai ales, în perioada modernă, prin Edmund Burke, Immanuel Kant sau Schiller, spune de la sine, foarte mult despre puternica apropiere a frumosului de sublim și a sublimului de frumos.

Într-o oarecare măsură și apelul la etimologie este lămuritor atât pentru apropierea cât și pentru diferențierile (până la apozitie) ale semnificațiilor categoriilor amintite. Se știe, astfel că, în Grecia antică, într-o fază târzie a acesteia, adjectivul *megaloprepes* a ajuns să desemneze un fel de a fi înalt, mai ales în ceea ce privește *stilul*. Forma substantivată era *megaloprepeia*. Termenul însă care va face carieră va fi *hypsos* și el se va impune oricum prin chiar titlul faimosului tratat anonim *Peri hypsous* (sec. I d.chr.). Substantivul *hypsos* indică, mai direct, depărtarea sau înălțimea, iar prin extensie, sugera, un mod de ființare elevată, fie a lumii, fie a omului. Aceste semnificații sunt prezente și în latină unde avem grupul înrudit de termeni: *sublimus*, *sublimitas*, *sublime*, *sublimo*, *sublimus*, ș.a.m.d. Pentru semnificația strict estetică o formă adverbială, *sublimen*, se va dovedi a fi extrem de importantă. Prin cei doi compuși, *sub* și *limen*, se sugerează, alăturarea, oarecum paradoxală, a două lucruri contradictorii; ceva aflat dedesubt (*sub*) cu ceva aflat deasupra (*limen*). *Sublimen* indică un efort ajuns „până sub pragul (de sus)” al unei uși, iar prin extensie, a ajuns să semnifice un efort care năzuiește să atingă pragul de sus al oricărei situații. Prin urmare se trece de la ceea ce este *înalt*, la modul propriu, la ceea ce este *elevatul*, *mărețul*, *grandiosul*, în sens figurat.

De asemenea, o cercetare istorică, chiar sumară, ne va evidenția strânsa legătura a celor două categorii. Astfel, majoritatea istoricilor esteticii (K. E. Gilbert, H. Kuhn, dar și W. Tatarkiewicz) susțin că există temeiuri pentru a-l considera pe Platon drept cel care în *Lysis*, *Simposion*, *Menon* sau *Fedon* ar fi redeschis frumosul spre sublim, în fapt, „spre un frumos mai mult decât frumos, și demn de-a fi numit cu timpul, altfel”. Astfel, *Lysis* aproximează frumosul ca „alunecos”, ca ceva care „ne scapă și fuge de noi”. De asemenea, în *Simposion* treptele inițierii, frumusețea fizică, cea morală, cea a cunoașterii și cea absolută presupun năzuința către înțelepciune care, la rândul ei implică prezența unor „gânduri și vorbe frumoase, mărețe”. În același context este citată mereu, notația din *Fedon* despre Socrate, cel din ajunul morții, care naște în sufletele celor din preajmă „un amestec cu totul neobișnuit de plăcere și în același timp de durere”. Sau, tot aici, elogiază, la antipodul corpului trecător, a sufletului nevăzut, nemuritor și înțelept, „o esență mult mai divină decât o armonie”. În fine, *Legile* disting între un frumos ușor, o artă moderată, mai degrabă *feminină*, și, un frumos grav, o artă mare, ce ține prin măreție (*to megaloprepes*) de „firea bărbătească”.

La Aristotel, implicite considerații, despre ceea ce, cu timpul, avea să semnifice sublimul și sublimitatea, avem în descrierea însăși a stării de *catharsis*, ca purificare, ca sublimare și înnobilare a pasiunilor prin intermediul sentimentului de milă. De asemenea, în considerațiile sale retorice, el analizează implicit sublimul atunci când pare a sugera că există cel puțin două stiluri și când observa că lucrurile simple nu se cuvin a fi exprimate în „stil ales”, după cum, nici lucrurile importante și grave, nu se cade a fi exprimate prea simplu.

Oricum, explicite deja semnificații asupra sublimului sunt formulate, mai ales, la retorii latini Cicero în *De oratore* și *Orator* și Quintilian, în *Arta oratorică*. Astfel, Cicero stabilind celebra, după aceea distincție, între genul umil, genul mediocre și genul mare îl va caracteriza astfel pe cel din urmă: „maiestos, bogat, *sublim*, eclatant”. La rândul său, Quintilian distingând între stilul *atic* și cel *asianic*, primul, fiind „cizelat și fin”, având „gust” și caracterizat prin „măsură”, iar cel de-al doilea, fiind exagerat, emfatic, umflat și steril, va opta el însuși pentru stilul aticist. Asemenea caracterizări dihotomice se vor dovedi extrem de fertile peste timp, ele fiind recunoscutibile, de exemplu, atât la

un teoretician al artei ca René Hocke (*Manierismul în literatură*), cât și la un estetician ca Tudor Vianu (în *Manierism și asianism*). În fapt, până la urmă, în sens *tipologic*, stilul aticist este sinonim cu stilul clasic, conservator, patronat de categoria *frumosului*, iar stilul asianic, este echivalentul stilului modern, novator, aflat sub cupola categoriei *sublimului*. De asemenea, Quintilian, va fi mereu evocat pentru că a introdus ideea unei *stilistici sublime* („Deci, totul în discurs să fie mare nu exagerat; *sublim*, nu abrupt, curajos nu temerar; sever, dar nu trist; grav dar nu greoi; vesel, nu luxuriant; plăcut, nu neînfrânat; grandios, nu emfatic”) care va fi adeseori amintită în apozitie cu stilul și stilistica clasic clasicistă teoretizată de Boileau în *Arta poetică*, șaptesprezece secole mai târziu.

În mod curent, în ultimul timp, se consideră că, în celebrul *Tratat despre sublim* din sec. I, atribuit pe nedrept, multă vreme lui Longinus, sunt prezente argumente, mai consistente, decât la retorii romani, pentru o analiză categorială a sublimului. Oricum, în substanță, ceea ce se spune despre sublim în *Peri hypsous*, este mai aproape și mai înrudit cu susținerile lui Platon și Aristotel decât cu considerațiile stilistice ale lui Cicero sau Quintilian. Câteva precizări, sunt, prin ele însele, lămuritoare pentru dimensiunea și semnificația metafizică și estetică a textului *Tratatului*. Astfel, este citată, *Cartea Facerii*, este prezentă, de asemenea, o venerație pentru Moise și Homer, iar, din Homer, interesul, se îndreaptă, perfect justificat, pentru Iliada și nu pentru Odiseea. În același timp, în *Tratat* (din care s-au păstrat numai 3/5) formula „să ne hrănim sufletele, pe cât cu puțință, cu tot ceea ce e mare, și să le facem, oarecum, mereu grele de gânduri înalte”, a fost interpretată ca exprimând și semnaland nevoia paradigmatică a sufletului omenesc de sublim, de noblețe și grandoare sufletească. Formula aceasta rimează, perfect, de exemplu cu ideea de bază a lui Nicolai Hartmann din *Estetica*: „sublimul este ... acel frumos care vine în întâmpinarea *nevoii omului* de «măreție», de ceva «care ne depășește», și în același timp, învinge fără efort obstacolele temerii și meschinismul omenesc în noi”. De asemenea, însăși „încheierea” *Tratatului* într-o notă lucid pesimistă, spune foarte mult despre modernitatea viziunii despre sublim: „tot ce e mare și nobil se vestejește și piere, și nu mai are căutare dacă vor crește cele vremelnice, ... iar, atunci, v-ar fi lăsate în părăsire cele nemuritoare din sufletul lor”.

Tratatul definește sublimul în legătură directă cu starea de copleșire a sufletului, iar apariția lui constă într-o „desăvârșită înălțime a expresiei”. Sunt identificate cinci izvoare, cinci surse ale sublimului: a) noblețea și măreția gândurilor, adică „fericita îndrăzneală în idei”; b) pasiunea năvalnică și însuflețită (patosul); c) „formarea de figuri (de cugetare și de cuvinte)”; d) „expresia nobilă” - alegerea cuvintelor potrivite; e) „așezarea și legarea cuvintelor după demnitatea și măreția lor”.

„Adormirea” interesului pentru sublim cuprinde șaptesprezece veacuri, iar ironia dezvoltărilor spirituale face ca, Boileau traducătorul în franceză (1674) al anticului *Tratat* dar și autor în același timp al *Artei poetice* -, care preamărea clasicul și frumusețea armonioasă, echilibrată, măsurată, perfectă -, să provoace, în acest fel, prin popularizarea ideilor despre sublim, „un veritabil act de sinucidere” (Ion Ianoși) pentru arta și programul clasic - clasicist. Însă cel mai răsunător text teoretic despre sublim în perioada următoare de până la Kant îi aparține lui Edmund Burke: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime und Beautiful* (1757). El introduce și menține pe tot parcursul cărții sale schema dihotomică frumos-sublim pe care o argumentează dintr-o perspectivă empiristă. Astfel, *temeiul* frumosului este considerat a fi dragostea, „societatea sexelor”, adică sentimentele de simpatie, imitație, ambiție (emulație). În schimb, *temeiul* sublimului este instinctul de conservare. Frumosul semnalează „grația”, „eleganța”, „netezirea”, „potrivirea”, „armonia”, în timp ce sublimul semnalează empiric „o spaimă încântătoare” și face apel la „considerația de sine”. Iată un exemplu de caracterizare dihotomică a frumosului și sublimului: „obiectele sublime sunt vaste ca dimensiuni, cele frumoase sunt relativ mici; frumusețea trebuie să fie netedă și lustruită; măreția trebuie să fie aspră și neglijentă; frumosul trebuie să evite linia dreaptă, dar să devieze pe nesimțite de la aceasta; în multe cazuri măreția iubește linia dreaptă, iar când deviază de la ea, abaterea este bruscă de multe ori; frumusețea nu trebuie să fie obscură; măreția trebuie să fie întunecată și sumbră; frumusețea trebuie să fie ușoară și delicată; măreția trebuie să fie solidă și chiar masivă. Întreaga demonstrația se bazează pe ideea, conform căreia, frumosul și sublimul sunt „noțiuni foarte dife-

rite", sublimul fiind întemeiat pe *durere*, în timp ce frumosul se fundamentează pe plăcere. În același context, Edmund Burke insistă mult asupra sentimentului de teamă, de oroare în fața privațiunilor resimțite de suflet, ca generatoare de trăiri sublime: vacuitatea, singurătatea, tăcerea, beznă. În fapt, arta și literatura romantică vor întări tocmai astfel de sentimente, ulterior considerate tipice pentru sublim, la autori precum, Coleridge, Byron, Schelley, Novalis, Chamisso, E.T.A. Hoffman, Alfred de Vigny, Alfred de Musset, Goethe, Schiller, Chateaubriand, Leopardi, Lamartin, Victor Hugo, Petöffi, Eminescu ș.a.

Kant în *Critica facultății de judecare* (1790) intitulându-și prima parte - *Critica facultății de judecare estetice*, acordă în prima secțiune „analitice”, douăzeci și două de paragrafe pentru *Analitica frumosului* și doar șapte pentru *Analitica sublimului*. S-au conturat două interpretări cu privire la statutul sublimului în estetica kantiană. Unii cercetători au reținut și apreciat, mai cu seamă alăturarea sublimului de frumos, sublimul fiind situat într-un raport *de coordonare* cu frumosul. Alții, dimpotrivă, au contestat îndreptățirea acestei alăturări și au susținut că însăși structurările kantiene nu investesc „analitica sublimului” decât cu rol de *apendice*, fie la „analitica frumosului”, fie la „Critica rațiunii practice”. Oricum însă, opoziția frumos-sublim nu mai este susținută la Kant prin apel la argumente empirice, din contră, cele două tipuri de judecată estetică sunt posibile numai pentru că există categoriile intelectului și Ideile rațiunii care sunt apriorice. Frumosul se naște din jocul liber al facultăților cunoașterii, adică al intelectului și al imaginației, în timp ce sublimul se naște din nepotrivirea Ideilor rațiunii cu materia imaginației. Astfel, opoziția deja încetățenită în tot secolul al XVIII-lea între frumos și sublim, Kant nu numai că o menține, dar o și îmbogățește și o rafinează. După cum s-a observat, la Kant, frumosul este calitativ, limitat, format, în timp ce sublimul este cantitativ, nelimitat, lipsit de formă; frumosul se bizuie pe obiect, în timp ce sublimul este strict subiectiv; frumosul are atingere cu sensibilul, în timp ce sublimul presupune, mai degrabă, suprasensibilul; frumosul se raportează la un mod de simțire, iar sublimul, în chip predilect, la un mod de gândire; frumosul e contemplat, în timp ce sublimul ne mișcă printr-o „plăcere negativă”; de asemenea, frumosul inspiră dragoste, în timp ce sublimul se bazează pe respect necondiționat; în fine, frumosul este bazat pe acord (pe jocul liber al facultății cunoașterii, al intelectului și imaginației ce provoacă o atmosferă proporțională în suflet), în timp ce sublimul se bazează pe dezacord, pe conflict, pe nepotrivire, între Ideile rațiunii și materia imaginației.

Kant distinge între sublimul matematic și sublimul dinamic, al naturii. Primul cel matematic, al mărimii, este definit ca „mare în mod absolut”, „ceva în comparație cu care orice altceva pare mic; „ceea ce, prin simplul fapt că-l putem gândi, dovedește existența unei facultăți a sufletului care depășește orice unitate de măsură a simțurilor”. Distingând între *forță* (forța este capacitatea de a depăși mari obstacole) și *putere* (forța se numește *putere* atunci când poate înfrânge chiar și opoziția a ceea ce posedă forță), Kant definește sublimul dinamic, al naturii, astfel: „natura, considerată în judecata estetică ca o forță, care nu are nici o putere asupra noastră, este *dinamic - sublimă*”. În același timp, la Kant, sublimul este și un semnalizator al eticului - patronat de libertate. În fapt, în *Întemeierea metafizicii moravurilor* (1785) și *Critica rațiunii practice* (1788), singurul sentiment pe care Kant îl admite, pentru a surprinde și a defini esența moralității, este sentimentul de respect. Or, sublimul presupune respectul, iar respectul îl instalăm atât în raport cu propria noastră ilimitată capacitate de extensiune, cât și în raport cu propria noastră ilimitată capacitate de intensiune („Două lucruri umplu sufletul cu mereu nouă și crescândă admirație și venerație, cu cât mai des și mai stăruitor gândirea se ocupă de ele: *cerul înstelat deasupra mea și legea morală în mine*” - sunt, deloc întâmplător, primele cuvinte de capitolul de Concluzii al *Criticii rațiunii practice*). În acest sens, trebuie amintit faptul că, acțiunea morală din datorie (cea *legală* este doar conformă datoriei) presupune nu numai acordul cu legea morală în sine, cu imperativul categoric, ci și *respectul* necondiționat pentru legea morală în sine. Și la Schiller, sublimul în cele două ipostaze ale sale, *teoretic*, *contemplativ* (care ține de cunoașterea extensivă și este legat de ideea de infinit) și *practic*, *patetic* (care ține de intensitatea sentimentului și este expresia voinței care se opune unei forțe teribile) implică ideea de respect, atât față de infinitul cantitativ, cât și față de infinitul gândirii care-și dă sieși lege.

În cele ce urmează, redăm atât textele esențiale ale lui Kant despre sublim, cât și ceea ce poate fi numită *critica hartmanniană* adresată poziției kantiene. În primul rând, Hartmann, fidel ipotezei sale - lansate chiar la începutul *Esteticii* -, conform căreia frumosul este obiectul universal al esteticii, va considera că sublimul nu este nimic altceva decât o prelungire augmentativă a frumosului. De asemenea, sublimul ca valoare particulară din domeniul frumosului are ca opus al său subspecii valorice ale frumuseții. În acest sens, Hartmann enumeră drept contrarii: grațiosul, fermecătorul, gingașul, idilicul, nostimul, amabilul, amuzamentul, grotescul, comicul, ridicolul, umoristicul. În al doilea rând, Hartmann este de părere că determinațiile kantiene ale sublimului ne lasă nesatisfăcuți pe două laturi. Mai întâi, ele rămân, mai mult decât cele privind «frumosul», împotmolite în subiectiv: aflăm prea multe despre efectele asupra sufletului și prea puține despre structura obiectului. Utilizabil, în schimb, rămâne contrastul între plăcere și neplăcere, în măsura în care aceste două momente pot fi înțelese ca indicii valorice. Al doilea: în obiect, totul este, fără îndoială, prea mult pus pe socoteala infinității.

Jocul acesta, puțin cam ușuratic, cu infinitul este în gustul romantismului timpuriu. Nu este deloc nevoie de el: prima formulare, «ceea ce este absolut mare», este mai bună, dacă o putem înțelege ca «ceea ce produce efectul de absolut mare», fără a ne referi la gradul cât este de mare sau de mic, în realitate".

Prin urmare, Hartmann reține și apreciază „două cuceriri” ale lui Kant: a) sublimul este o valoare fundată pe o non-valoare și b) sublimul poate fi definit ca „ceea ce este mare în mod absolut”, cu precizarea că, această formulă nu trebuie înțeleasă cantitativ. În continuare, Hartmann își expune propria sa teorie despre cele șapte specii ale sublimului (1. marele și grandiosul; 2. gravul, solemnul, ceea ce ne depășește; 3. conturaturul, închegaturul-în-sine, perfectul, tăcutul și nemișcatul plin de mister; 4. ceea ce ne depășește (în forță și putere); 5. uriașul, enormul, înfricoșătorul; 6. emoționantul și zguduitorul; 7. tragicul) și despre cele cinci trăsături esențiale sesizabile în sublimul estetic din perspectiva unei teorii filosofice cuprinzătoare. Propria lui definiție sună astfel: sublimul este „acea apariție a unui plan nesensibil de fund, în planul sensibil real din față al obiectului, care vine în întâmpinarea nevoii omului de măreție, și biruiește fără efort obstacolele care îi stau în față”. Definiția însă, pe care Hartmann o consideră ca fiind cea mai completă este următoarea: „sublimul este apariția a ceva covârșitor de mare sau proeminent, care nu poate fi dat simțurilor, în planul sensibil din față al obiectului, în măsura în care acest ceva mare vine în întâmpinarea nevoii sufletești de măreție și biruie fără efort obstacolele mărunț omenești care i se opun.

1. Kant, Analitica sublimului

1.1. Trecere de la facultatea de judecare a frumosului la facultatea de judecare a sublimului

Frumosul se aseamănă cu sublimul în aceea că ambele plac pentru ele însele; de asemenea, nici unul dintre ele nu presupune o judecată a simțurilor sau o judecată logic-determinativă, ci o judecată de reflexiune; ca atare, satisfacția nu depinde nici de o senzație cum este aceea a agreabilului, nici de un concept determinat, ca satisfacția produsă de ceea ce este bun. Cu toate acestea ea este raportată la concepte, ce-i drept nedeterminate, deci este legată de simpla întruchipare sau de facultatea acesteia; astfel, facultatea de întruchipare sau imaginația este considerată, în cazul unei intuiții date, ca acordându-se cu *facultatea conceptelor* intelectului sau rațiunii pe care o stimulează. De aceea și aceste două judecăți sunt singulare, dar totuși se declară universale valabile pentru fiecare subiect, deși pretențiile lor se limitează doar la sentimentul de plăcere și nu vizează cunoașterea obiectului.

Dar între frumos și sublim există și deosebiri importante și totodată evidente. Frumosul naturii privește forma obiectului care constă în limitare; dimpotrivă, sublimul poate fi întâlnit și la un obiect lipsit de formă, întrucât *nelimitarea* este reprezentată în el sau datorită lui, dar gândindu-se totodată totalitatea acesteia, astfel încât frumosul pare să fie folosit pentru întruchiparea unui concept nedeterminat al intelectului, iar sublimul pentru întruchiparea unui concept nedeterminat al rațiunii. Așa-

dar, În primul caz satisfacția este legată de reprezentarea *calității*, iar în al doilea, de reprezentarea *cantității*. De asemenea, ultima formă de satisfacție se deosebește foarte mult, în ceea ce privește natura ei, de prima formă; căci aceasta (frumosul) conține nemijlocit un intens sentiment vital și de aceea poate fi asociată cu atracția și cu jocul imaginației, în timp ce aceea (sentimentul sublimului) este o plăcere care rezultă doar indirect, adică provine din sentimentul unei opriri momentane a forțelor vitale urmată imediat de o izbucnire a lor, mult mai puternică; în consecință, ca emoție ea nu pare să nu fie un joc, ci o îndeletnicire serioasă a imaginației. De aceea, sentimentul sublimului nu poate fi asociat cu atracția; și întrucât spiritul nu este doar atras de obiect, ci alternativ mereu și respins de el, satisfacția produsă de sublim nu conține atât plăcere pozitivă, cât mai curând admirație sau respect, adică plăcere negativă.

Însă deosebirea intimă și cea mai importantă dintre sublim și frumos constă în aceea că - dacă considerăm aici, după cum se cuvine, în primul rând sublimul obiectelor naturii (sublimul artei este întotdeauna limitat de condițiile concordanței cu natura) - frumusețea naturii (cea autonomă) conține în forma ei o finalitate datorită căreia obiectul pare să fie oarecum predeterminat pentru facultatea noastră de judecare, constituind astfel în sine un obiect al satisfacției; dimpotrivă, ceea ce trezește în noi fără deliberare, doar în percepere, sentimentul sublimului poate părea într-adevăr, după formă, lipsit de finalitate pentru facultatea noastră de judecare, neadecvat pentru facultatea noastră de întru-chipare și brutal pentru imaginație, totuși este judecat ca fiind cu atât mai sublim.

Din cele de mai sus reiese clar că ne exprimăm cu totul incorect atunci când numim sublim un *obiect al naturii*, deși multe dintre ele pot fi numite cu deplină îndreptățire frumoase; căci, cum putem folosi o expresie de aprobare pentru ceea ce este perceput ca fiind lipsit de finalitate? În fapt nu putem spune mai mult decât că obiectul este apt pentru întru-chiparea sublimului pe care îl găsim în spirit; căci sublimul adevărat nu poate fi conținut de nici o formă sensibilă, ci privește doar ideile rațiunii care, deși nu găsesc o întru-chipare adecvată lor, tocmai datorită acestei inadecvări, ce poate fi înfățișată sensibil, devin active și ne vin în minte. Astfel, oceanul întins, răscolit de furtună nu poate numit sublim. Priveliștea lui este îngrozitoare; iar spiritul trebuie să fi fost deja plin de idei, atunci când apare o intuiție trebuie să-l predisună la un sentiment sublim prin aceea că el este determinat să părăsească sensibilitatea și să se îndeletnicească cu idei ce conțin o finalitate superioară.

Frumusețea autonomă a naturii ne relevă o tehnică a naturii care o face reprezentabilă ca un sistem conform legilor al căror principiu nu-l găsim în întreaga noastră facultate a intelectului; este un principiu al finalității relativ la aplicarea facultății de judecare la fenomene, așa încât acestea nu trebuie considerate ca aparținând doar naturii, ca mecanism lipsit de scop, ci și artei. Deși nu îmbogățește efectiv cunoștințele noastre despre obiectele naturii, totuși ea transformă noțiunea noastră despre natură, înțeleasă ca simplu mecanism, într-o noțiune a naturii înțeleasă ca artă, ceea ce îndeamnă la cercetări profunde asupra sensibilității unei astfel de forme. Însă în ceea ce obișnuim să numim sublim în natură nu există nimic care să conducă la principii obiective deosebite și la forme ale naturii corespunzătoare lor; dimpotrivă, natura trezește ideile sublimului mai ales prin haosul ei sau prin pustiirea și dezordinea cea mai sălbatică și lipsită de regulă, cu condiția să arate măreție și forță. De aici reiese că conceptul de sublim al naturii nu este nici pe departe atât de important și de bogat în consecințe cum este conceptul de frumos al naturii; de asemenea, că el nu indică ceva în natură care să aibă caracter final, ci doar în *utilizarea* posibilă a intuițiilor acesteia pentru a ne face să simțim în noi înșine o finalitate care este în întregime independentă de natură. Pentru frumosul naturii să căutăm o cauză în afara noastră, pentru sublim însă doar în noi și în modul de gândire care introduce sublimul în reprezentarea naturii. Aceasta este o observație preliminară foarte importantă care separă total ideile sublimului de ideea unei finalități *a naturii*; ea transformă teoria acestuia într-o simplă anexă a aprecierii estetice a finalității naturii, deoarece prin sublim nu este reprezentată vreo formă particulară finală pe care imaginația o dă reprezentării ei.

1.2. Despre împărțirea unei cercetări asupra sentimentului sublimului

În ce privește împărțirea momentelor aprecierii estetice a obiectelor relativ la sentimentul sublimului, analitica va putea urma același principiu care a stat la baza analizei judecăților de gust. Căci, ca judecată a facultății de judecare reflexive estetice, satisfacția produsă de sublim trebuie să fie, ca și cea produsă de frumos, universal valabilă potrivit *cantității*, dezinteresată potrivit *calității*; ea trebuie să reprezinte finalitate subiectivă potrivit *relației* și s-o reprezinte ca necesară potrivit *modalității*. Deci metoda noastră nu se va deosebi aici de metoda folosită în capitolul anterior; numai că acolo, unde judecata estetică privea forma obiectului, am început cu cercetarea calității, în timp ce aici, având în vedere lipsa de formă pe care o constatăm la ceea ce numim sublim, vom începe cu cantitatea ca prim moment al judecății estetice asupra sublimului; temeiul pentru aceasta poate fi văzut în paragraful anterior.

Însă analiza sublimului are nevoie de o împărțire care nu era necesară pentru cea a frumosului, împărțirea în *sublim matematic* și în *sublim dinamic*.

Căci, întrucât sentimentul sublimului implică o mișcare a sufletului legată de aprecierea obiectului, în timp ce gustul pentru frumos presupune și menține sufletul într-o contemplație *liniștită* iar aceeași mișcare trebuie apreciată ca având finalitate subiectivă (deoarece sublimul place), ea este raportată de imaginație fie la *facultatea de cunoaștere*, fie la *facultatea de a dori*. În ambele raportări finalitatea reprezentării date este apreciată doar relativ la aceste *facultăți* (fără scop sau interes) și este atribuită obiectului, în primul caz, ca o dispoziție *matematică* a imaginației, în al doilea caz, ca o dispoziție *dinamică* a ei; de aceea, obiectul este reprezentat ca fiind sublim în cele două moduri amintite.

1.2.1. Despre sublimul matematic

Definiția termenului de sublim

Numim *sublim* ceea ce este *mare în mod absolut*. A fi mare și a fi o mărime sunt concepte cu totul deosebite (*magnitudo + quantitas*). La fel, a spune *pur și simplu* (simpliciter) că ceva este mare, înseamnă cu totul altceva decât a spune că ceva este *mare în mod absolut* (absolute non comparative magnum). Ultima expresie se referă la ceva care este *mare dincolo de orice comparație*. - Dar ce vrea să spună expresia că ceva este mare, mic sau mijlociu? Ceea ce se desemnează prin aceasta nu este un concept pur al intelectului, nici o intuiție a simțurilor și nici un concept al rațiunii, întrucât nu conține un principiu al cunoașterii. Atunci trebuie să fie un concept al facultății de judecare sau să provină dintr-un astfel de concept și să pună la baza reprezentării o finalitate subiectivă în raport cu facultatea de judecare. Faptul că ceva este o mărime (quantum), poate fi cunoscut pe baza lucrului însuși, fără comparație cu altele, cu condiția ca o mulțime omogenă să constituie o unitate. Însă pentru a stabili *cât de mare* este ceva, avem nevoie întotdeauna de altceva, care este tot o mărime, pentru a-i sluji drept măsură. Dar în aprecierea mărimii nu considerăm doar mulțimea (număr), ci și mărimea unității (măsurii), iar mărimea acesteia din urmă are întotdeauna nevoie de altceva care să-i servească drept măsură și cu care să poată fi comparată; vedem deci că orice determinare a mărimii fenomenelor nu poate oferi în nici un chip un concept absolut al unei mărimi, ci întotdeauna doar unul comparativ.

Când spun pur și simplu că ceva este mare, s-ar părea că nu am în vedere nici o comparație, cel puțin cu o măsură obiectivă, deoarece prin aceasta nu se determină cât de mare este obiectul. Deși unitatea de măsură a comparației este doar subiectivă, totuși pretențiile judecății la acord universal nu sunt nici mici; judecățile: bărbatul este frumos și el este înalt nu se limitează la subiectul care judecă, ci pretind, asemeni judecăților teoretice, acordul tuturor.

Dar o judecată prin care se declară pur și simplu că ceva este mare nu vrea să spună doar că obiectul are o mărime, ci aceasta îi e atribuită de preferință lui înaintea multora în același timp, fără a determina însă precis această superioritate; ca atare, judecata se întemeiază totuși pe o unitate de măsură

care este presupusă ca putând fi considerată identică pentru fiecare, dar care nu este utilizabilă pentru judecarea logică (matematic-determinată) a mărimii, ci doar pentru cea estetică, deoarece nu este decât o unitate de măsură subiectivă care stă la baza judecății de reflexiune asupra mărimii. În plus, această unitate de măsură poate fi empirică, cum este, de exemplu, înălțimea medie a oamenilor cunoscuți nouă, a animalelor aparținând unei anumite specii, a copacilor, caselor, munților ș.a.m.d., sau poate fi dată *a priori*; în ultimul caz ea este limitată de imperfecțiunile subiectului care judecă la condițiile subiective ale întruchipării *in concreto*; așa se întâmplă în domeniul practicului cu mărirea unei anumite virtuți sau a libertății și dreptății într-o țară sau în domeniul teoreticului cu mărirea corectitudinii sau incorectitudinii unei observații sau a unei măsurători efectuate etc.

Dar aici este curios, deși nu avem nici un interes pentru obiect, cu alte cuvinte existența lui ne este indiferentă, totuși simpla lui mărime, chiar atunci când el este considerat ca lipsit de formă, poate produce o satisfacție universal comunicabilă, conținând deci conștiința unei finalități subiective în întrebuițarea facultăților noastre de cunoaștere; nu este o satisfacție produsă de obiect, ca în cazul frumosului (întrucât obiectul poate fi lipsit de formă), unde facultatea de judecare reflexivă se află într-o dispoziție finală relativ la cunoaștere în genere, ci de o satisfacție produsă de extinderea imaginației în sine însăși.

Când spune pur și simplu că un obiect este mare (ținând seama de limitarea de mai sus), aceasta nu este o judecată matematic-determinativă, ci o simplă judecată de reflexiune asupra reprezentării lui, care este finală din punct de vedere subiectiv pentru o anumită utilizare a facultăților noastre de cunoaștere în aprecierea mărimii; atunci asociem întotdeauna reprezentarea cu un fel de respect, așa cum asociem un fel de dispreț cu lucrul despre care spunem pur și simplu că este mic. De altfel, judecarea lucrurilor ca mari sau mici se referă la tot, chiar și la toate însușirile lor; de aceea spunem și despre frumusețe că este mare sau mică; temeiul pentru aceasta trebuie căutat în faptul că ceea ce putem întruchipa în intuiție potrivit prescripției facultății de judecare (deci, ceva ce putem reprezenta estetic), este în întregime fenomen, deci și un quantum.

Dar dacă spunem că ceva nu este doar mare, ci că este în mod absolut, în toate privințele (dincolo de orice comparație), adică sublim, se înțelege imediat că nu avem o altă unitate de măsură pentru obiectul respectiv în afara lui și că ne este permis să o căutăm doar în el. Este o mărime egală doar cu sine însăși. De aici reiese că sublimul nu trebuie căutat în lucrurile naturii, ci doar în ideile noastre; în care idei, rămâne să aflăm în partea consacrată deducției.

Definiția de mai sus poate fi exprimată și astfel: *sublim este ceva în comparație cu care orice ce altceva pare mic*. Aici este ușor de observat că nu poate exista nimic în natură, oricât de mare l-am crede noi, care, considerat într-o altă raportare, să nu poată fi redus până la o micime infimă; și invers, că nu poate exista nimic atât de mic, care, în comparație cu unități de măsură și mai mici, să nu poată fi extins pentru imaginația noastră până la mărirea unei lumi. Telescopul este acela care ne-a oferit material bogat pentru prima observație, iar microscopul pentru a doua. Deci nimic din ceea ce poate fi obiect al simțurilor nu trebuie, considerat din acest punct de vedere, numit sublim. Însă tocmai pentru că în imaginația noastră există o năzuință spre progres la infinit, iar în rațiunea noastră pretenția la totalitatea absolută, înțeleasă ca o idee reală, chiar acea inadecvare a facultății noastre de apreciere a mărimii lucrurilor lumii sensibile pentru această idee trezește în noi sentimentul unei facultăți suprasensibile; deci, utilizarea pe care facultatea de judecare o dă în mod natural anumitor obiecte în vederea acestui sentiment este mare în mod absolut și nu obiectul simțurilor; în raport cu ea orice altă utilizare este mică. În consecință, nu obiectul trebuie numit sublim, ci dispoziția spiritului creată de o anumită reprezentare ce preocupă facultatea de judecare reflexivă.

La formulările anterioare ale definiției sublimului o putem adăuga deci și pe aceasta: *sublim este ceea ce, prin simplul fapt că-l putem gândi, dovedește existența unei facultăți a sufletului care depășește orice unitate de măsură a simțurilor*.

1.2.2. Despre sublimul dinamic al naturii

Despre natură ca forță

Forța este capacitatea de a depăși mari obstacole. Ea se numește *putere* atunci când poate înfrânge chiar și opoziția a ceea ce posedă forță. Natura, considerată în judecata estetică ca o forță, care nu are asupra noastră nici o putere, este *dinamic-sublimă*.

Dacă apreciem natura ca fiind sublimă sub aspect dinamic, atunci trebuie să ne-o reprezentăm ca provocând frică (deși invers, nu proce obiect care provoacă frică este găsit sublim în judecata noastră estetică). Căci în aprecierea estetică (fără concept) superioritatea față de obstacole poate fi apreciată doar în funcție de mărimea opoziției întâmpinate. Dar obiectul căruia încercăm să ne opunem este un rău fizic și dacă nu ne simțim în stare s-o facem, el devine un obiect care provoacă frică. În consecință, natura poate trece drept forță, deci ca dinamic-sublimă, pentru facultatea de judecare estetică doar întrucât este considerată ca obiect care provoacă frică.

Însă noi putem considera *înfricoșător* un obiect, fără să ne fie frică *de* el. Aceasta se întâmplă când considerăm obiectul astfel încât doar *gândim* cazul în care am vrea să ne opunem lui și orice opoziție ar fi cu totul zadarnică. Astfel, virtuosul este un om cu frica lui Dumnezeu, fără să-i fie frică de el, deoarece a se opune lui și poruncilor lui este un caz care *pe el* nu-l îngrijorează. Totuși, în fiecare caz de acest fel, pe care nu-l consideră imposibil în sine, el îl recunoaște pe Dumnezeu ca înfricoșător.

Cel care se teme nu poate judeca sublimul naturii, așa cum cel care este dominat de înclinație și dorință nu poate judeca frumosul. El evită priveliștea unui obiect care-i inspiră teamă și este imposibil ca într-o spaimă reală să aflăm satisfacție. De aceea, agreabilul provenit din depășirea unei dificultăți se numește *bucurie*. Însă aceasta, fiind o eliberare de un pericol, este o bucurie însoțită de hotărârea de a nu se mai expune niciodată acestuia; și întrucât nici măcar nu ne putem gândi cu plăcere la senzația trăită atunci, este exclus că vom căuta noi înșine prilejul de a reînnoi.

Stâncile îndrăzneț aplecate și amenințătoare, norii de furtună care se îngrămădesc pe cer și care înaintează cu tunete și fulgere, vulcanii la apogeul puterii lor distrugătoare, uraganele cu pustiirea pe care o lasă în urmă, oceanul nemărginit cuprins de furie, o cascadă înaltă a unui fluviu mare ș.a.m.d., arată, în comparație cu forța lor, nimicnicia capacității noastre de opoziție. Dar priveliștea lor, cu cât este mai înfricoșătoare, cu atât devine mai atrăgătoare, dacă ne aflăm în siguranță. Noi considerăm fără ezitare că aceste obiecte sunt sublime, deoarece înaltă tăria sufletească deasupra măsurii ei medii obișnuite și ne permit să descoperim în noi o capacitate de opoziție de un cu totul alt tip care ne dă curajul să ne putem măsura cu aparenta atotputernicie a naturii.

Căci, datorită nemărginirii naturii și a neputinței facultății noastre de a da o măsură adecvată aprecierii estetice a mărimii asupra *domeniului* ei am descoperit propria noastră limitare, dar totodată, în rațiunea noastră, o altă măsură ne-sensibilă care are la bază chiar acea infinitate ca unitate, măsură față de care orice în natură este mic; astfel am aflat deci în sufletul nostru o superioritate asupra naturii în nemărginirea ei; în același mod, forța irezistibilă a naturii, ne face să recunoaștem, ca ființe naturale, neputința noastră fizică, dar descoperă în noi facultatea de a ne considera independenți față de ea și o superioritate asupra naturii; pe aceasta se întemeiază o autoconservare total deosebită de cea pe care o atacă și o periclitează natura din afara noastră; astfel, umanitatea rămâne neînjosită în persoana noastră, deși omul ar fi înviind de acea putere. Ca atare, în judecata noastră estetică natura este declarată sublimă nu pentru că ne provoacă frică, ci pentru că trezește în noi acea tărie (care nu aparține naturii) necesară pentru a considera neînsemnat ceea ce ne îngrijorează (bunuri, sănătate și viață); pe acest temei, forța naturii (căreia îi suntem desigur subordonați în raport cu acele lucruri) nu mai este privită, relativ la noi și la personalitatea noastră, ca o putere în fața căreia ar trebui să ne plecăm atunci când este vorba de principiile noastre supreme, de afirmarea sau abandonarea lor.

Așadar, aici natura este numită sublimă doar întrucât înalță imaginația pentru a înfățișa acele cazuri în care sufletul poate simți sublimul propriei meniri care este superioară naturii.

Această stimă față de sine nu este cu nimic micșorată de faptul că trebuie să ne știm în siguranță pentru a simți această satisfacție entuziasmantă; faptul că pericolul nu este serios nu înseamnă (cum s-ar putea părea) că sublimul facultății spiritului nostru nu poate fi luat în serios. Căci satisfacția privește aici doar *menirea* facultății noastre care ne dezvăluie cu acest prilej, așa cum este predispoziția pentru ea în natura noastră, în timp ce dezvoltarea și exercitarea acestei facultăți este lăsată în seama noastră și constituie o datorie pentru noi. Și acesta este adevărul, oricât de conștient ar putea fi omul atunci când își extinde reflexia până acolo, de reala lui neputință prezentă.

Deși acest principiu pare forțat și născocit de rațiune, el nefiind deci potrivit pentru o judecată estetică, totuși observarea omului dovedește contrariul, și anume că el poate sta la baza celei mai comune aprecieri, deși nu suntem întotdeauna conștienți de aceasta. Căci ce constituie chiar și pentru sălbatec obiectul celei mai mari admirații? Un om care nu se sperie, care nu se teme, care nu fuge deci din fața pericolului și care totodată trece cu toată hotărârea la faptă, după ce a chibzuit. Chiar și societatea cea mai civilizată arată războinicului același respect deosebit; numai că în plus i se cere să dovedească toate virtuțile păcii, blândeții și milei și chiar cuvenita grijă pentru propria persoană, tocmai deoarece aceste trăsături vădesc tăria sufletului său în fața pericolului. De aceea, oricât de mult ar mai dura disputa care vrea să stabilească dacă omul politic sau conducătorul militar merită mai mult respect, judecata estetică îl preferă pe cel din urmă. Chiar războiul, dacă este purtat în ordine și respectă cu sfințenie drepturile cetățenești, are în el ceva sublim și face ca modul de gândire al poporului, care-l poartă astfel, să fie cu atât mai sublim, cu cât pericolele pe care le-a înfruntat au fost mai numeroase, permițându-i să se afirme curajos în fața lor. În schimb, o pace îndelungată face de obicei să domine spiritul comercial și odată cu el egoismul josnic, lașitatea și slăbiciunea, înjosind modul de gândire al poporului.

Analiza conceptului de sublim, care atribuie sublimul forței, pare să fie contrazisă de faptul că obișnuim să ni-l reprezentăm pe Dumnezeu ca manifestându-și mânia dar și sublimul în vijelie, în furtună, în cutremure etc.; în acest caz, imaginea unei superiorități a sufletului nostru asupra efectelor și, după cât se pare, chiar și asupra intențiilor unei astfel de forțe ar fi totodată nebunie și sacrilegiu. Aici starea sufletească potrivită pentru manifestarea unui astfel de obiect pare să fie nu sentimentul propriei noastre naturi, ci mai curând supunerea, umilința și sentimentul totalei neputințe; de altfel, ea însoțește de obicei ideea lui în fața unei atari fenomene ale naturii. În religie în general se pare că prosternarea, adorația cu capul plecat, cu gesturi și voci umilite și pline de teamă, este singura comportare potrivită în prezența divinității; de aceea majoritatea popoarelor a adoptat această atitudine pe care o mai respectă încă. Dar această stare sufletească nu este în sine și cu necesitate legată de *ideea sublimității* unei religii și a obiectului ei. Omul care se teme într-adevăr, întrucât găsește în sine însuși motiv pentru aceasta, fiind conștient că prin convingerea sa reprobabilă se opune unei forțe a cărei voință este invincibilă și în același timp dreaptă, nu se află în acea stare sufletească potrivită pentru a admira măreția divină; pentru aceasta este necesară o dispoziție favorabilă contemplăției liniștite și o judecată cu totul liberă. Numai atunci când el știe că convingerea sa este sinceră și plăcută lui Dumnezeu, efectele acelei forțe trezesc în el ideea sublimului acestei ființe; căci el descoperă în sine sublimul convingerii conforme cu voința ei și astfel se ridică deasupra fricii față de astfel de efecte naturale pe care nu le consideră ca izbucniri ale mâniei divine. Chiar umilința, ca o judecare necruțătoare a propriilor slăbiciuni, care altfel ar putea fi ascunse cu ușurință - în cazul conștiinței unor convingeri bune - sub haina slăbiciunilor naturii umane, este o dispoziție sufletească sublimă de a se supune de bună voie automustrării care urmărește înlăturarea treptată a cauzei lor.

Numai în aceasta constă deosebirea intimă dintre religie și superstiție; ultima nu se întemeiază pe venerația față de sublim, ci pe teama și frica de ființa atotputernică a cărei voință îl domină pe omul

însălmântat, fără ca el s-o respecte; firește, de aici nu se poate naște altceva decât fuga după favoare și lingușire în loc de o religie a bunei conduite.

Prin urmare, sublimul nu se află în vreun obiect al naturii, ci doar în sufletul nostru, întrucât putem deveni conștienți de superioritatea noastră față de natura din noi și prin aceasta, față de natura exterioară nouă.

2. N. Hartmann, *Structura sublimului estetic*

2.a. *Formele particulare ale sublimului*

Sublimul, așa cum l-a văzut Kant, există fără îndoială. Întrebarea este numai dacă felul acesta de a-l vedea se potrivește tuturor speciilor de sublim - fie și numai celor atinse mai sus, de ex. sublimului conținut în muzică și în arhitectură. Poate că acolo se găsesc tocmai formele lui cele mai pure. Unde se găsește atunci temeiul înfrângerii?

El se găsește pe de o parte în forma particulară de gândire a lui Kant, care lucra în multe domenii luând *pars pro toto*, - în etică, de ex., socotea „datoria” drept unic domeniu de orientare -; de pe altă parte, în preferința acordată înăuntrul sublimului la ceea ce covârșește, strivește, stârnește teama.

Ambele motive au contribuit la rezultatul că, în definitiv, Kant a văzut mai mult covârșitorul decât sublimul, sau cel puțin a luat pe cel dintâi drept acesta din urmă. Nu se poate contesta că această formă particulară a sublimului există, și exemplele lui Kant din raporturile naturii sunt cu totul potrivite. Dar ele nu epuizează genul. Ele dau preferință laturii problemei din care Kant a scos raportul de opoziție între neplăcere și plăcere în subiectul contemplator. De aceea, acest raport apare la el artificial pronunțat.

Dacă ne întrebăm mai departe de ce a căutat Kant acea pronunțare, răspunsul se găsește în convingerile lui metafizice. Potrivit lor, Dumnezeu este sublimul absolut, înaintea căruia tot ce e creat este disparent de mic; sublimul acesta se străvede ca infinit și de neatins, prin întreg sublimul parțial din natură și din viața sufletească. Perspectiva aceasta intuitivă asupra lumii a făcut ca imaginea să devină unilaterală.

Să lăsăm deci la o parte ceea ce este unilateral! Rămân și atunci încă multe lucruri; cu deosebire dacă adăugăm cele două cuceriri ale lui Kant pe care le-am amintit în capitolul precedent: valoarea fundată pe o non-valoare și „ceea ce este mare în mod absolut”, care nu trebuie înțeles cantitativ. Ajungem la sensul lucrului din urmă cel mai bine, când punem alături formele deosebite în care apare sublimul, desigur acum într-o accepțiune mai tolerantă decât cea kantiană.

Trebuie aici să lăsăm la început la o parte delimitarea sublimului față de sublimul din viață.

Voi cita deci - fără a pretinde la ordonare sistematică și la enumerare completă - următoarele specii:

1. marele și grandiosul - ambele fără referință la cantitatea măsurabilă, mari doar „potrivit felului lor”, în modul în care anumite clădiri produc impresia mărimii, fără a fi extensiv mari;
2. gravul, solemnul, ceea ce ne depășește, ceea ce e plin de profunzime sau dă în vreun fel impresia adâncimii abisale; gravul în sensul în care el poate aparține și seninului festiv;
3. conturatul, închegatul-în-sine, perfectul, înaintea căruia îți apari mic și plin de lipsuri (astfel, adesea în sublimul moral); tăcutul și nemișcatul plin de mister, în măsura în care simțim că el este doar suprafața a ceva obscur și nemăsurat;

4. ceea ce ne depășește (în forță și putere) - în natură, covârșitorul și strivitorul; în viața umană, superioritatea morală, ceea ce impune și entuziasmează, ceea ce este omeneste măreț, grandios, generos;

5. uriașul, enormul, înfricoșătorul - irupând în viața omului, în fața căruia el coboară pânzele; dar și în forma artistică - monumentalul, lapidarul, ceea ce este, în formă, „tare” și „colosal” (Kant);

6. emoționantul și zguduitorul - ambele predominând și destinul omului și servind de prototip poeziei;

7. deosebit de amândouă, încă o dată tragicul - nu numai în tragedie, ci și în alte genuri poetice, în muzică și în viața reală, dincoace de artă.

Formele acestea particulare ale sublimului constituie o selecție, seria lor nefiind omogenă; ultimele două feluri, de pildă, sunt mult mai speciale decât primele cinci. Multe din ele au nevoie încă de o explicație. Astfel, primele trei puncte, care se depărtează deosebit de mult de concepția kantiană.

Multe lucruri se pot vedea mai lesne pornind de la contrariile lor. Căci fiecare formă particulară a sublimului își are contrariul ei, care nu are deloc nevoie să fie negativ (de pildă, potrivit valorii, urât); și, deseori, acest termen contrar este binecunoscut.

ad. 1.: Ne-am referit la „mărima interioară”, care, în adevăr, nu este extensivă. Ceea ce nu exclude ca ea să se potrivească uneori, prin excepție, și la ceva „extensiv mare”, ca la cerul înstelat; totuși, chiar aici, sublimul atârna mai mult de uniformitatea calmă și de imperturbabilitatea mișcărilor. Contrariul este ceea ce e de soi mărunț, meschinul, micimea omenească, ceea ce e „fără însemnătate”. Pentru ceea ce e „interior mare” - ceea ce e „de caracter mare” -, cazul a ceva grandios în forma lui nu poate fi dovedit nicăieri mai bine decât la un edificiu. Un bun exemplu, este vechea Gardă principală a lui Schinkel: un edificiu disparent de mic, printre clădiri mai mari, pe care toate el le lasă totuși în umbră prin impresia de mărime pe care o produce. Același lucru se poate spune despre foarte puțin întinsele compoziții ale lui Bach, în *Clavecinul bine temperat* - preludii și fugi -, numai câteva din ele durează mai mult de șapte minute (la un tempo moderat), dar în măreția interioară a compoziției, ele se pot măsura cu cele mai mari opere ale artei muzicale și le rămân superioare.

ad. 2.: Să nu confundăm speciile: gravul nu are nimic de a face cu tristul și cu melancolicul; puțin chiar cu tragicul, care, firește, în ce îl privește, rămâne totdeauna legat cu el. Gravul nu e nevoie să fie lipsit de bucurie, sinteza lor o avem limpede în solemn. Și trebuie să observăm că tot ce este interior de stil mare, în măsura în care el nu este apăsător, are ceva solemn - ceva ce este deci desprins din cotidian și care se „ridică deasupra” acestuia, așa cum și „sărbătoarea” în viață este starea de excepție. Tocmai aici s-ar putea afla primul sens al „sublimului”. El stă în această „înălțare”. Și gravitatea festivă este dată, în chipul cel mai pur, în muzica mare.

ad. 3.: Desăvârșitul (unitarul în sine) nu-l punem de obicei în rândul sublimului; totuși, nu se poate contesta că tot ce este desăvârșit produce impresia superiorității. Când i se adaugă caracterul misterios și enigmatic, umplând pe cel care contemplă cu presimțirea a ceva mai mare, atunci impresia crește mult încă.

Cele două forme ale sublimului amintite sub punctele 2 și 3 (în anumite limite și 1) ar putea alcătui arhetipul pur al sublimului, care este încă neutru față de momentele afective de alt fel - tragicul, amenințătorul etc. Aceasta în opoziție cu Kant, pentru care impresia de strivitor se află în primul plan, așa cum cere teoria sa. Și pentru aceste două forme se poate recurge drept confirmare la contrariile lor. Față de grav și de solemn, contrariile sunt banalul și cotidianul, - nicidecum doar ușorul și superficialul; față de unitar și de desăvârșit, hibridul și nedesăvârșitul; față de misterios și tăcut, vulgarul și platul.

Următoarele două puncte, 4 și 5, alcătuiesc aproximativ sublimul în sensul kantian. Contrariul comun al lor este familiarul și obișnuitul, lucrul cu care știm să ne descurcăm.

ad. 4: Superioritatea morală este înrudită cu desăvârșirea (în sensul punctului 3); se poate pune la îndoială dacă ea trebuie numaidecât să producă o impresie de apăsare - ea ar putea produce și o impresie de antrenare sau de răpire, de entuziasm. Și acesta este poate efectul natural.

ad. 5.: Un mare rol joacă în arte monumentalul - nu numi în arhitectură; și mai puternic încă poate în sculptură și în creația poetică. În fața uriașului - înfriorător, ne aflăm deja la limita adevăratului sublim: aici, afectele, apăsarea devin prea puternice; impresia măreției este în felul acesta limitată. Fără distanță față de obiect, în adevăr, nu este cu puțință perceperea estetică.

Ultimele două forme ale sublimului (6 și 7) stau foarte aproape una de alta; la fel, ambele față de „înfricoșător”.

ad. 6.: Zguduiorul este legat, fără îndoială, cu înfricoșătorul, constituind latura afectivă într-însul. „Emoționantul” are deja mai mare distanță față de apăsător, este iarăși mai mult ceea ce înalță. Dar aceasta nu e cu puțință decât acolo unde ceva în figurile omenești se ridică în adevăr deasupra destinului. În emoție se află deja admirație și recunoaștere a superiorității.

ad. 7.: În tragic predomină nota dramatică, mai exact poate, cea pur artistică în genere.; în emoționant hotărârea este încă zguduirea sufletească - în tragic, în schimb, deja înălțarea sufletului și plăcerea specific estetică a celui ce contemplă. Aceștia le corespund formele artistice deplin dezvoltate ale tragicului. Totuși, aceasta este o problemă particulară - nu numai în dramă, ci și în alte arte.

2. b. Trăsături esențiale sesizabile în sublim

Dacă aruncăm acum o privire înapoi, se vede că sensul și esența sublimului s-au precizat mai mult. Ba, de fapt, abia acum vedem cât de puțin clar era conceptul tradițional al sublimului. Seria formelor particulare nu a dat numai fenomenului adevărata lui întindere, ci a și pus esența unitară a lucrului în lumină nouă. Nu este deloc necesar pentru aceasta să sfârșim formal cu o definiție a sublimului, care să stea de pildă alături de cea kantiană. Orice ambiție definitorie trebuie respinsă.

Ce s-a câștigat deci în mod general pentru determinarea filozofică a sublimului estetic? În parte, rezultatul pare negativ; indirect însă, el este eminent pozitiv. Opoziția față de Kant privește de altfel numai exagerarea și unilateralitatea teoriei lui. Ceea ce este afirmativ rămâne mai departe:

1. desprinderea sublimului de transcendent și de absolut, de Dumnezeu și de orice supoziție metafizic particulară; afirmativ: integrarea sublimului în ceea ce este immanent și aproape, în ceea ce ține de natură și de om (aceasta împotriva romantismului);

2. desprinderea sublimului de cantitativ: nu fiindcă el n-ar putea fi și cantitativ, ci fiindcă, în enorma majoritate a formelor în care el apare, este vorba de o superioritate de alt fel, ba chiar de o „măreție” de alt fel;

3. desprinderea lui de apăsător. Poate există și ceva împovărător în sublim, ceva înfricoșător și catastrofal, dar aceasta nu constituie esența lui. O înălțare directă, prin intuirea a ceva superior, este momentul primar în sublim;

4. excluderea momentului non-valorii ca fundament (a ceea ce e „inadecvat”, „necorespunzător scopului” etc.), ca și a neplăcerii care îi corespunde în răspunsul valoric al subiectului. În loc de fundare pe o asemenea non-valoare dobândim fundarea pe o valoare. Valoarea aceasta nu este nevoie să

se găsească în subiect. Ea se află de obicei tocmai în obiect, și anume ca valoare proprie a lui, în măsura în care el este resimțit drept ceea ce este absolut mare și superior;

5. în locul nepotrivirii și inadecvării intervine o potrivire clară ce se găsește de la început în ființa omenească, între superioritatea obiectului și o nevoie sufletească a inimii omenești.

Ultimele două puncte sunt elementul cu adevărat afirmativ care s-a vădit în esența sublimului. Totuși, mai sunt câteva lucruri de lămurit. Lucrurile, în adevăr, nu stau deloc în felul că nu ar putea interveni o plăcere condiționată de neplăcere, sau o valoare întemeiată pe non-valoare. Ambele se întâmplă, situația dintâi este chiar foarte cunoscută în psihologie, ca lege a contrastului sentimentelor. Cea din urmă însă o cunoaștem din etică, unde nevoile aproapelui nostru (non-valori de bunuri) sunt factorul de bază pentru valoarea morală a iubirii aproapelui. De aceea n-ar fi nimic de obiectat împotriva raportului kantian înăuntrul sublimului. Chestiunea este numai că acest raport nu corespunde fenomenelor; mai exact, corespunde doar unui fenomen parțial, și nu celui central. Căci intervenția sublimului odată cu apăsarea sentimentului de sine nu este deloc regula, ci numai un caz particular.

Legea de bază valabilă aici ar putea fi aceasta: de la sine, omul se simte atras către ce e mare și superior; el poate chiar să treacă prin viață cu nostalgia tăcută după ceva impunător și superior, și să umble în căutarea lui. Unde îl găsește, inima îi zboară în întâmpinarea lui.

Așa cel puțin se petrec lucrurile la omul normal, care nu este deformat sau intimidat. Cazul din urmă se întâmplă, firește, adesea; îl găsim la oameni care au o anumită sfială chiar față de ce e neobișnuit, - cu atât mai mult deci înaintea imensității și a covârșitorului. Sentimentul apăsării și a umilirii de către ceea ce covârșește este în mod normal secundar, deși în fața anumitor forțe exterioare, el este și natural. Căci în astfel de cazuri, intervenția privirii adecvate sublimului ține de un al doilea stadiu, în care s-a stabilit distanța față de ceea ce ne apasă.

Faptul că este atras de ce este mare și de ce îi este superior face parte din trăsăturile morale cele mai frumoase ale omului. Atracția aceasta nu este în sine estetică, dar ea se prefăce lesne în viziune estetică și în plăcere admirativă. În orice caz, ea se află deja la baza valorii estetice a sublimului, ca tendință valorică (răspuns valoric etic), ceea ce constituie numai un caz special al legii mai generale de întemeiere a valorilor estetice. În fond, atracția aceasta către ce e mare este chiar de un fel și mai general. Cazul etic este deja ceva mai special. Din „ceea ce este mare” emană un fel de farmec primar, o acțiune „magnetică”, ceva care atrage la sine inima omului. Lucrul acesta poate fi exprimat și astfel: omul nedeformat aduce cu sine tendința de a venera ceva și de a trăi cu privirea înălțată dincolo de sine.

Surse:

1. Immanuel Kant, *Critica facultății de judecare*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981, Cartea a doua, *Analitica Sublimului*, paragraful 23-25; 28, pp. 137-144; 154-158.
2. Nicolai Hartmann, *Estetica*, Editura Univers, București, 1974, capitolul 31, *Structura sublimului estetic*, a, b. pp. 411-416.

VI. Tragicul

La o primă vedere tragicul pare a fi o categorie estetică necontroversată. Orice cercetare însă mai amănunțită asupra spiritualității greco-latine și iudeo-creștine va evidenția faptul că, formula binecunoscută „*tragic este, în primul rând «ceea ce este relativ la tragedie»*” spune mult dar nu totul despre esența acestei categorii estetice. Astfel, observația de început este aceea că tragicul se găsește în formă *concentrată* și *specializată* în tragedie. Aceasta înseamnă că tragicul și tragedia sunt puternic legate genetic: tragicul se naște cu adevărat în tragedie, dar el nu se reduce la ea. De aici rezultă

câteva sugestii teoretice deloc de neglijat. Astfel, *fenomenul* tragic este mult mai larg decât ceea ce este conținut și reprezentat în tragedia însăși. Aceasta pe de o parte. Pe de altă parte, tragicul se găsește și în alte genuri literare și în alte arte decât cele dramatice propriu-zise: pictura și sculptura, într-o oarecare măsură, sigur însă în dramaturgia muzicală, în operă și balet, în oratoriu și cantată, în întreg simfonismul european sau în forma sonatei, construită antitetic și, desigur, în muzica de cameră. Oricum, teoretizările cu privire la tragedie au fost însoțite de regulă, de evoluția însăși a dramaturgiei, și, în acest sens, nu este dificil să se surprindă legăturile firești dintre tragediile lui Eschil, Sofocle și Euripide și teoria aristotelică a catharsis-ului dintre Corneille și Racine și considerațiile lui Boilleau asupra „unității celor trei reguli”, dintre Shakespeare și revalorizarea teoretică a lui Voltaire asupra „noii etape” elisabetane în dezvoltarea tragediei, dintre Ionesco, Brecht sau Becket, și, de exemplu, evaluările lui Camus asupra „viitorului tragediei” în epoca noastră, care, după el, „coincide cu o dramă de civilizație ce ar putea favoriza expresia tragică”. Această legătură dintre tragedie și tragic, chiar dacă este atât de puternică, ea nu este de natură să lămurească în întregime *esența* tragicului. În acest sens Christophe Cusset, într-o lucrare recentă, *La tragédie grecque* (Edition du Seuil, Paris, 1997) nu ezită chiar să afirme, referindu-se la vechii greci, că, deși aceștia au inventat tragedia și au scris piese tragice, ei *nu au căutat cu adevărat să vorbească despre tragic*” (s.a.). Mai mult, susține același autor, chiar și teoria lui Aristotel, „nu are drept scop să *definească tragicul ca atare*: ea se interesează mai ales de structura pieselor și de reprezentarea acțiunii”. Pentru Aristotel, tragedia trebuie să arate «o acțiune a unui caracter nobil, elevat» care inspiră *teroare* și *milă*. În lecturarea pieselor clasice, Aristotel consideră că Euripide este cel mai tragic dintre cei trei mari dramaturgi. Această judecată se explică prin faptul că Euripide a știut să-și facă personajele să cadă în nenorocire și să le arate suferința. Deci, pentru Aristotel, tragedia își atinge scopul în patetism: ea trebuie să ofere *spectacolul nenorocirii*. Dacă această abordare este contrară noțiunii de tragic, ea nu este suficientă pentru a stabili *esența tragicului*, care constă în primul rând *în înfruntarea, în cadrul personajului tragic, dintre o anumită fatalitate și o libertate*” (s.a.).

Prin urmare, se poate admite că avem acces la *esența tragicului* atât prin teoretizările prilejuite de tragedii, dar și prin meditațiile metafizice și etice, străvechi sau recente, asupra sensului vieții și al destinului omenesc. În acest sens, ca *fenomen*, tragicul este, evident, și *în viață*, în istorie și existență, înainte de-a fi *pe scenă*, iar, pentru a-l explica și interpreta, mintea, gândirea omenească a pus în joc și categoriile ontologiei generale, în primul rând categorii precum *necesitate* (fatalitate) și *libertate*. Astfel, în fapt, de pildă, în orizont *ontologic* vechii greci au surprins prin intermediul concepției lor asupra destinului *note esențiale* în definirea situației tragice, și, chiar elemente definitorii ale tragicului dintotdeauna: ceea ce s-a petrecut cu un om - în anumite situații limită sau excepționale de viață, care implică suferință nemeritată, durere sau nenorociri de tot felul, chiar moarte - are un caracter *implacabil* și *irreversibil*; și, chiar dacă omul n-a știut care sunt cauzele și consecințele acțiunii sale, el *trebuie* totuși să fie făcut răspunzător și vinovat pentru actele și faptele sale. Grecii înșiși și știau acest lucru și-l susțineau prin cel puțin două aserțiuni: prima îi aparține lui Homer: „nici măcar zeii nu pot schimba cursul trecut al evenimentelor”. A doua i-o datorăm lui Sofocle: „nimeni pe lumea aceasta nu este scutit de nenorociri”. Asemenea constatări fundamentale sunt de natură, pe de o parte, să ne facă să vedem că atât viața omenească cât și istoria însăși sunt pline de evenimente tragice, atâta timp cât suntem într-un fel obligați să acceptăm că și suferința și durerea nemeritate, și nenorocirile și moartea năprasnică, sunt stări reale, sunt prezențe ineluctabilitate ale vieții” individuale. Pe de altă parte, tragicul presupune, pe lângă fenomenul de *distrugere al valorilor* și un răspuns dat la întrebarea: de ce tocmai cel *bun* și *valoros* piere? și, de asemenea: ce sens are *căderea* și moartea eroului tragic? În fapt, tragicul presupune valori *absolute* (viața, libertatea, demnitatea, egalitatea, dreptatea), presupune *transcendența* și, de asemenea sensul *moral* și cel *metafizic* al vieții și zbaterii omenești. Astfel, la nivelul cel mai larg de definire putem spune că tragicul exprimă în formă paradoxal exemplară *reușita* valorilor general umane, adică, trăirea demnă, liberă și cu sens, a vieții în pofida tuturor nedemnităților, nelibertăților și nonsensurilor. Mai precis, prin tragic se poate vizualiza aproape în formă „pură” indestructibilitatea substanței umane și capacitatea omenirii” de a se autoregenera moral. Acest fapt a fost evidențiat cu pregnanță, de pildă, de Pascal, în celebra sa formulă („Omul poate fi *zdrobit* de forțele oarbe ale existenței, dar el nu poate fi *înfrânt*”) sau de

Karl Jaspers, care, în analiza sa asupra celor patru tipuri de culpe ale poporului german de sub nazism (*criminală, politică, morală și metafizică*), a insistat asupra regenerării substanței morale prin sentimentul vinovăției, inclusiv prin cel al „vinovăției fără de vină”. De asemenea, D. D. Roșca, autorul *Existenței tragice*, sintetizând două viziuni antinomice, cea hegeliană și cea Kierkegaardiană (prima reductibilă la formula „existența că tot este de natură rațională”, iar a doua, „existența în ansamblul ei este de sorginte irațională”) conchide: *lumea, existența în întregul său nu este nici numai rațională și nici numai irațională, ci, și rațională și irațională*. Înseamnă că, sensul și nonsensul, fericirea și absurdul, victoriile și înfrângerile sunt imanente vieții și existenței umane, omul poate fi distrus de forțele oarbe ale naturii și ale istoriei, dar nu poate fi înfrânt cât timp, prin chiar cădere, suferință, moarte, se afirmă un sens transindividual, o valoare morală substanțială. După D. D. Roșca, conștiința tragică a existenței poate fi definită plecând de la cele cinci atitudini metafizice fundamentale: *non-atitudinea* (indiferența), *pesimismul*, *optimismul*, *atitudinea spectaculară* și cea *eroică*. Numai atitudinea spectaculară și atitudinea eroică sunt legitime în cuprinsul conștiinței tragice a existenței. În timp ce atitudinea *spectaculară*, atitudine estetică fiind, poate pune toate actele și faptele umane pe un plan de echivalență valorică (contând, în acest caz, expresivitatea lor și nu sensul lor moral) - ea putând oricând să se transforme în imoralism estetic sau chiar în indiferență - numai atitudinea *eroică* semnifică ieșirea hotărâtă, și din indiferență, și din optimism, și din deznădejde și pesimism. În fapt, astfel, cele două forme ultime de cristalizare posibilă a conștiinței tragice nu sunt și optimiste și pesimiste; ele nu sunt nici optimiste, nici pesimiste. Ele surprind într-un fel paradoxul tragicului dintotdeauna: valoarea piere și renaște cu o forță nouă, iar personajul tragic este, „*în același timp vinovat și inocent, autor și victimă a propriei sale nenorociri*” (Christophe Cusset, *op. cit.*, p. 70).

În fapt, tema aceasta a *vinei tragice* este de neocolit, atât într-o cercetare ontologică, cât și în orice viziune explicit axiologică asupra tragicului ca fenomen uman complex și paradoxal. Astfel, Johannes Volkelt, în *Estetica tragicului*, dezvoltă vina tragică în conexiune cu diferitele viziuni despre lume și viață, accentuând importanța „stării de spirit pesimiste față de lume în tragic”, în timp ce Gabriel Liiceanu, în *Tragicul - o fenomenologie a limitei și depășirii*, propune „o determinare a tragicului în limitele geografiei ființei”, formulând concluzia: dacă-ți depășești limitele ești «pedepsit»; dacă nu ți le depășești, nu ești om”.

*

* *

Pentru o „introducere” la această categorie estetică propunem, prin intermediul textelor din Nicolai Hartmann, Evangelos Moutsopoulos, Ian Ianoși, analiza câtorva poziții semnificative cu privire la raportul tragic-frumos, tragic-sublim, precum și locul tragicului în sistemul categoriilor estetice. Astfel, pentru Moutsopoulos *tragicul* și *dramaticul* sunt *categorii estetice determinative eidologice dinamice*. [Iată, în formă concentrată, clasificarea categoriilor estetice: 1) *tradiționale* (frumos, urât, sublim, drăguț, fermecător, grațios, simplitate); 2) *determinative*: a) eidologice, b) tipologice, c) tendențiale; 3) *finale*. În clasa categoriilor determinative eidologice sunt cuprinse: poeticul, liricul, elegiacul, idilicul, epicul, *dramaticul* și *tragicul*. Subclasa categoriei *tipologice* cuprinde: paradisialul, biblicul, nostalgicul, reveria, oniricul, misteriosul, fantasticul, coșmarul, dantescul, demoniul, titanul, bahicul, prometeul, eroicul. Subclasa categoriei *tendențiale* cuprinde: captivantul, înălțătorul, stimulantul, atrăgătorul, îmbătătorul, violentul și deturnantul, minunatul, zguduitorul, pateticul, eroticul, seriosul și solemnul. În sfârșit, categoriile *finale* sunt: pitorescul, exoticul, descriptivul, cosmopolitismul, folcloricul, naivul, arhaicul, avangardismul, clasicul, romanticul, primitivul, manieristul, simbolicul ș.a.].

În această conjuncție, Moutsopoulos consideră, alături de Et. Souriau că „dramaticul este mai pur decât tragicul, întrucât, în vreme ce un element conflictual este prezent în amândouă, în cazul tragicului conflictul este de pondere inegală, tocmai pentru că forțele opuse sunt inegale și neechivalente

te; de unde și faptul că, opoziția încetează a se referi la domeniul *frumosului*, ca să se înalțe într-aceia al sublimului, în măsura în care diferența de potențial între cele două elemente, aflate în conflict, tinde spre o sporire superlativă". Din punct de vedere teoretic, categoria tragicului se prezintă drept o categorie *închisă*, în timp ce dramaticul este mai degrabă, pentru Moutsopoulos, o categorie *deschisă*. „Tragicul admite o singură ieșire, căderea definitivă și de neocolit a eroului... *Dramaticul* se dovedește a fi o categorie deschisă, întrucât și *situațiile* determinate de el nu au un *rezultat* determinant". De asemenea, „categoria tragicului este, eventual, categoria estetică cea mai legată de neli-niști metafizice și existențiale. Principala problemă metafizică constă, în această privință, în efortul de realizare a irealizabilului; principala problemă existențială constă în efortul trăirii a ceea ce e de netrăit". Oricum însă, „atingerea inteligibilului" trebuie să aibă loc pe un *fond estetic*, adică să existe contemplare și, totodată purificare, înălțare în chiar actul receptării.

În fine, Ion Ianoși, consideră că tragicul este indisolubil legat de *frumos* „nu doar pentru că presupune prezența unor valori etice și estetice, dar și pentru că dispariția acestora insuflă cu necesitate voința de a făuri alte frumuseți, de a lărgi și împlini sfera axiologicului". Pentru autorul *Esteticii*, „tragicul este *frumusețe inversată* și reafirmată prin chiar inversare". În schimb, Nicolai Hartmann consideră că tragicul este o *specie* a sublimului, care, la rândul său nu este decât un frumos augmentat. Tragicul, pentru el, „nici nu este, întocmai ca și sublimul, un fenomen pur estetic" pentru că, sunt prezente prea multe, și de neocolit „considerații pur etice". Raționamentul, în formă prescurtată, este următorul: tragicul, în viață, istorie sau scenă, înseamnă prăbușirea a ceva omenește de înaltă și incontestabilă valoare. „A resimți plăcere în fața unei atari prăbușiri ar însemna perversitate morală. *Tragicul estetic* însă, nu este prăbușirea însăși, ci *apariția* acesteia. Apariția prăbușirii a ceva omenește de înaltă valoare poate avea foarte bine *valoare estetică* și poate produce plăcerea intuitivă - inclusiv a înfiorării - fără să lezeze sentimentul etic. Plăcerea aceasta este atunci un adevărat sentiment valoric al sublimului".

În fapt, Nicolai Hartmann, atunci când se autoobligă să „determine esența tragicului", se referă la *aporiile sublimului*, sesizabile în interogații precum: cum poate exista un sublim al pasiunii? Cum poate fi răul moral, sublim? cum poate fi sublim un pur destin omenesc? Cum pot fi vina și slăbiciunea omenească sublime? Cum poate fi sublimă înfrângerea binelui? Cum poate avea loc, în sublim, triumful absurdului? Pentru „rezolvarea" acestor aporii, Hartmann găsește *soluția*, trimițând la specificitatea trăirii și a contemplării valorii estetice: „nu prăbușirea binelui ca atare este sublimă, ci binele însuși este transfigurat, în căderea lui, în sublim. Și cu cât mai clar se oglindește prăbușirea în suferința și înfrângerea luptătorului, cu atât devine mai puternic acest *farmec al tragicului*" (s.n.).

Am ales aceste texte pentru că prin intermediul lor se poate accede la un răspuns satisfăcător la întrebarea, ce este tragicul ca fenomen și categorie estetică și care-i este locul în sistemul acestor categorii. Pentru adâncirea aceleiași problematice pot fi consultate cu real beneficiu: Ileana Mălăncioiu, *Vina tragică*, Editura Cartea Românească, București, 2002; Bruno Clément, *Tragedia clasică*, Institutul European, 2000; Christophe Cusset, *Tragedia greacă*, Institutul European, 1999.

1. *Evangelos Moutsopoulos, Dramaticul și tragicul: categorii estetice determinative eidologice*

Cele două categorii, dramaticul și tragicul, își au originea în teatrul grecesc; eliberându-se gradual de legăturile ritualului magico-religios, și-au căpătat semnificația mai nouă abia în secolul trecut, când au fost opuse una alteia, iar astăzi se pretează în special unei cercetări comparative. Istoric, tragicul se subordonează dramaticului, dezvăluind o mai mică lărgime a sferei de aplicație. În tot cazul, opoziția între aceste două categorii este făcută istoricește conștientă de către dezvoltarea și fundamentarea teoretică a dramei romantice.

Este vorba de categorii eidologice dinamice, legate de aceea a epicului prin conceptul eroului, căreia i se acordă însă o dimensiune nouă, pe lângă cea a autenticului: dimensiunea luptei, a conflictului, a violenței situațiilor în plasa cărora eroul nimerește, într-un cuvânt, a combativității, dimensiune

ne ce se manifestă și în epos, dar devine fundamentală în dramă, exprimându-se nu narativ, ci în chip trăit și dialectic, și mărturisind prin excelență o tensiune de natură maniheistă într-o lume de conflicte heraclitiene, de antagonisme și opoziții între ființa și neființa parmenidiană ori între discordie și înțelegere la Empedocle. Instaurația dramatică și tragică are loc prin conflict, prin tensiunea internă și prin antiteza dinamică.

După Et. Souriau, dramaticul este mai pur decât tragicul, întrucât, în vreme ce un element conflictual este prezent în amândouă, în cazul tragicului conflictul este de pondere inegală, tocmai pentru că forțele opuse sunt inegale și neechilibrate. De unde și faptul că, opoziția încetează a se referi la domeniul frumosului, ca să se înalțe într-acela al sublimului, în măsura în care diferența de potențial între cele două elemente aflate în conflict tinde spre o sporire superlativă.

Desigur, eroul dramatic, în special după teoreticienii romantici, constituie ca atare un parametru strict sublim al tensiunii dramatice, la fel ca și eroul tragic, în privința tensiunii tragice, cu diferența că, în cazul tragicului, sublimul este impus tocmai de inegalitatea exterioară a forțelor, în timp ce, în cazul dramaticului, sublimul se naște în sufletul eroului, înainte ca el să-l impună elementelor secundare ale dramei. Astfel, în primul caz, inegalitatea și dezechilibrul forțelor sunt nemijlocite, în timp ce într-al doilea sunt făcute mediate, să contribuie la neutralizarea opozițiilor sublime și umanizează tensiunea situațiilor dramatice. Eroul tragic luptă cu puteri superioare, iar dacă agonistica dramatică este mai pură, aceasta se datorează cu siguranță faptului că e receptivă la o soluționare atât prin înfrângere, cât și prin triumful eroului.

Există în sânul dramaticului o oscilație în jurul rezultatului conflictului, în conștiința atât a eroului, cât și a spectatorului. Tragicul admite o singură ieșire, căderea definitivă și de neocolit a eroului, care este poate singurul care se îndoiește de sfârșitul său, ori îl ignoră. Dramaticul se dovedește, astfel, a fi o categorie deschisă, întrucât și situațiile determinate de el nu au un rezultat determinat. Pe această cale ocolită suntem poate în măsură să înțelegem de ce Souriau susține că dramaticul conține un element nietzschean, adică elementul „trăirii periculoase”.

Din punct de vedere din nou teoretic, categoria tragicului se prezintă ca o categorie închisă. Eroul tragic a fost prins în capcana unor forțe de neînvins, de unde și faptul că rezultatul conflictului tragic este dinainte stabilit. Atât eroul, cât și spectatorul acceptă drept sigur faptul incontestabil al dezastrului celui dintâi, ceea ce însă contestă amândoi este îndreptățirea acestui dezastru, tocmai pentru că au conștiința acestei inegalități în situația tragică a forțelor opuse. De unde și faptul că recunoașterea înfrângerii este, pentru ambii, în același timp și un protest împotriva aceleiași inegalități. Categoria tragicului este eventual categoria estetică cea mai legată de neliniști metafizice și existențiale. Principala problemă metafizică constă, în această privință, în efortul de realizare a irealizabilului; principala problemă existențială, în efortul trăirii a ceea ce e de netrăit. Atingerea intangibilului are loc pe un fond estetic, ceea ce, desigur, constituie și forța artei. Soluționarea insolubilului devine, prin urmare, posibilă mulțumită intervenției geniului.

Aceste judecăți privesc mai ales prezența dramaticului și a tragicului în domeniul teatrului. Însă, categoriile de mai sus au, în orice caz, o amplitudine ce depășește acest domeniu. Le vom găsi chiar prezente în întreg spațiul artei.

În special muzica, se pretează la accentuarea elementului dramatic, ca și a celui tragic al ideii creatoare principale, care este, tocmai, eliberată de servituțile discursului literar față de anecdotic. Muzica este chiar în stare să exploateze la maximum posibilitățile oferite de ambele categorii. Elementul agonistic este reprezentat în special în antiteza și în conflictul a două teme, două tonalități ori două grupuri de instrumente. Dramaticul și tragicul sunt adesea prezente la Beethoven, iar literatura pe care a generat-o „Simfonia nr. 5” este cunoscută. Conceptele de invincibil și intangibil, particularizări ale categoriei tragicului, se redau în mod caracteristic printr-o schimbare bruscă de tonalitate, ca de pildă în prima parte a „Simfoniei nr. 8” de Schubert, unde dezvoltarea tematică trece pe neaș-

teptate de la tonalitatea de si bemol, la cea de do bemol. Ca atare, tragicul este trimis printr-o anumită cale spre anulare, așa cum se întâmplă în „Simfonia fantastică” a lui Berlioz, unde, în vreme ce la începutul părții a treia, cornului englez îi corespunde clarinetul, și acest dialog se așteaptă a fi repetat la sfârșit, clarinetul trece, iar tăcerea sa este contrabalansată de tobe. Acest proces devine și mai desăvârșit, spre sfârșitul lui „Till Eulenspiegel” de R. Strauss, unde tema principală a eroului, repetată apoi din ce în ce mai fragmentat, subliniază agonia acestuia. Există o tratare estetică, așa cum există una metafizică și una existențială, a problemei tăcerii. Este tragică tăcerea ce leagă partea principală de epilog, în „Don Juan” de R. Strauss, după cum tragică este imobilitatea în mișcare.

Dar, și artele plastice se pretează minunat la exprimarea categoriilor pe care le examinăm. Pictura se pretează mai ales la reprezentarea dramaticului, și nu numai prin elemente anecdotice sau tematice, ca în tabloul lui Delacroix, înfățișând un „Cal înspăimântat de furtună” (1826), ci și prin elemente interne, ca de exemplu prin conflictul culorilor, prin care se remarcă Caravaggio, sau a luminii și umbrei, prin care se face remarcat Rembrandt. În special, opera lui Van Gogh constituie un domeniu ideal de studiu a exprimării celor două categorii prin tranziția istorică evolutivă de la una la cealaltă. Dramatice sunt operele primei perioade a artistului. Dramatic este bunăoară cerul, în „Coliba olandeză”. Gradual însă, tragicul înlocuiește dramaticul, căpătând o dezvoltare deplină în opera „Apus de soare la Arles”, prin lupta între culori. Tragice devin și formele, prin mișcarea lor giratorie, iar paroxismul tragicului se exprimă, în plus, tematic și alegoric, în ultimele tablouri ale artistului.

În sculptură, tehnica nonfinitului la Rodin subliniază tonul categorial al temei, dramatic în „Fiul risipitor” (1885), tragic în „Căderea îngerului” (1885), în timp ce arhitectura exprimă în special dramaticul, de exemplu prin lupta elementelor, coloanelor și arcelor, între ele, sau prin asimetrie formală. Tragicul, în aceeași ordine de idei, s-ar exprima prin dizolvarea legăturii arhitectonice, din care cauză este în principiu absurd, însă există conținut în ruine. Anumite temple indice sunt de un tragic incontestabil.

În sfârșit, cele două categorii „agonistice” examinate mai sus se află autonome în natură, întotdeauna însă relaționate cu omul sau cu ființe teoretic umanizabile. Dramatică este furtuna din care poți ieși nevătămat; tragică, o calamitate. Dramatică, lupta ființelor între ele; tragic, efortul fără speranță de salvare. Tocmai aceasta dă și măsura ocurenței acestor categorii, ce pot fi considerate ca atare numai într-un cadru obiectivant al unei oarecare raportări antropocentrice. Dramaticul și tragicul ar fi în pericol să constituie categorii etice, dacă n-ar fi exprimate, în natură și în artă, la nivel pur estetic, în chip autentic.

2. Tudor Vianu, *De la sentimentul tragic al vieții la estetica tragicului*

Cine a pierdut, de pildă, o ființă de care îl lega o mare iubire, nu poate ajunge ușor la ideea că faptul aparține structurii totalitare a lumii, unității ei de stil. Căci, această din urmă recunoaștere presupune pietate față de așezarea lucrurilor, pe când deocamdată, și chiar dacă lupta este pierdută, în sufletul nostru stăruie revolta. Nu consimțim să cedăm ordinii universale ființa pe care am iubit-o din tot sufletul și pe care continuăm s-o socotim răpită cu injustiție și brutalitate. Căci, dacă am recunoaște în acest fapt un aspect al ordinii nezdruincinate a lucrurilor, ar trebui să tăiem și ultimul fir care ne mai ține de ființa iubită și anume, acela al dragostei noastre în revoltă! Și multă vreme sufletul nostru nu consimte să reteze acest fir prețios. Abia după revoltă și luptă, după dispreț și deznădejde, intervine ideea destinului, care trebuie acceptat ca singura soluție într-o luptă în care puterile noastre amenință să se zdrobească.

Acceptarea destinului înseamnă, în primul rând, o criză de demoralizare, mărturisirea unei înfrângerii. Abia mai târziu poate să intervină adevărata mângâiere și anume, în momentul în care, din amărăciunea experiențelor fatale, se distilează suc cu puteri întăritoare al adorației și când recunoașterea destinului se înalță și se subliniază în închinare. Nietzsche credea că iubirea soartei, acel *amor fati* despre care vorbește în atâtea rânduri, este dovada unei mari vitalități, a celui fel de a te

situa în fața lumii pe care o afirmă și o îndrăgește nu pentru ceea ce poate ea deveni, ci pentru ceea ce este în fapt, chiar în aspectele ei dureroase pentru sensibilitatea omenească. Noi socotim, însă, mai degrabă că *amor fati* este atitudinea sufletului contemplator și religios, nu al omului ca expresie vitală, că acesta, orientându-se în chip firesc către faptă, întrevade în lume mai mult absurdul care trebuie înlăturat decât figura venerabilă a destinului pe care urmează să-l primim și să-l adorăm.

Mai există, de altfel, și o altă antinomie între destin și voință, și poate că ea este răspunzătoare de tragicul vieții omenești. Căci, voința omenească reacționează totdeauna la împrejurări particulare și este mediativă, adică se călăuzește de motive, în timp ce destinul lucrează spontan și ca totalitate. Este foarte tulburător gândul că viața noastră, ca întreg, se constituie din materia faptelor particulare, din puzderia reacțiilor cu care răspundem la împrejurări izolate. Nu rezultă de aici că, pentru a se realiza, destinul fiecăruia din noi lucrează împotriva voinței noastre, înfrângând-o și zdrobind-o. Destinul, s-a spus, lucrează ca un artist, cu preocupare de unitate stilistică; pe când voința omenească încearcă să se sustragă unității destinului pentru a-i substitui pe aceea a ordinii umane. Din acest punct de vedere, orice faptă omenească este o faptă împotriva destinului, o faptă din care nimeni nu poate ieși învingător. Oricine a simțit vreodată tragicul vieții omenești, este îndreptățit să-l atribuie eternului și neîmpăcatului conflict dintre voință și destin, dintre mărginita noastră chibzuință și arta marelui Faur care azvârle pe nicovalea lui materia sângerândă a durerii umane.

[...] „tragică” este orice viziune a lumii care presupune o astfel de rânduială a lucrurilor, încât purtătorii valorilor pe care le socotim mai prețioase sunt sortiți suferinței și nimicirii. Această structură a realității nu împrăștie, nu scade energia lui morală, nu devastează sufletul tragic. În fața vieții pe care a recunoscut-o dureroasă și nedreaptă, sufletul tragic se simte, dimpotrivă, acordat eroic, căci adorația valorilor care constituie excelența speței noastre crește în măsura compătimirii pe care ne-o inspiră soarta celor care le întrupează și ne face să dorim pentru noi înșine un destin asemănător. Tragismul presupune deci o metafizică, un fundal de reflecție filosofică asupra constituției realității, un sentiment pesimist al vieții, dar o atitudine etică afirmativă și eroică. Acolo unde întrunirea acestor factori n-a fost cu putință, tragismul n-a putut apărea. India veche dispunea de o metafizică pesimistă, dar șirul ideilor se desfășura astfel încât omul nu ajunsese să se prețuiască, ideea individualității ca bunul cel mai înalt al vieții nu apăruse încă. Față de viața pe care ni s-a dat să o trăim, atitudinea vechiului indian era simplă, univalentă, el o resimțea ca dureroasă și aspira s-o anuleze. Omul nu se smulsese de multă vreme din starea de mistică participare cu întregul complex al realității și tânăra lui individualitate resimțea o asemenea teroare la gândul de a purta singur aspra luptă a vieții, încât mai bucuros dorea el reîntoarcerea în vechea unitate primitivă, în care omul trăia fără chinuitoarea conștiință de sine [...].

Față de indian, grecul înfățișează totuși o etapă superioară a procesului psihologic. Atitudinea sa față de realitate a devenit ambivalentă; el se teme de ea și, în același timp, o iubește. Expresia acestei atitudini noi este tragismul grec. Prin el omenirea se solidarizează în jurul valorilor superioare ale existenței și ridică protestul ei împotriva zeilor răi și a destinului inclement. Conștiința individuală a ajuns în tragismul grec până la conștiința nobleții individuale. Tragismul a devenit apoi un puternic factor de promovare a individualității, și ceva din aspra lui mândrie continuă să domine viața socială a antichității, până către sfârșitul ei. Stoicii demnitari romani, care își ridică singuri viața când groaznicul regim imperial devine intolerabil, ilustrează în fața lumii și a posterității adevărul tragic că excelența omenească nu poate avea o soartă mai bună în corupta așezare de lucruri a timpului. Astfel, în marea prăbușire a antichității târzii o singură idee este salvată și anume, aceea a valorii esențiale a individualității.

S-a spus că pentru epoca noastră, tragismul a devenit imposibil. Știința dă omului puterea să supună natura și să reformeze societatea. Individualitatea nu are a se mai teme de realitate, pentru că ea a devenit maleabilă în mâinile ei. La ce bun dar strigătul de durere și orgoliu al tragediei, când vechiul element advers al realității stă acum domesticit în fața noastră? Sentimentul tragic a încetat, de fapt, să mai inspire în aceeași măsură ca altădată concepția modernă despre lume și viață. Din când

în când, totuși, o nouă provizie de vitalitate animează tragismul, și acest aflax îi provine din trei părți. Mai întâi, creștinismul proiectează asupra culturii noastre o imensă umbră tragică. [...] În al doilea rând, optimismul științifist și progresist al vremii amenință uneori să încarce ființa omenească cu suficiență. Tragismul apare atunci ca o reacție. El ne reamintește nesfârșitele regiuni ale necunoscutului care încă ne înconjoară și scormonește în suflete conștiința unei perfecțiuni care nu e a puterii noastre tehnice, ci a ireductibilei esențe a personalității noastre. În sfârșit, dezvoltarea societăților moderne amenință să meargă către o relativă slăbire a conștiințelor individuale, prin riguroasa lor încadrare în rosturile colective. Tragismul, cu brusca lui răscoală a individualității, poate menține o conștiință care se găsește în primejdia de a fi sufocată.

3. Johannes Volkelt, Caracterul destinal și fondul pesimist al tragicului

3.1. Destinalul ca cerință esențială a tragicului

Acum urmează să dezvoltăm în continuare, într-o direcție anumită, precizându-l, tipul afectiv rezultat din considerațiile anterioare, spre a-i conferi, abia astfel, semnificația care scoate în evidență tragicul. În acest scop, iau acum în considerare suferința care îl afectează și îl doboară pe omul mareț în raportul lui cu desfășurarea umanitală a evenimentelor. Se ivesc două posibilități și, în concordanță cu ele, două tipuri afective dintre ele, unul se află pe drumul nostru, care urmează să ducă tot mai adânc în tragic, iar celălalt reprezintă, dimpotrivă, o conformație care rămâne pe de lături.

Să ne închipuim, în primul rând, că autorul descrie ca pe o simplă întâmplare miraculoasă faptul că asupra unui personaj mareț se abate o mare suferință; cu alte cuvinte: că autorul înfățișează implicarea tocmai a acestui personaj, tocmai în această nenorocire, ca pe un simplu capriciu al mersului lucrurilor, ca „pe un simplu caz izolat, sporadic, valabil numai ca atare și care nu comportă urmări pentru judecarea vieții și a lumii. În opoziție cu prima ipoteză, să ne imaginăm, apoi, aceeași desfășurare dureroasă într-o altă reprezentare. Să admitem că prin reprezentare se produce în noi impresia că intervenția suferinței și pieirii, care se abat asupra omului mareț, neobișnuit, este caracteristică pentru desfășurarea umanitală a evenimentelor. Vom avea - așa presupun în a doua ipoteză - sentimentul că este un aspect esențial al existenței, că ține de sensul vieții, ca măreția omenească să ducă la cădere și prăbușire, ca tocmai neobișnuitului să-i fie dat să ducă la cădere și prăbușire, ca tocmai extraordinarului să-i fie dat să aibă, violent și dureros, finitul, ca excepționalul să-și aibă reversul în nefericire, în josnicie, în nelegiuire. În acest al doilea caz, tipul nostru afectiv dobândește trăsătura de caracter a umanital-semnificativului; datorită ei, asupra existenței umane și a destinului omenesc cade o lumină sugestivă. Pot spune pe scurt: tipul nostru afectiv include, în cazul al doilea, caracteristica fatalului. În primul caz, dimpotrivă, tipul afectiv este afectat de caracteristica umanital-singularului, a cazului particular, limitat la el însuși.

Dacă punem față în față cele două posibilități, nu încapem îndoială că al doilea tip afectiv, adâncit potrivit destinului, reprezintă o valoare umană mult mai bogată, mai deplină decât cea tratare singularizantă, individualizantă, a durerii și a pieirii. Impresia produsă prin primul procedeu este incomparabil mai plată și mai slabă.

Dacă avem de hotărât căreia dintre cele două modalități afective trebuie să i se dea cu prioritate denumirea de „tragică”, nu putem șovăi. Noi legăm de expresia de „tragic” ideea de ceva bogat în conținut, plin de gravitate, cu semnificație profundă. De aceea, când se pune chestiunea dacă tratarea singularizantă a omului mareț, implicat în mod dureros, adică cea care îl scoate din contextul uman, merită denumirea de „tragică”, sau cea umanital-semnificativă, această prioritate nu poate fi acordată decât celui de-al doilea caz. De altfel, și toate operele literare de seamă, recunoscute ca tragice, aparțin tipului afectiv aprofundat potrivit destinului. Ceea ce le-au dat Eschil și Sofocle, Shakespeare, Goethe și Schiller în materie de capodopere ale tragicului poartă în sine, fără deosebire, acea pecete a umanital-semnificativului. Ar fi și incorect să spunem că amândouă modalitățile de configurare, cea destinală și cea singularizantă, trebuie socotite tragice. Căci, atunci tragicul ar fi

privat de caracterul său ultra-semnificativ și, în același timp, de caracterul său hotărât; și, în plus, ar trebui inventat un nou termen pentru a doua modalitate de configurare, care se detașează ca deosebit de valoroasă și de caracteristică și care pune suferința și pieirea într-o lumină destinală.

În felul acesta, fatalul sau umanital-semnificativul trebuie considerat ca fiind o cerință esențială a tragicului. Eroul tragic, spune Vischer, devine „un semn, arborele, pentru ca să indice destinul omenesc, un tip, un simbol al situației speciei noastre”. Tragicul este, în primul rând, întotdeauna, un caz individual: dar, individualul se extinde și vorbește puternic și solemn limba destinului omenirii. Cel ce suferă în mod tragic este legat deosebit de strâns și de profund de categoria „om”; și este implicat, multilateral și cu înălțări depărtate, în dezvoltarea omenescului; și ne aduce la cunoștință, în mod reliefat, ce înseamnă să fii om. Cazul tragic n-are decât să ne transporte într-un colț cât de izolat al globului chiar și ceea ce este izolat, neobișnuit, neînsemnat, se înfățișează mai mult sau mai puțin ca un fragment al unor forțe și legi cu acțiune depărtată ale evoluției umanitale.

Să-mi fie îngăduit aici să arunc o privire asupra lucrării mele *Sistem de estetică*. Arăt acolo că normele estetice generale includ și condiția uman-semnificativului ori trebuie impusă conținutului estetic. Fie că este vorba de frumos sau de caracteristic, de grațios sau de sublim, de comic sau de umoristic: pretutindeni trebuie îndeplinită condiția uman-semnificativului. De aceea, din principiile care stau la baza lucrării mele *Sistem de estetică*, se înțelege într-un tot de la sine că și tragicul trebuie să aibă un conținut uman-semnificativ. În materie de tragic există însă particularitatea că norma uman-semnificativului este valabilă în cel mai înalt grad și că, firește, această normă cunoaște o adâncime și o extindere. Forma estetică generală a uman-semnificativului suferă tragic o intensificare până la umanital-semnificativ și până la destinal-semnificativ. În considerațiile anterioare am încercat să demonstrez această condiție a desăvârșirii noțiunii de tragic, fără vreo legătură cu principiile din lucrarea *Sistemul de estetică*, ci exclusiv pe baza trăirii nemijlocite.

Arunc o privire înapoi și rezum. Am pornit de la sine, de la participarea dureroasă la suferință. Apoi s-a adăugat, cu efect augmentativ, certitudinea cu privire la măreția care duce la pieire, a suferinței. Mai departe, s-a asociat acesteia impresia afectivă că personajul care se prăbușește în suferință și pieire depășește mijlocia omenească, că are, deci, „măreție”. Și astfel am ajuns, din nou, la acel simț fundamental al contrastului, pe care l-am descris în capitolul precedent. Prin aceasta, în tipul afectiv în curs de edificare în fața ochilor noștri s-a strecurat o trăsătură hotărât pesimistă. Tipul acesta a suferit acum o extindere și o adâncire, ceea ce înseamnă că, afectiv, conținutul cazului individual se raportează la umanital, la natura, viața, dezvoltarea, destinul umanității.

3.2. Starea de spirit pesimistă față de lume în tragic

Fac un pas înainte având grijă ca, prin această trecere a tipului afectiv în destinal, trăsătura pesimistă a tragicului să iasă în evidență cu toată acuitatea. Lumea pare astfel organizată, încât măreția omului să ducă mult prea ușor la disperare și prăbușire. Dacă suferința distrugătoare a omului măreț nu e privită ca o întâmplare deosebită, ca o excepție fără importanță, ca un simplu „ghinion”, ci i se acordă acea extindere fatală, înseamnă că măreția omenească posedă, în conformitate cu specificul forțelor care acționează în viața oamenilor ceva ademenitor, atrăgător, pricinuitoare de dezastru și de pieire. Imensele puteri întunecate - așa simțim noi în prezența tragicului adâncit - par să fi trecut complet cu vederea ceea ce este excepțional, ceea ce se apropie de noi falnic și viguros.

Așadar, prin condiția fatalului, măreția omului este într-o relație cauzală cu suferința și cu pieirea. Nu în sensul nelimitat, bineînțeles, că măreția ar implica de regulă dezastrul și nenorocirea; ci trebuie să apară ca făcând parte din esența tragicului numai înclinația puternică, pentru ca acea cauzalitate să se atașeze de măreție. Măreția poartă în sine pericolul amenințător, stăruitor de a se prăvăli în nefericire și pieire.

În felul acesta, cade, firește, și asupra întregii lumi o lumină pesimistă. Starea de spirit pesimistă față de viață devine o stare de spirit pesimistă față de lume. În legătură cu opera artistică tragică, ne întrebăm: ce fel de lume sumbră, enigmatică, îngrozitoare este aceea în care tocmai ceea ce este neobișnuit, ales, ceea ce este dezvoltat cu vigoare, ceea ce țintește departe, ceea ce detașează cu forțe proprii de mulțimea mediocră este supus primejdiei disperării și prăbușirii? Ce fel de lume înspăimântătoare este aceea în care puteri nemiloase pândesc din toate părțile ca să-l atragă înapoi pe cel ce se avântă, să-l târască în dezonoare pe cel ce se străduiește să triumfe, să-l învâluie în mediocritate pe cel ce se distruge, să-l ruineze și să-l distrugă pe cel elevat, rafinat, profund? Viața omenească apare mult prea plină de rivalitate și josnicie, de deșertăciune și absurd, de prostie și răutate, pentru ca pe solul și cu mijloacele ei să poată încolți ceva extraordinar. Mai ales sentimentul, fantezia și voința apar într-atât de amalgamate cu otrăvurile care abundă în viața umană, încât tocmai dezvoltarea lor neobișnuită amenință să decadă în alterare și degenerare. O grăitoare lumină sumbră radiază astfel în cazul tragic individual și se răspândește peste mersul ? Cazul tragic individual ne face - dacă am voie să mă exprim tare - clarvăzători, permițându-ne să aruncăm o privire plină de presimțiri în suferința profundă și grea a lumii. În acest sens numește Schopenhauer tragedia o „reală antiteză a oricărui filistinism”.

Astfel, datorită impresiei tragice adâncite destinal, ni se sugerează acea semnificație cosmică la care m-am mai referit anterior, când m-am ocupat de sentimentul de contrast Lumea apare ca un conflict între forțe salutare și funeste, oportune și inoportune, pozitive și negative, ca o luptă între rațiune și nonrațiune, între rațional și irațional. Și tocmai mărețul și extraordinarul - așa ne arată tragicul - incită și aprinde forța iraționalului în așa fel, încât le duce la distrugere și pieire. Prin urmare, în tragic, iraționalul apare ca victorios. Iraționalul trage raționalul după el spre pieire.

Trebuie spus categoric că, prin aceasta nu se contrazice teza care spune că nu ar exista o metafizică tragică finală, ci că tragicul e cu puțință pe terenul diferitelor concepții despre lume. Căci, în primul rând, aici nu este vorba de trăirea tragică nemijlocită, ci de o continuare conceptual-filozofică a trăirii tragice. Și, în al doilea rând, această ascutire conceptuală a tragicului este posibilă și ea în cadrul diverselor genuri de metafizică. Despre un conflict între rațional și irațional și despre o descompunere a raționalului de către irațional poate fi vorba nu numai pe terenul lui Schopenhauer și al lui Nietzsche, ci și în lumea lui Hegel. Și chiar și cel care privește desfășurarea cosmică a evenimentelor cu ochii lui Kant sau prin prisma creștinismului poate admite foarte ușor că mărețul și eminentul sunt primejduite de irațional. Iar prin cele spuse nu a fost nicidecum epuizat șirul concepțiilor despre lume posibile pentru tragic. Numai că fiecare concepție despre lume va defini, firește, în felul ei particular, înțelesul metafizic al raționalului și iraționalului.

Așadar, putem vorbi despre o stare de spirit fundamentală pesimistă în tragic. Dacă fac abstracție de ascutirea conceptual-filozofică, caracterizarea cea mai exactă și mai simplă a fenomenului este că, în tragic, măreția omului este reprezentată drept cauză a suferinței și pieirii sale. Cauzalitatea aceasta nu trebuie însă interpretată în sensul că în fiecare caz, prezentat de experiență, măreția omului trebuie negreșit să devină cauza adevărată a unui destin tragic. Potrivit întregului context, cauzalitatea aceasta are menirea să exprime numai faptul că viața omenească este astfel alcătuită, încât măreția umană se poate foarte ușor transforma în cauză a dezolării și pieirii. Posibilitatea evidentă a acestei cauzalități ne iese înaintea în tragic ca o trăsătură fundamentală corelată cu caracterul general al vieții.

4. Ion Ianoși, *Tragicul ca „frumusețe inversată”*

Să pornim de la premisa simplă: tragicul presupune pieirea unor valori umane. Inițiativele nobile se prăbușesc, posibilități (abstract) reale nu se pot (concret) realiza, idealurile se împlinesc prin imense jertfe sau - în ciuda acestora - nu se împlinesc, este înfrânt cel sortit victoriei, dreptatea e nedreptățită, își pierde locul sub soare tocmai omul (pentru familie, pentru clasă, pentru națiune, pentru umanitate) de neînlocuit!

Cu cât fuseseră mai viguroase calitățile și prăbușirea lor mai ineluctabilă, cu atât mai aprigă ne va fi durerea, cu atât mai puternică ne va fi revolta față de puterile nemiloase, vinovate de catastrofă. Vom fi cuprinși de un protest vehement față de o întâmplare pe care va trebui în cele din urmă s-o recunoaștem neîntâmplătoare, față de inexplicabil prin numeroși factori explicat. Te strivește gândul că nenorocirea ar fi putut să nu se petreacă, deși ești conștient că trebuia să se fi produs: accidentul nu e accidental, hazardul exprimă legea! Această dialectică a întâmplării și a necesității, mai voalată în existența cotidiană, artiștii o scot la lumină și o fac până la capăt simțită.

Tragicul ilustrează sub multiple aspecte înlănțuirea contrariilor. Sensul lui se bizuie pe un nonsens: firesc ar fi ca valorile să supraviețuiască și doar nonvalorile să dispară. Dar, se produce tocmai unirea „nefirească” a celor două componente antitetice. Măreția e înjosită, noblețea e întinată, energiile par irosite în zadar. Orice antinomie e însă ireversibilă și dacă pozitivul ajunge negat, înseamnă că, la rândul ei, negarea își dezvăluie plener virtuțile afirmatoare! Cu cât mai mare e tensiunea internă dintre valoare și nimicirea ei, cu cât mai viguroasă opoziția dintre polul pozitiv și cel negativ, cu atât mai orbitoare apare „scânteia tragică”, declanșată de această ciocnire și cu atât mai cutremurați vor fi martorii acestui înfricoșător și înălțător spectacol. Durerea ne strivește și nepurifică totodată, întovărășită fiind de certitudinea unui ideal. De aceea, în tragedie valoarea piere și renaște cu o forță nouă. Pierderea trezește visul regăsirii, prăbușirea naște dorința reconstrucției.

Tragicul este indisolubil legat de frumos nu doar pentru că presupune prezența unei valori etice și estetice, dar și pentru că dispariția acestora insuflă cu necesitate voința de a făuri alte frumuseți, de a lărgi și împlini sfera axiologicului. Nimic mai fals decât prejudecata cu privire la caracterul negativ și negator al tragicului. În realitate, tragedia se numără printre cele mai viguroase forme de afirmare a omului. Afirmarea se produce, ce-i drept, prin intermediul unui dezastru, care ar fi trebuit evitat, dar care, odată produs reliefează cu vigoare imperativul de a apăra și înmulți pe viitor, pe cât posibil calitățile acum distruse. Tragicul este doar formal o manifestare indirectă a frumosului, în conținut el exteriorizează esteticul nemijlocit și puternic. Prezență voalată sau de subtext în arta comică, idealul este afirmat de tragician, îndeobște în planul nemijlocit al acțiunii, în chiar „textul” înfruntării.

Dialecticianul nu pierde din vedere, așadar, cei doi poli ai situației tragice, legați între ei și opuși unul celuilalt, ca într-o demonstrație vie a principiului unității și luptei contrariilor. O atare situație caracteristică a surprins și definit Hegel prin „coliziunea tragică dintre postulatul istoricește necesar și imposibilitatea înfăptuirii sale practice”. Metafizicianul este, dimpotrivă, dispus să spargă unitatea laturilor contradictorii, să izoleze una dintre componente și să o absolutizeze. Printr-o asemenea „îndreptare” a liniei sinuoase, el ajunge să substituie tragicului calități fie exclusiv afirmate, fie în toate privințele reductibile la momentul negativ. În primul caz, tragicul se confundă cu sublimul sau eroicul, în al doilea - cu groaznicul, oribilul, înfricoșătorul.

Pregnanța valorii apropiate într-adevăr tragicul de calitățile integral sau preponderent afirmative. Nici nu se poate altfel, devreme ce prin tragic percepem frumusețea, măreția, eroismul trăirilor și acțiunilor umane. Mai exact spus: le percepem și pe acestea - căci, în ciuda întretăierii lor, sferele amintite nu se suprapun. Personajul tragic este, de obicei, un personaj măreț, a cărui măreție o surprindem însă în fața prăbușirii. Eroismul său este unul „inversat”, exercitat nu în victorii, ci în înfrângeri. Variantele nu sunt izolate, atitudinile seamănă între ele, nu însă până la capăt, și nici întotdeauna fiindcă pe lângă personajele viguroase ale tragediilor, eroi în adevăratul înțeles al cuvântului, îi deplângem și pe cei „umiliți și obidiți”, victime autentice, demne de o soartă mai bună, dar incapabile să înfrunte cu tenacitate și cu demnitate, înfrângerile au cunoscut de-a lungul mileniilor variante diverse, ele s-au polarizat în tipologii spectaculoase și umile, dar până și cele mai obișnuite, prozaice, „mărunte” prăbușiri, frustrate de aura măreției, le recunoaștem tragice atunci când ele beneficiază de o autentică acoperire valorică. Atrasă în chip firesc de înfruntările virile, concepția noastră despre lume nu se dezice de nici o altă comportare, cu adevărat omenească.

Tragicul nu poate fi redus la sublim, cu toate că, în majoritatea cazurilor, include și o componentă sublimă importantă, cu toate că, într-o evaluare riguroasă, tragicul se dovedește a fi în mai dese rânduri măreț, decât invers. Cu atât mai greu ar putea fi însă confundat tragicul cu groaznicul, cu pieirea, decăderea, descompunerea ca atare, neintegrate într-o viziune axiologică pozitivă. Groaznicul intră în aliajul situațiilor tragice drept unul dintre elementele ei posibile, în nici un caz singurul și cel hotărâtor, tot astfel cum nici situația comică nu e reductibilă la momentul ei ridicol, caraghios. Groaznicul în sine are o natură precumpănitor asociată, mecanică, fiziologică, biologică; esența tragicului este obligatoriu socială, umană, istorică. Substituirea planurilor răpește artei adâncile ei semnificații în raport cu destinul uman al omului, înlocuiește efectul estetic printr-unul elementar de oripilare. Producțiile literare și artistice de serie specializate în descrierea crimei, violenței, a distrugerii „purificate” de sensuri majore, nu fac decât să ne șocheze, ne pun la încercare nervii, se adresează trăirilor inferioare, nu capacităților noastre umane distincte, nu ne înnobilează, nu au un efect etic transformator. Sângele, rănila, chinul, agonia, reproduse ca atare, sunt neîndestulătoare pentru a releva tragedia războiului; spre a fi resimțit în profunzime, momentul fiziologic însuși se cuvine subordonat unei valorizări sociale. Nu sunt tragedii propriu-zise numeroase filme de groază, piese „tari” sau romane „negre”, inclusiv cele realizate cu o indiscutabilă îndemânare profesională; nivelul lor estetic „înalt” presupune o transmutare a groaznicului din țel în mijloc, într-un mijloc pus în slujba unui mult mai substanțial țel. Atenția exacerbată, acordată cazului morbid, patologic sau sexual-patologic nu dovedește un evoluat simț tragic, ci, adesea, dimpotrivă, tocirea acestui simț, înlocuirea gravelor dezbatere printr-un surogat al lor subțiat. În asemenea cazuri, durerea poate fi doar mimată sau cu desăvârșire ignorată. Desigur, boala poate fi și ea un prilej, cadru sau declanșator al tragediei, dar numai când se autotranscende în chip substanțial. Prin urmare, tragicul presupune adesea destrămarea, dar destrămarea însăși nu este suficientă pentru o tragedie. Distincția aceasta ne ajută în diagnosticarea unei arte, care se pretinde tragică, cu toate că nu este decât bolnavă.

5. Nicolai Hartmann, Sublimul înăuntrul tragicului și aporiile sale

Predominanța straturilor interioare în obiectul estetic sublim s-a confirmat. Ea ar putea fi și mai bine dovedită dacă am ține seama aici de *latura sublimă a tragicului*; căci, întotdeauna există o atare latură acolo unde este vorba de *un adevărat efect tragic*. O cercetare de felul acesta ar merge aici prea departe. În locul ei vom adăuga numai puține lucruri din acest domeniu de probleme. *Tragicul* nici nu este, întocmai ca și sublimul, *un fenomen pur estetic*, și în cercetările teoretice la care a fost supus s-au introdus totdeauna multe considerații pur etice.

Printre puținele chestiuni din domeniul tragicului care își au locul cu adevărat aici, se numără numai acelea care conțin anumite aporii ale sublimului. Sunt chestiuni ca acestea: cum poate exista un sublim al pasiunii? Cum poate fi răul moral, sublim? Cum poate fi sublim un pur destin uman? Cum pot fi vina și slăbiciunea omenească sublime? Și cum poate fi sublimă înfrângerea binelui? Cum poate avea chiar loc, în sublim, triumful absurdului?

Se vede că întrebările gravitează toate în jurul unuia și aceluiași punct, și acesta privește tocmai esența tragicului ca atare, aceea prin ceea ce el se deosebește de orice sublim de alt fel. Care este acest punct, nu poate da loc la nici o îndoială; el trebuie pus în frunte, în determinarea esenței tragicului:

Tragicul în viață este prăbușirea a ceva omenește de înaltă valoare. A resimți plăcere în fața unei atari prăbușiri ar însemna perversitate morală. Tragicul estetic însă nu este prăbușirea însăși, ci apariția acesteia. Apariția prăbușirii a ceva omenește de înaltă valoare poate avea foarte bine valoarea estetică și poate produce plăcerea intuirii - inclusiv a înfiorării - fără să lezeze sentimentul etic. Plăcerea aceasta este atunci un adevărat sentiment valoric al sublimului.

De ce măreția omenească este atât de deosebit resimțită și convingătoare tocmai în prăbușirea ei? Ar trebui să credem că tocmai acolo ea apare în limita și în lipsa ei de constanță. Lucrurile așa și stau,

dar ciudat este că inima omului îi apreciază pozitiv limitația aceasta. Aici se găsește la bază o lege psihologică:

Orice bun este resimțit ca plin de valoare, cel mai mult în clipa în care el ne este răpit sau retras: durerea pierderii îl face să se ridice la sensibilitatea valorică cea mai înaltă. Aceasta este forma în care negativul intervine în tragic; se poate de asemenea spune că: acesta este sensul afirmativ pe care îl ia non-valoarea prăbușirii. Căci, nu de prăbușire sunt legate valoarea și plăcerea estetică a celui ce contemplă, ci de măreția umană însăși; în lumina plină a interesului nostru însă, a participării noastre și a sentimentului intensificat al valorii, măreția aceasta umană este pusă abia prin simpatia dure-roasă pe care ne-o provoacă prăbușirea ei.

Lucrul acesta poate fi numit *vraja estetică a tragicului*. Ea este un fel de *transfigurare a umanului*. Ea se aseamănă cu învăluirea în aur a lumii vizibile, la apusul soarelui. Față de aceasta este relativ secundar că în alcătuirea unei drame, prăbușirea care se precipită dă prilej elementului eroic din om să se înalțe la o atitudine cu adevărat superioară. Numai gravitatea amenințării reale supune omul la cele mai înalte încercări; aceste încercări fac abia să apară ceea ce este „mare” în el. Și de „*apariție*” tocmai atârână valoarea estetică.

Cu aceasta s-a rezolvat una din aporiile de mai sus: *nu prăbușirea binelui, ca atare, este sublimă, ci binele însuși este transfigurat, în căderea lui, în sublim*. Și cu cât mai clar se oglindește prăbușirea în suferința și înfrângerea luptătorului, cu atât devine mai puternic acest *farmec al tragicului*. Căci cu atât mai mult spectatorul este constrâns la simpatie interioară. În această măsură, învățătura lui Aristotel privitoare la teroare și milă este deplin îndreptățită. Numai că latura afirmativă devine prea subiectivă într-însa.

Într-un mod asemănător se rezolvă și celelalte aporii. Cum poate fi simplul destin sublim? - Lucrurile stau la fel ca în cazul prăbușirii. Nu orice destin este sublim, nici fiecă nenorocire mare, ci cu desăvârșire numai destinul tragic - adică destinul a ceva omeneste mare care îi dă acestuia transfigurația prăbușirii. Cel mai bun exemplu pentru aceasta este sfârșitul tragic al unei iubiri mari: în ce măsură o înalță destinul separării eroilor, se vede din faptul cât de ușor, și în ce chip aproape necesar, distruge un *happy-end* toată măreția. Se poate deci spune, fără îndoială: destinul ca atare nu este deloc sublim, tot atât de puțin ca prăbușirea; sublimă este numai măreția umană, ridicată în el la o potență superioară.

Aceleași lucruri se potrivesc pentru cealaltă formă a aporiei: cum își poate găsi loc triumful absurdului înăuntrul sublimului? El își găsește locul lui acolo unde apariția impresionantă a măreției omenești este condiționată de înfrângerea ei. Înfrângerea aceasta apare ca un triumf al absurdului.

Cum poate exista un sublim al pasiunii? Și cum poate exista un sublim al răului? Acestea sunt două întrebări foarte deosebite, căci pasiunea poate fi îndreptată și spre bine, spre țeluri înalte. Dar în ce privește răspunsul, ele sunt strâns legate. Există o soluție falsă a acestei aporii: sublimul ar sta în biruirea pasiunii, și există poeți care au căutat soluția conflictului tragic în biruința de sine a eroilor. Dar soluția aceasta este pur „rațională” și ne lasă reci. Ea ține de o „intenție morală”. De aceea este, sub raport poetic, falsă.

Adevărata soluție este una cu totul diferită. Negativul înăuntrul sublimului nu este atât de general cum credea Kant: există totuși anumite genuri de sublim în care el este în adevăr conținut, ca de pildă „înfricoșătorul” sau „amenințătorul”. Din aceste genuri face parte, cum s-a văzut deja, tragicul. Dar, negativul nu e necesar să se găsească aici în ceva exterior, care se opune omului, el se poate afla și în omul însuși; și poate chiar ține de trăsăturile care constituie în el ceea ce e omeneste mare.

Pentru sublim este, în adevăr la început indiferent „ce” crește în om până la o mărime covârșitoare, cu condiția să existe într-îndul o putere capabilă de adevărata măreție. Pasiunea este în sine neutră;

ea poate fi distructivă, dar poate fi și constructivă; mărimea ei o face importantă: în Romeo și în Otello, iubirea; în Macbeth, pasiunea domniei și ambiția. Spectatorul poate simpatiza în mare măsură cu aceste pasiuni, le poate re trăi încă în rătăcirea lor și poate resimți forța lor ca ceva impunător.

În sublimul răului, aceasta merge și mai departe. Noi îl respingem, ne speriem în fața lui, dar resimțim încă mărimea în el: Richard al III-lea ne smulge cu sine, în sensul că admirăm curajul, energia ca atare, și le găsim demne de o cauză „bună” (de una mai bună). De aceea, chiar răul notoriu crește în căderea lui. - Dar este prin aceasta răul însuși sublim? Așa ceva nu se potrivește.

Trebuie deci să răspundem: în adevăr, aceasta nu se potrivește, sublim în om nu este răul, deși prăbușirea omului rău are în sine sublim tragic. *Sublimă este, dimpotrivă, mărimea umană în sine*, chiar când ea se îndreaptă spre rău, ba chiar când ea se decide principial pentru acesta. În cea mai înaltă sublimare, lucrul acesta este plăsmuit în figura tragică a lui Meristofel, care în cele din urmă este păcălit. Lucrului acesta îi corespund de altfel și formele pasiunii pe care le ia răul: mânia, furia, setea de răzbunare, izbucnirile resentimentului acumulat în neputință. Mărimea în toate acestea seamănă cu o forță a naturii.

Ultimul secret în tragicul răului rămâne libertatea. Nu există nici o libertate numai către bine, există doar libertate spre bine și spre rău. De aceea, ea apare în voința răului - indiferent cum este motivată aceasta - tot atât de pură ca în voința binelui. Libertatea însă, înțeleasă ca libertate a voinței înșăși, este atributul fundamental al omului, semnul puterii sale - și, totodată condiția de bază a morallui în genere într-însul, a putinței de a fi bun sau rău.

Ca ultimă aporie, încă o întrebare: cum pot, vina și slăbiciunea omenească să fie sublime? Întrebarea aceasta nu este aceeași cu cea anterioară, căci vina nu este răul în om, ci, în prima linie, un document al libertății. Este cunoscut cum s-a discutat, acum o sută de ani, asupra faptului dacă soarta cu adevărat tragică este cea pe care ți-o datorești ție însuși, sau cea care irumpe de afară; nu au lipsit voci care s-au decis pentru alternativa din urmă, referindu-se la tragedia antică a destinului.

Se socotea că nu am putea resimți într-adevăr decât cu ce este nevinovat. Foarte greșit: omul nevinovat, în conflict, abia dacă este uman. Căci, mai întâi, el acționează în viață, într-o situație care nu îi lasă timp, așadar din pasiune; și, al doilea, situațiile vieții adevărate nu sunt astfel încât omul să poată ieși din ele vără vină; cel puțin cele mai mari nu sunt astfel. Totdeauna, dimpotrivă, valoarea se opune valorii, și voința trebuie să decidă pe care vrea să o lezeze, cu care vrea să fie dreaptă.

Acesta este temeiul pentru care, chiar în vina ca atare, există ceva tragic. Într-o vină mai mare însă, care este hotărătoare și împovărătoare pentru viață, tragicul acesta se ridică la sublim, întrucât măsura vinei poate trece peste ceea ce poate suporta omul și îl poate paraliza interior. Atunci, vina se manifestă ca destin - ca destin interior, pregătit de subiectul însuși.

6. Gabriel Liiceanu, *Determinarea tragicului în limitele geografiei ființei*

§ 1

Registrele ființei se determină în raport cu conceptul de limită: animalitatea reprezintă limita care nu se cunoaște pe sine; supra-umanul este conștiința de sine a limitei.

§ 2

Cu tragicul ne așezăm într-o zonă a ființei populată de existențe finite și conștiente. Situația tragică nu este compatibilă decât cu ființe conștiente finite confruntate cu limita.

§ 3

Dacă tragicul se înscrie în zona dialogului între conștiință și limită, înseamnă că terminarea lui nu se poate face decât prin determinarea calității limitei. O fenomenologie a limitei poate fi întreprinsă pornind de la o ierarhie a gazdelor de posibilitate în depășirea limitei devine la limită, o limită principal nedepășibilă.

§ 4

Singura limită de nedepășit este finitudinea însăși. Tragicul trebuie căutat în întâlnirea unei ființe conștiente cu propria sa finitudine percepută ca limită.

§ 5

Așadar limita dă tragicului un conținut specific. Ceea ce distinge tragicul este faptul că el se desfășoară întotdeauna la hotar.

§ 6

Conținutul specific al tragicului se referă la faptul că tragicul nu este orice rău, ci răul asumat prin înfruntarea conștientă a limitei. Dar ca atare el poate să genereze tensiunea proprie actului creator în sens larg. Există astfel o deschidere către bine închisă în tensiunea aceasta, un orizont al binelui în stăruință; o nouă stare. Creezi o nouă stare prin simpla stăruință.

§ 7

Sublimul este convertirea suferinței, care, sun tensiunea întâlnirii cu limita, se răstoarnă în opusul ei. El îl aduce pe om la hotarul ființei umane, deci la limita de unde, în geografia ființei, începe tărâmul libertății absolute.

§ 8

Tragicul nu apare deci fără tentarea limitei absolute. Conștiința care rămâne în limitele corporalității (finitudinii) și libertatea care se păstrează în cele ale necesității exclud apariția tragicului. Tragicul nu există în condițiile în care elanurile conștiinței sunt măsurate după finitudinea ființei.

§ 9

Dintre elanurile individuale care se frâng de limita condiției ființei finite nu sunt tragice decât cele care pot întruni un consens al umanului (sunt deci universal reprezentative). Așa fiind, tragici sunt doar cei excelenți, pentru numai ei ajung până la limita proprie tragicului, numai ei sunt exemplări pentru năzuința și căderea noastră comună. Nebunia este proiectul care tentează limita în forma nesemnificativă a extravaganței.

§ 10

Factorul care suportă efectele acțiunii pe care a declanșat-o ca formă de tentare a limitei, poate fi numit pacient tragic. El nu este pacient decât în măsura în care suportă efectele propriei sale acțiuni. Pacientul tragic este elementul principal al scenariului tragic (eroul) pentru că este inițiatorul coliziunii cu limita.

§ 11

Agentul tragic este personificarea limitei provocate și înfruntate de pacientul tragic. El este factorul care-l aduce pe pacient la limita tragică și-l transformă pe acesta în agent absolut al depășirii.

§ 12

Conflictul dintre conștiință, ca pacient tragic și limita personificată, ca agent tragic este unul din care nimeni nu iese înfrânt și toată lumea pierde. Ambiguitatea victoriei și a înfrângerii rezidă în situația că limita este implacabilă în timp ce conștiința este ireductibilă.

Victoria limitei personificate constă în imuabilitatea ei. Victoria conștiinței pătimitoare constă în actul perseverării ei în proiect.

§ 13

Moartea reprezintă dreptul la tragic al fiecărui individ, în măsura în care reiterează cu fiecare caz în parte întâlnirea dintre

proiectul conștiinței infinite cu limita experimentată ca însăși realitate a naturii finite. În termenii geografiei ființei, tragicul existențial poate fi definit ca apetență a divinității în condițiile corporalității (finitudinii).

§ 14

Dacă „dreptul la tragic al fiecărui individ este moartea” (13), el este însă unul care trebuie câștigat pentru fiecare individ în parte, fie prin fapta care are rezonanță socială și relativizează o limită a istoriei, fie prin aceea care are o rezonanță culturală și forțează o limită a naturii (opera).

§ 15

Relativizarea oricărei limite atinse se realizează prin integrarea acestei limite în scenariul tragic-existențial al eroului istoriei. În limitele peratologiei, propoziția „victimele tragice se nasc la granița unei epoci”, vrea să spună că eroul tragic al istoriei tentează o limită care este absolută în raport cu conștiința sa și relativă în raport cu omenirea. Tragicul existențial al eroului istoriei este astfel prețul plătit pentru realizarea tragicului omenirii (pentru înfăptuirea istoriei). Eroul istoriei înfruntă deci ca absolută o limită care, prin fapta sa, devine un element în mulțimea limitelor relative.

§ 16

Istoria reprezintă dreptul la tragic al omenirii în ansamblul ei, în măsura în care fiecare generație tentează o limită care nu reprezintă decât un element în seria infinită a limitelor provizorii. Istoria este deci tragicul ne-definirii.

§ 17

Istoria este la rândul ei un dialog între conștiință și limită în măsura în care omenirea (subiectul istoriei), definită ca mulțime a tuturor conștiințelor individuale reprezintă la rândul ei o conștiință.

§ 18

Relația dintre conștiință și limită nu este simetrică în cazul individului și în cel al omenirii, pentru că:

a) Conștiința individuală nu este de ordinul conștiinței omenirii. Din punct de vedere al tragicului, deosebirea dintre conștiința individuală și omenire este deosebirea dintre subiectul morții și subiectul istoriei. În primul caz este vorba de tragicul unui subiect care vrea să depășesc limita finitudinii

(a definirii); în cel de-al doilea caz este vorba de tragicul unui subiect care vrea să se de-finească, deci să depășească limita ne-definirii;

b) Limita la care se raportează conștiința individuală nu este echivalentă cu limita la care se raportează omenirea. În timp ce conștiința individuală este tragică în măsura în care își propune să nu aibă limită în condițiile finitudinii, omenirea este tragică în măsura în care își propune să atingă o limită în condițiile unui parcurs infinit de limite provizorii.

§ 19

Singurul element comun dintre cele două structuri tragice este negativitatea parcursului: cel ce nu vrea să atingă o limită o atinge, cel ce vrea să atingă o limită nu o atinge. Tragicul morții nu constă în realizarea ei, ci în dorința de a o transfigura; tragismul istoriei nu constă în evitarea limitei, ci în dorința de a o realiza (de a o atinge).

§ 20

Actul creator și fapta istorică sunt cele două modalități de angajare a dialogului conștiinței cu limita în interiorul scenariului tragic. Eroul creației îi opune limitei existențiale conștiința sa sub forma operei; eroul istoriei sub forma faptei.

§ 21

Opera este produsul pur al dialogului solitar dintre știință și limită. Ea reprezintă tentarea limitei existențiale în cadrul unui scenariu tragic de tip existențial. Fapta este produsul dialogului dintre conștiință și limită purtat pe scena lumii. Ea reprezintă transfigurarea limitei existențiale în cadrul unui scenariu tragic de tip istoric.

§ 22

Pesimismul este starea ființei conștiente finite care convertește iminența întâlnirii cu limita insurmontabilă sau relativizarea permanentă a oricărei limite propuse și atinse într-un fapt negativ. Pesimismul reprezintă incapacitatea conștiinței de a sesiza dialectica răului în sfera tragicului.

§ 23

Există două modalități majore de anulare a tragicului descris în limitele peratologiei: a) relativizarea limitei absolute, care trimite la anularea tragicului existențial prin postularea unui paradis extramundan; b) absolutizarea limitei relative, care trimite la anularea tragicului istoriei prin „înghețarea” istoriei și postularea unui paradis terestru.

§ 24

Orice tentativă de anulare a tragicului reprezintă o formă a desolidarizării ființei conștiente finite de propriul ei statut ontologic, respectiv un refuz al omului de a-și trăi viața, și al omenirii, istoria.

§ 25

Tragicul deci s-ar putea defini: dacă-ți depășești limitele, ești „pedepsit”; dacă nu ți le depășești, nu ești om.

Surse:

1. Evangelos Moutsopoulos, *Categoriile estetice. Introducere la o axiologie a obiectului estetic*, Editura Univers, pp. 64-69.
2. Tudor Vianu, *Opere*, vol. 4, pp. 21-23; 39-41.
3. Johannes Volkelt, *Estetica tragicului*, Editura Univers, București, pp. 160-166.
4. Ion Ianoși, *Manual de estetică*, E.D.P. bucurești, pp. 181-184.
5. Nicolai Hartmann, *Estetica*, Editura Univers, pp. 422-427.
6. Gabriel Liiceanu, *Tragicul - O fenomenologie a limitei și depășirii*, Ed. Humanitas, București, 1993, pp. 47-54.

VII. COMICUL

În cele mai multe și mai importante sistematizări și teoretizări filosofice din spațiul european și nord-american de cultură, *comicul* este recunoscut drept o *categorie* estetică. O întreagă tradiție a pregătit și, până la urmă, a reușit să impună acest statut. Această recunoaștere nu intră neapărat în contradicție cu admiterea unui adevăr la fel de important, anume că, *fenomenul* comic este mult mai amplu în semnificații și mult mai adânc în explicații decât ceea ce numim, în mod curent, *apariție* și *aparență comică*. Altfel spus, ca fenomen antropologic real, comicul are, pe de o parte, atât cauze biologice (inclusiv neurofiziologice), cât și cauze psihologice sau sociologice. Pe de altă parte însă, fenomenului comic îi sunt atașate dimensiuni lingvistice, comunicaționale, de cunoaștere sau chiar metafizice. În fapt, nu există un fenomen comic brut, nedependent de aprecierea umană, deci, de valori omenești. Înseamnă că fenomenul, în toată amplitudinea și adâncimea sa, poate fi înțeles numai ca fenomen *axiologic* aflat în raport de contiguitate cu, de exemplu, valorile *vitale* (afirmarea vieții sau, din contră, a declinului și a morții), cu cele *morale* (binele și răul, mila sau ura, iubirea sau inocența, cinstea sau răutatea) sau cu cele ale *sacralului* (dar și cu cele ale desacralizării și trecerii în derizoriu, rizibil și profan) ș.a.

Un punct central în definirea comicului ca fenomen antropologic și estetic, totodată, îl deține *râsul*. În acest înțeles general, comicul exprimă ambivalența condiției umane. Astfel, se constată cu ușurință că, pe de o parte, comicul implică *solidaritate* („se râde cu”), dar și, pe de altă parte, *excluziune* („se râde de”). În orice caz, există un *etos al râsului*. (Nicolai Hartmann) și, în acest sens, se vorbește în mod curent de „râsul plin de inimă” înțelegător, blând și generos, dar și de râsul *nemilos*, exprimând ură, dispreț, invidie, resentiment. Există, astfel, un *râs de acceptare* care celebrează unitatea unui grup și care face posibilă refacerea unității acestuia prin admiterea de noi membri, după cum există râsul *de excludere* care reface și el unitatea unui grup, dar prin excluderea, prin sancțiunea unora dintre membrii săi, uneori numai printr-un simplu surâs disprețuitor, sau printr-o tăcere „plină de înțeles”. Oricum, în ceea ce privește definirea comicului ca fenomen, râsul și etosul asociat acestuia ridică câteva probleme. Astfel, în primul rând, există o multiplicitate a formelor râsului și, simultan, o dificultate de-a stabili distincții între, de pildă: a) râsetele de bucurie, de plăcere, de excitație generală; b) râsetele suscitade de amuzament („reacție de umor”); c) râsetele provocate printr-o invenție poezică și relevând precis comicul („creație de umor”). Înseamnă că nu orice râs este semnalizator al comicului, pentru că sunt și expresii și modalități de realizare ale comicului care nu implică în mod obligatoriu prezența râsului, în componenta sa fiziologică și/sau psihologică. În acest sens, merită amintită propunerea făcută de Jean-Marc Defays în cartea sa *Comicul* (ed. franceză 1996, varianta românească, 2000, Institutul European Iași) care consideră că între *râs* (euforic sau non-euforic) și *comic* (ca fenomen estetic în care există intenționalitate și percepție conștientă) este util să se stabilească un nivel intermediar, *rizibilul*, definit ca fiind „totalitatea stimulilor

intelectuali care pot provoca râsul, dacă există condiții favorabile. La rândul lui, rizibilul este *involuntar* („comicul de situație”) și *voluntar* („comicul propriu-zis”). În aceeași ordine de idei, nu putem să nu observăm că Jean Fourastié, în *Le Rire* (1983), susține că *rizibilul* va fi, împreună cu *doleanța*, *raționamentul* și *constatarea*, „unul dintre cele patru moduri fundamentale ale gândirii”.

În al doilea rând, comicul presupune de foarte multe ori un etos special al râsului, dar el însuși nu depinde numai de valori morale prezente în sancționarea prin râs sau rizibil. În acest sens, Nicolai Hartmann aduce următoarele argumente: a) în fenomenul comic este vorba și de o valoare estetică, în genere de o gustare a frumosului, în fond, de un fenomen estetic; b) comicul se realizează numai în măsura în care el *pare* și *apare* pentru un subiect, apt, capabil să-l recepteze ca atare, printr-o suspendare a legăturilor obișnuite; c) „momentul etic” reprezentat prin „etosul special al râsului”, este un fundament pentru valoarea estetică a comicului, în sensul în care, în genere, valorile etice sunt fundament pentru valori estetice; însă, valoarea estetică a comicului depinde, nu de *substanța*, de *esență*, *morală* a valorilor, de pildă, de milă, sau ură, sau bunăvoință sau dispreț, ci de modul în care acestea *apar* și *par* sau sunt *raporturi de apariții* în și pentru conștiința care valorizează; d) *comicul* și *umorul* sunt fenomene strâns legate între ele, dar „acestea nu stau nici măcar formal în paralelă unul în altul”, arată Hartmann; în timp ce comicul ține de *obiect*, este calitatea acestuia, umorul, în schimb, ține de cel care contemplă sau de cel care creează (de poet, de actor); comicul și umorul ar fi tot atât de deosebite, precum muzica de muzicalitate sau legitatea numerelor de simplul meșteșug al calculului. Din asemenea premise rezultă că, nu este acceptabil să se considere că umorul ar fi „alături de comic” (mai precis, „ca un al doilea fenomen de același gen”) și nici că umorul ar fi subordonat comicului, „ca o specie” a acestuia. În fapt, comicul și umorul, nu sunt paralele, ci sunt „eșalonate” unul în spatele celuilalt, în sensul că, orice umor este deja raportat la un comic prezent și că nu se poate ivi fără el. Pe de altă parte, ne avertizează Hartmann, orice comic „provoacă” umorul și îl cere oarecum, ca o reacție *adecvată* a subiectului. Oricum, comicul, în sens strict estetic, nu se realizează fără umorul subiectului; comicul are nevoie, ca orice obiect, de altfel estetic, de contribuția reciprocă a subiectului. De unde, concluzia parțială a acestei demonstrații: *fără comic al obiectului nu există umor în sesizare* (sau chiar în reprezentare), *dar, și fără umor în sesizare nu există comic al obiectului*. Hartmann aduce însă, o deloc neglijabilă corectură, părții a doua a acestei formule. Astfel, umorul nu este singura formă de valorificare a comicului și el găsește cel puțin patru asemenea feluri diferite: *simplul amuzament* în fața comicului; *gluma* - folosirea comicului ca poantă; *ironia* și *sarcasmul*.

Pentru o introducere însă la tema comicului, evident, și prin intermediul textelor alese (din Nicolai Hartmann, Mihail Ralea și Jean-Marc Defays) este necesar să întreprindem o scurtă incursiune asupra *esenței* comicului. Ne oprim doar la câteva „momente”. Există o unanimitate de opinie în a-l considera pe Aristotel ca fiind cel ce-a sesizat ceva, într-adevăr esențial, pentru fenomenul comic în genere, pentru dimensiunea estetică a comicului, în chip particular. Astfel, pentru Stagirit, comicul constă într-un defect sau o urâtenie, cu precizarea că aceste insuficiențe și aceste slăbiciuni - care contrariază idealul ordinii și armoniei - trebuie să fie „fără durere” și „fără părere de rău”. Comicul este, în fond, reprezentarea a ceea ce este *mai slab* în om; el încetează acolo unde începe suferința serioasă și durerea amară. El mai amintește o condiție, și ea, esențială comicului: *slăbiciunea*, de care este vorba în acest caz, *nu duce la pieire*. În acest fel, apare și o importantă deosebire între comic și tragic. Oricum, s-a observat că, în definirea antică a comicului lipsește ceva destul de semnificativ, și anume, reversul subiectiv al comicului, adică rolul subiectului care resimte comicul și comicitatea situațiilor. De asemenea, odată cu Renașterea și cu noul accent pus pe subiectivitate, apare, tot mai pregnant, gândul că în comic se află „ascuns ceva”, că el, comicul, „ne înșală” oarecum, pentru ca apoi, să se dezvăluie înșelăciunea, tocmai acolo unde ne așteptam cel mai puțin. Tot în epoca modernă, se adaugă o altă caracteristică considerată esențială a comicului: „ivirea e ceva neașteptat”, ivire legată însă de un sentiment al propriei noastre superiorități. În ceea ce privește o definiție numită, adeseori paradigmatică, dată comicului este de amintit celebra formulă kantiană: „Râsul este un afect izvorât din brusca prefacere a unei așteptări încordate [nu în opusul ei cum este așteptarea comună] ci în *nimic*”. Tot Kant observă că, în tot ceea ce urmează să trezească un râs viu,

zguduior, trebuie să se afle ceva *absurd* (în care intelectul nu poate găsi în sine plăcere). Oricum, absurdul, nu vizează doar domeniul moral, iar nenumărate situații comice arată că există comic și fără slăbiciune morală, mai ales atunci când intervine *neprevăzutul*.

Freud în *Cuvântul de spirit și comicul* (1905) va evidenția atât componenta psihologică a comicului și a unei forme de valorificare a acestuia, *cuvântul de spirit* (Witz), cât și dimensiunea estetică propriu-zisă a celor două. Ipoteza lansată de Freud sună astfel: tehnicile cuvântului de spirit coincid cu tehnicile elaborării visului. Visul este: a) asocial; b) reprezintă o dorință refulată; c) funcția lui principală este plăcerea. Cuvântul de spirit este: a) social; b) el este un joc comprehensibil; c) realizează obținerea unei plăceri prin activitatea dezinteresată a aparatului psihic. După Freud, *condensării* din vis îi corespunde *conciziunea* din cuvântul de spirit, iar *deplasările* semnificațiilor sunt fenomene și tehnici comune atât visului, cât și cuvântului de spirit. De asemenea, tot tehnici comune celor două entități sunt și *reprezentarea prin contrariu* și *non-sensul*, absurdul.

Cum visul este teritoriul privilegiat de manifestare al inconștientului, și cum, cuvântul de spirit se află și el într-un raport inerent cu inconștientul, formarea cuvântului de spirit parcurge următoarele etape: 1. o idee preconștientă este încredințată pentru un moment unui „tratament” inconștient; 2. rezultatul acestui „tratament” este recuperat de percepția conștientă. Trei idei sunt importante în acest context. Prima: în cuvântul de spirit *plăcerea* provine din economisirea unui consum inhibitoriu. A doua: *plăcerea comică* rezultă din economisirea consumului de reprezentare. În fine: *plăcerea* produsă de *umor* rezultă din economisirea consumului afectiv. După cum se vede, la Freud, tehnicile cuvântului de spirit (condensarea, repetiția, dublul sens, calamburul, deplasarea, unificarea, greșeala de raționament) sunt aceleași, dar plăcerea pe care unele sau altele o procură este diferită, în funcție de dispozițiile lor, altfel spus, de intențiile pe care le arată. Oricum, el recunoaște două: tendința *obscenă* (sau „vorba care dezbracă”) și tendința *ostilă* (sau „vorba care atacă ori care apără”). În cele două cazuri, umorul adună mijloace pentru a scăpa de ceva supărător, iar râsul pe care îl declanșează provine, cum am văzut deja, din economia de energie consacrată unei inhibiții”. În fine, Freud descrie, de asemenea, un cuvânt de *spirit inofensiv*, fantezist, care provoacă râsul, fără ca acesta să încalce tabu-urile, dar care ne eliberează totodată de constrângerile gândirii raționale.

În concluzie, putem fi de acord, de exemplu, cu Jean Cohen că „dintre toate categoriile estetice, singur comicul are privilegiul de a induce o *reacție psihologică specifică*, care se poate recunoaște ușor”, dar aceasta nu înseamnă deloc că, în plan categorial el poate fi definit în termeni absoluți, și „fără nici un rest”. Recunoașterea psihologică nu ține loc de definiție în orizont estetic a comicului. Mai degrabă, „aidoma frumosului, adevărului, binelui și asemeni sacralului, cu care el este într-un intim raport, comicul nu poate fi definit „în termeni rezolutivi și de soluționare” (Jean-Marc Defays) ci, în termeni de aproximări succesive, de interpretări relative și provizorii. În fond, după cum observă Jean-Marc Defays *comicul se sprijină pe mijloace* și acest fapt este ușor de constatat dacă ne gândim că este suficient foarte puțin pentru a-l vedea apărând, dar tot la fel de puțin pentru a și dispărea. Astfel, o formă a comicului, *grotescul*, este, în fapt, o mijlocire între Frumos și Urât; de asemenea, *umorul*, inclusiv umorul negru nu este, în ultimă instanță decât un mijlocitor între Bine și Rău; în fine, *ironia*, este ea însăși posibilă, ca mijlocire între Adevăr și Fals. Formula aceasta, *comicul se sprijină pe mijlocire*, evidențiază totodată, foarte pregnant și faptul că formele comicului sunt multiple, dinamice și încărcate mereu de relativ și relativizări. El erodează și desființează ceea ce îndeobște este considerat absolut, canonic, regulă fixă. Comicul are nevoie, aproape întotdeauna pentru a ființa de disimulare, ambiguitate sau duplicitate, și, chiar dacă, de pildă, Bergson reduce numărul procedeelelor comune tuturor formelor comicului la trei „principii canonice (repetiția, inversiunea, interferența seriilor) aproape toată lumea acceptă, până la urmă, că, el nu este, dacă-l evaluăm ca tip de discurs (după cum spune Jean-Marc Defays) „un «gen» ci reversul tuturor celorlalte”. În acest sens se poate spune că, prin însăși natura-i internă, specifică, care-l diferențiază net de alte categorii, comicul oscilează fără încetare între abatere de la regulă și reglementare, oscilează imprevizibil între recunoașterea și discreditare, oscilează aleatoriu între excludere și integrare. În fond, comicul este „mai obiectivă” decât alte categorii și calități estetice pentru că el este o catego-

rie, ca mijlocitor", în postura de-a schimba orice, de-a demonetiza orice, de-a vedea în frumos și urâtul, în sublim și ridicolul (prin cădere), în grațios și penibilul, în măreție și josnicii ș.a.m.d.

O poziție extrem de nuanțată în privința topos-ului comicului în sistemul categoriilor estetice, formulează Evangelos Moutsopoulos, în cartea sa, *Categoriile estetice* (1970). Esteticianul grec plasează comicul în cuprinsul categoriilor estetice *determinative*. În cadrul acestor categorii contează *conținutul* determinat al obiectului estetic iar „ceea ce le caracterizează mai mult decât altceva” este proiectarea, printre ele, de *valori omenești* în forme estetice. Mai mult, după Moutsopoulos, se poate afirma că, prin intermediul categoriilor *determinative* (precedate, în analiză, de cele *tradiționale* și urmate de cele *finale*), conținutul obiectului estetic se umanizează, în sensul că, „oglindește lupta vieții umane”. Sunt distinse trei grupe principale în sfera categoriilor determinative: a) *peidologice*; b) *tipologice* și c) *tendențiale*. Comicul este considerat, în acest caz, o categorie *eidologică, dinamică*, alături de *epic, dramatic și tragic* (poeticul, liricul și idilicul sunt și ele categorii eidologice, dar *statice*, nu dinamice). După Moutsopoulos categoria eidologică a comicului poate fi evaluată prin raportare la categoria *rizibilului*, ca și la alte câteva valori categoriale: *caricaturalul, ironicul, diformul, satiricul, umoristicul, spiritualul*. De asemenea, toate aceste categorii au drept caracteristică comună *preschimbarea formelor canonice ale frumosului* prin tehnici și convenții specifice. Toate aceste categorii au trăsătură pregnantă și obligatorie *antropocentrismul* adică, cerința raportării situațiilor la om și la ținuta sa morală. Faptul este evident și-n cazul categoriei *grotescului* - categorie aflată în contrapondere cu sublimul (în estetica romanticilor) sau amestecat cu tragicul (în tragicomedia și farsa tragică contemporană) - și ea o formă a comicului, și ea o preschimbare, prin urât, a formei canonice a frumosului.

În fine, dacă Nicolai Hartmann consideră că relațiile dintre comic și frumos sunt clare (între plăcerea comică și plăcerea resimțită în fața frumosului înrudirea fiind mai mult decât strânsă), Jean-Marc Defays adoptă o poziție opusă, el afirmând explicit: raporturile între frumusețe și comic nu sunt clare. Dacă unii caută comicul printre categoriile estetice asemănătoare poeticului, grațiosului, elegiacului, spiritualului, satiricului etc., alții susțin următoarele: comicul este o valoare străină esteticii, el opunându-se poeziei. Efectiv, se va spune, în mod voit, despre o operă comică, faptul că ea este mai curând *reușită* decât frumoasă, ca și cum această proprietate dominantă ar neutraliza calitățile estetice.

Se poate, atunci, concluziona: caracterul de „reușit”, de „izbutit”, urmat însă, îndeaproape, de calificarea „estetic”, se aplică, până la urmă, și pentru ceea ce este considerat frumos, sublim, tragic, grațios etc., ca și, se înțelege, pentru opera sau creația *comică*. Înseamnă că importante sunt *condițiile specifice* pentru realizarea fiecărei valori estetice în parte, fie, aceasta calificată drept frumoasă, sublimă, tragică, comică, grațioasă ș.a.m.d.

1. Nicolai Hartmann, Simțul pentru comic și formele lui

Comicul ca temă a esteticii are o sferă simțitor mai îngustă decât sublimul de pildă și decât grațiosul: el este cu adevărat dominant numai într-o singură artă, în creația poetică. Fără îndoială, îl cunoaște și arta desenului și pictura - să ne gândim la caricatură -, dar un rol mai mare nu joacă acolo. Muzicii și arhitecturii, el îi este cu totul străin în esență; numai în muzica programatică, el se furișează uneori - prin mijlocirea cuvântului, al cărui acompaniament este muzica. Pe de altă parte, și viața - fără orice artă - este plină de comic. Numai că: l-am vedea noi acolo fără ochiul poetului?

În anumite limite, da. Facem - în măsura în care avem ochi pentru el - mult haz în viață de comicul involuntar din conduita omului. Orice stângăcie, orice alunecare, orice mișcare nepotrivită ne poate provoca râsul. Râsul poate fi și cu totul fără inimă, căci cel păgubos trebuie să se aștepte să fie luat în râs.

Ce este „luarea în râs”? Ea nu este mai întâi nimic altceva decât bucuria față de comicul involuntar din viață. Dincolo de aceasta, ea poate deveni foarte neplăcută, când scoate în lumină și amplifică intenționat slăbiciuni, pentru a le da pradă, astfel asezonate, râsul celorlalți. Luarea în râs nu este dreaptă.

Dar este amuzamentul, cu care răsplătim comicul în viață, drept? Nu este adesea și el foarte lipsit de inimă, lipsit de suflet? Iată pe spectator în fața nenorocirii semenului său - desigur nu mare, totuși supărătoare, - privind-o și amuzându-se. Chiar când amuzamentul nu este răutăcios, el respinge, nimiceste. Oricine știe că râsul poate „ucide”. Există oameni care trăiesc interior în întregime din amuzamentul pe contul altora. Orice mică gafă este umflată, folosită drept glumă, și cel atins este astfel coborât.

Te întrebi în fața acestei situații: este vorba în comic cu adevărat de o valoare estetică, în genere de o gustare a frumosului, de un fenomen estetic?

La aceasta trebuie să răspundem: da! Căci nu este vorba aici de valoarea sau non-valoarea morală a unei atitudini estetice, ci doar de caracterul ei estetic. Acesta poate fi îndreptățit, poate avea valoare cu totul estetică, chiar când atitudinea are o latură îndoielnică din punct de vedere moral.

Nu este necesar ca ea să aibă o atare latură. Amuzamentul pe care comicul îl provoacă poate fi cu totul nevinovat. Să luăm fenomenul pe latura lui ușoară: amuzamentul față de comic în viață nu e nevoie să încline numai decât spre bucuria de răul altuia - și poate că aceasta nu se întâmplă decât la omul lipsit de maturitate morală; de cel matur se găsește mai aproape o altă nuanță a atitudinii: el privește și râde o clipă, sau zâmbește ușor și plin de înțelepciune, și apoi uită. Căci aceste mici calamități sunt atât de cunoscute.

Aceasta e drept, nu este o dovadă că plăcerea în fața comicului este o plăcere estetică, - este însă o dovadă că ea poate fi aceasta; adică o dovadă că apropierea de atitudinea lipsită de inimă și de suflet nu o împiedică de a fi plăcere de ordin estetic. Ca atitudine estetică, plăcerea lipsită de inimă față de comic se poate deosebi de cea plină de inimă și înțelegere; plăcere estetică față de comic ca atare este totuși una ca și cealaltă. Deosebirea atitudinilor este în prima linie de ordin moral: una înclină spre frivolitate și aroganță, cealaltă prezintă o trăsătură de înțelepciune.

Caracterul cu adevărat estetic al plăcerii se găsește în ambele cazuri în faptul că ea este pur obiectivă și fără interes practic. Ea nu privește niciodată persoana lovită, ci fenomenul, întâmplarea ca atare. Mila și bucuria de răul altuia, care o pot însoți, nu aparțin fenomenului estetic, ci atitudinii etice.

Că aceasta din urmă, în genere, este la rândul ei provocată, aceasta stă în esența lucrului. Căci ce ne provoacă râsul este totdeauna ceva din domeniul slăbiciunii omenești, al micimii, al meschinului, al aroganței sau prostiei (neroziei); ajunge deja pentru aceasta nițică lipsă de logică, mai ales când ea se dă drept înțelepciune importantă. Pe scurt, orice fel de absurditate intră aici în considerare, întruchiparea, înfumurarea, fanfaronada înainte de toate; mai nevinovată este simpla stângăcie și ceea ce ține mai mult de exterior și de accident.

Dacă privim aceste slăbiciuni omenești, găsim că este vorba în chip esențial de slăbiciuni morale, și că ele merită desigur drept răspuns o atitudine morală negativă. Când deci, în viață, este pus la locul lui un înfumurat, demascat un fals înțelept, sau un fals sfânt, amuzamentul spectatorului nu este cu totul lipsit de inimă, cum s-ar părea, și râsul este îndreptățit.

Cu toate aceste lucruri au de-a face și tragicul și emoționantul. Căci înfumurarea, întruchiparea, meschinăria, lipsa de logică pot avea în viață urmări foarte serioase. Și acestea, după sfera care e atinsă, ne mișcă sau ne zguduie - esențial este doar că aici aceleași lucruri sunt luate din cu totul alte laturi; aceste laturi se găsesc în legăturile mai largi ale vieții - acolo unde omul nu mai este stăpân

pe urmările faptelor sale. Prin aceasta abia dobândesc ele ponderea seriozității și a gravului. Comicul și plăcerea față de el se țin dincoace de atare legături cu perspective atât de vaste. DE aceea, ele pot lua aceleași fenomene pe partea lor ușoară: *ad litteram*, fără ponderile mari morale care atârnă deseori de ele.

Este omul deja aici, în viață, artist - fără a mai fi și în vreun alt fel? Felul umoristic de a vedea este în adevăr și el un dar specific, pe care nu îl are oricine, un dar cu care poate că trebuie să te naști, în-tocmai cum te naști cu adevărata dispoziție artistică. Totuși, un răspuns afirmativ ar trebui primit cu precauție: printre oamenii maturi, cu oarecare experiență în viață, există prea mulți care dispun de acest dar - în grad însă atât de deosebit, încât talentele mai mici noi nici nu le observăm.

Încă ceva vorbește împotriva răspunsului acesta. Există anume un motiv practic foarte la îndemână - cu mult anterior oricărei atitudini estetice - de a lua viața din latura ei amuzantă: ajungem astfel mai lesne să ne liberăm de mulțimea lucrurilor care ni se întâmplă, când ele nu ne privesc prea de aproape. Când, în agitația zilei, totul își are latura sa gravă și latura hazlie, fără îndoială este moralmente comod să ne menținem la cea din urmă, atât cât ne este cu putință.

Îndată ce lucrul privește propria lui persoană, se sfârșește de obicei cu umorul omului. Dar până acolo se găsesc multe lucruri care nu îl privesc. Aici, luarea în ușor, râsul, hazul sunt un mod de a se elibera de ele, de a le da la o parte, de a-și despovăra viața.

Pe scurt, se găsește aici în spate un mod încercat de viață. Acesta face să se ivească darul umorului. Acolo unde el îl găsește deja, îl întărește sensibil. Și remarcabil este că adesea tendința aceasta practică merge în mână cu o adevărată atitudine estetic automată față de viață.

1.1. *Comicul involuntar și umorul*

„Comicul și umorul” acestea sunt fără îndoială strâns legate, nu numai însă că ele nu sunt același lucru, dar nu stau nici măcar formal în paralelă unul cu altul. Comicul ține de obiect, este calitatea acestuia, - chiar și dacă numai „pentru” un subiect, ceea ce e valabil, în adevăr, pentru toate obiectele estetice, - umorul, în schimb, ține de cel care contemplă sau de cel care creează (de poet, de actor). Căci el se referă la modul cum omul vede comicul, cum îl prinde, cum știe să-l redea sau să-l pună poetic în valoare. Să nu apropiem așadar prea mult cele două fenomene raportate unul la altul. Ele sunt atât de deosebite ca muzica și muzicalitatea, legitatea numerelor și meșteșugul calculului (îndemânarea în calculul mintal).

În scrierile de estetică, lucrul acesta a fost de cele mai multe ori trecut cu vederea: se obișnuiește să se pună umorul alături de comic, ca un al doilea fenomen de același gen; sau el este subordonat ca o specie a comicului. Ambele lucruri sunt false. Omul umoristic nu este comic, nu se râde la el, ci cu el despre altceva, anume despre obiectul umorului său; și anume pentru că el se pricepe să arate comicul acestui obiect. Ba nici „umorul” însuși nu este comic!

Tot așa invers: omul comic nu este umoristic, de cele mai multe ori îi lipsește cu totul umorul de-a vedea propriul lui comic; și tocmai acesta îl face și mai comic - când de pildă se supără sau ajunge la furie curată, acolo unde cel plin de umor ar râde. Comicul lui este involuntar.

Orice adevărat comic care ne întâmpină în viață este comic involuntar. Pe scenă există comicul voluntar, în care omul face conștient, din sine, obiect comic; dar acesta este un comic mimat. El poate, când este bine mimat, să întreacă mult pe cel involuntar, totuși, el este altceva și se raportează la celălalt, în genere, ca jocul la viață. De altfel, cel care joacă are nevoie de un dar special, care nu este dat fiecărui actor: darul umorului.

Fără îndoială, este un fel determinat de umor acela de care el are nevoie (umorul reprezentării, al scenei); povestitorul de anecdote are nevoie de altfel de umor (umorul distractiv); observatorul neroziei omeniești are iarăși nevoie de un altul (umorul surâzător); tot astfel soldatul, care cu o vorbă de duh se târăște afară din noroiul cu care l-a acoperit o grenadă (umorul mânios). Dar aceasta ține de o distincție mai specială.

La fel, comicul personajelor poetice, în spectacolul de teatru și în roman, trebuie să fie totdeauna comic involuntar. Căci dacă în viață numai acesta face efect adevărat, atunci, firește, la fel se petrece și în literatură și pe scenă. Faptul că cel care îl reprezintă pe scenă îl produce în mod artificial, nu schimbă nimic aici; exact tot atât de puțin ca faptul că poetul îl cumpănește artistic și îl exprimă în cuvinte. Nu realitatea este aici în cauză, ci apariția.

De aceea, esențialul în opera poetică și în jocul de teatru este „efectul” autentic al comicului. Aceasta însemnează că el trebuie să producă efectul pe care l-ar produce în viață, dacă l-am putea contempla acolo cu aceeași concentrare intensivă pe care ne-o dă opera poetică față de el. Sau, ca să vorbim mai principal: întrucât, pentru artă, ceea ce importă este apariția, care trebuie să dea impresia vieții, și comicul figurilor (și al situațiilor) create de poet, ca apariție, trebuie la rândul lui să fie cu necesitate comic involuntar. El trebuie să impresioneze ca și cum nu ar fi compus de un poet care l-a „voit”, cu atât mai puțin produs de un mim, după regulile artei, ci s-ar naște involuntar din coincidența evenimentelor.

Pe de altă parte, înzestrarea de care are nevoie poetul pentru a crea comicul figurilor sale și a-l face să apară ca și cum nu ar fi creat el, este umorul. Ce fel de umor este acesta de care el are nevoie, depinde de felul comicului cu care are de-a face. El poate avea nevoie de toate felurile de umor, de cel surâzător, de cel amar și de cel contemplativ. El trebuie să stăpânească toate registrele.

Se vede acum mai clar de ce două fenomene înrudite, comicul și umorul, nu sunt paralele, ci sunt eșalonate unul în spatele celuilalt: în felul că orice umor este deja raportat la un comic prezent și nu se poate ivi fără el; pe de altă parte, orice comic provoacă umorul și îl cere oarecum, ca reacție adecvată subiectului.

Raportul care rezultă în felul acesta este înrudit cu raportul de fundare; numai că aici, mai întâi, el nu privește încă valorile, ci doar raporturile de fapt: starea de fapt proprie obiectului și aceea din comportarea cu care răspunde subiectului.

Legătura celor doi termeni opuși rămâne o legătură cu totul unilaterală. Căci, fără îndoială, nu trebuie în chip necesar să se înalțe peste comicul obiectului un umor al persoanei; reacția adecvată poate să nu se producă, subiectul poate să nu îi facă față. Se poate chiar să nu fie prezent un subiect receptor, acolo unde în obiect sunt date toate condițiile comicului. Pentru comic ca obiect estetic va lipsi atunci desigur condiția opusă, care se află în subiect (ca al treilea termen); și în această măsură se poate spune că atunci el nu se realizează deloc ca obiect.

Comicul în sens strict estetic nu se realizează așadar nici el fără umorul subiectului. El are nevoie, ca orice obiect estetic, de contribuția reciprocă a subiectului. Subiectul trebuie să realizeze ceva cu totul determinat; și aceasta constă în acest caz nu numai în atitudinea voioasă, neapăsată de griji, ci și în simțul comicului însuși. Aceasta însă este, în cazul normal, esențial identic cu al umorului. Putem rezuma: fără comic al obiectului nu există umor în sesizare (sau chiar în reprezentare); dar și fără umor în sesizare nu există comic al obiectului.

Totuși, propoziția aceasta, în jumătatea a doua a ei, nu se potrivește exact. Fără îndoială, o contribuție din partea subiectului este necesară comicului ca obiect estetic, și, fără îndoială, ea trebuie să constea în simțul adecvat pentru comic; dar ea nu trebuie să constea numai decît în „umor”, cel puțin dacă luăm acest termen în sensul lui restrâns și precis, în care vibrează totdeauna și un moment

afirmativ privitor la obiect. Pot exista și alte feluri de a pune în valoare comicul. Și acestea i-ar putea face același serviciu reciproc ca și umorul; dar în alt mod.

În adevăr, există alte feluri de valorificare a comicului. Ele sunt înrudite cu umorul în receptivitatea lor pentru comic, și în aceasta îi sunt coordonate: dar sunt foarte deosebite de el, și în parte de-a dreptul opuse în poziția lor față de comic. Din aceste feluri, cele mai importante sunt:

1. simplul amuzament în fața comicului;
2. gluma - folosirea comicului ca poantă;
3. ironia - punerea în valoare a propriei superiorități, printr-o coborâre aparentă a eului; respingerea, sub forma unei recunoașteri aparente;
4. sarcasmul - respingerea amară, disprețuitoare, nimicitoare - sub forma recunoașterii exagerate.

Ultimele două sunt, în chip manifest, tranșant opuse umorului. Căci umorul păstrează totdeauna - chiar ca umor „amar” - încă ceva binevoitor. Ironia nu are nevoie, ce e drept, să fie o respingere totală; ea devine totuși lesne aceasta, tocmai prin ceea ce îi dă nuanța specială de ceva fin și aparte: prin angajarea propriului eu.

Același lucru e valabil despre glumă; ea nu trebuie, în sine, să fie răutăcioasă, nu este însă nici preocupată să cruțe. Ea trebuie mai degrabă să ascute comicul și să urmărească doar să facă să se râdă pe contul cuiva. Firește, aceasta nu se poate decât pe contul aceluia de al cărui comic involuntar este vorba. Și, *mutatis mutandis*, același lucru trebuie spus și despre „purul amuzament” față de comic. El caută numai distracția, amuzamentul, - lezarea persoanei îl lasă indiferent.

2. Mihai Ralea, *Mecanisme de realizare a comicului*

Să examinăm acum *mecanismul de realizare a comicului*. Încercările de a explica comicul sunt numeroase. Ele pornesc de la Aristotel și ajung până la Bergson. Fiecare explică în sine o altă speță de comic, dar toate au ceva comun. Toate înfățișează mecanismul comicului drept un efect de contrast a doi termeni de importanță egală, care se rezolvă printr-un sentiment agreabil. Teoria susținută de Kant spune că obținem efecte de comic de câte ori o pretenție sau o iluzie de pretenție, de la care așteptăm o realizare se degradează brusc într-o nulitate, în nimic. De exemplu eforturile unui clovn care vrea să sară peste un cal, dar care după ce se avântă culege un fulg de pe spatele calului. Este deci o pretenție care se reduce la nimic, o valoare care se degradează brusc. Aici comicul presupune două momente: unul de încordare (pretenția clovnului de a sări peste cal), urmând brusc un moment de ușurare, fenomenul se rezolvă printr-un fleac (clovnul ia un fulg de pe spatele calului). Așadar comicul naște dintr-o alternanță între o încordare și o relaxare, însă cu condiția ca această relaxare să urmeze brusc încordării.

Teoria susținută de Sochopenhauer spune că ori de câte ori subsumăm un obiect la o unitate cu care nu se potrivește obținem comicul.

Mai este faimoasa teorie a lui Bergeon, care scoate din comic un efect de contrast între viu și mecanic, între viață și formalism. Ori de câte ori așezăm un efect mecanic pe un substrat viu căpătăm un efect de comic. Acest mecanism este numit „le mécanique plaqué sur le vivant” și se poate reduce la trei aspecte: cicălitorul care revine mereu (jucăria „dracul cu resort”); adunarea în jurul unor evenimente heterogene (bulgărele de zăpadă). De exemplu un grup de oameni care iau parte la întâmplări ce n-au nimic comun cu ei; comicul de caracter, care constă într-o anumită rigiditate a oamenilor.

După Bergson comicul poate să fie: de mișcare, cuvinte, caractere, sau de formă și Bergson reușește să dea exemple pentru fiecare. Comicul formei reiese dintr-o deformare a realității, atribuirea a ceva care nu există. Când cineva se face că șchioapătă, devine comic, având de-a face cu o deformare a realității, întrucât el nu e șchiop. Comicul de mișcare presupune o atragere de atenție asupra fizicului unui om într-un moment în care este în joc moralul său. Este comic strănutul la mare orator, în timpul discursului, pentru că deși moralul său este în primul plan aproape un efect fizic, strănutul. Același efect apare când forma la locul fondului, adică se dă o atenție excesivă aspectului mecanic. Așa de pildă unul din eroii lui Moliere spune că e bine să mori după legile medicinei, decât să trăiești în contra lor. Un alt exemplu de comic care iese din predominarea formei este următorul: un vas naufragiază și un mic grup se salvează cu o barcă. La mal vameșii, în loc de ajutor, îi întreabă dacă nu au ceva de declarat la vamă.

Bergson exagerează însă când spune că noi râdem de oricine are caracter. Acesta nu este un adevăr pentru că rigiditatea și caracterul nu produc comicul decât atunci când atunci devin ticuri, automatisme de caracter, trecând în patologie. De obicei un om de caracter este stimat, inspiră respect. Toate teoriile au comun această alternanță, terminată brusc printr-o sursă agreabilă.

Am văzut că atitudinea comică se caracterizează printr-o ușurință, prin fortuit, am arătat mecanismul prin care se produce fenomenul comic. Urmează să trecem în revistă, diferitele aspecte ale fenomenului comic, analizând pe rând, spiritul, ironia, burlescul, grotescul și umorul.

2.1. Aspecte ale fenomenului comic

I. *Spiritul*, este un comic produs prin cuvinte, reieșind dintr-o anumită împreunare a cuvintelor, exprimate printr-un mecanism special. De la început precizăm că nu orice comic produs de vorbe este un spirit. Pentru a fi spirit comicul produs de un joc de cuvinte trebuie să se răsfrângă asupra unei terțe persoane, să ne facă să râdem de altcineva.

Spiritul exprimă ceva în mod voit, deși în general un spirit bun este spontan. Cineva este spiritual când are ceea ce se numește prezența de spirit ușurința de a răspunde prompt. Spiritul are un caracter de intenționalitate, o voință de a răspunde cuiva. Spiritul este un aranjament de cuvinte care trebuie să pară voit. În afară de aceasta spiritul este un compartiment teatral. Bergson spune că spiritul este un mod dramatic, de a gândi, presupunând un dialog și o galerie care ascultă. Spiritul este deci un mod de a vorbi „sub specie theatri”. Publicul poate lipsi, însă prezența sa se presupune, cel care face un spirit presupune că este cineva care l-a apreciat. În general spiritul e un joc de curse, o întrecere de replici scopul fiind ca printr-o replică potrivită să reduci la tăcere pe adversar. Spiritul practicat prea des, în orice loc și în orice ocazie duce repede la saturație.

În spirit intră de asemenea ca element principal o concentrare de atenție. Voim să facem un spirit și prin aceasta atragem atenția asupra unui efect. Aranjarea cuvintelor în fraza spirituală necesită fie o izolare a unor cuvinte, fie o anumită reflectare asupra lor, în așa fel încât atenția să fie îndreptată asupra cuvintelor care dau maximum de efect spiritual. Unii autori au comparat spiritul cu reclama. Reclama întrebuințează procedee speciale pentru a atrage atenția asupra mărfii. Spiritul are ceva din reclamă pentru că prepară atenția încetul cu încetul, până la deznodământ, care produce comicul. Aranjarea cuvintelor în fraza spirituală se face de așa manieră, încât ele să fie ajustate rapid, precis și unic, dând impresia de necesitate matematică. Un joc de cuvinte care nu are o ajustare rapidă, care lasă impresia că aranjarea cuvintelor se mai poate face și în alt fel, nu se impune de la sine și prin aceasta nu mai e spirit. Spiritul este o replică, un răspuns și este legat de o persoană anumită, de cineva pe care îl cunoaște. Spiritul poate să fie o confidență, deoarece presupune o serie de elemente personale: sarsasm, umor, dispreț. În rapiditatea și efemeritatea lui, spiritul cuprinde și o concepție despre viață. Freud arată că spiritul în mecanismul lui inconștient, poate să descopere multe aspecte ale firii noastre. Persoanele care au în firea lor tendința de a face spirite, merg până acolo încât își compromit interesele, numai pentru a plasa un spirit reușit la adresa cuiva.

În spirit este întotdeauna o interferență de sensuri. Unul din ele parazitar, ascuns apare brusc și tinde să ia locul sensului principal, obișnuit, curent. Dacă acest sens parazitar se reduce la nimic, se produce comicul datorită mecanismului cunoscut, al reducerii la nimic a unei pretenții. Dacă sensul parazitar se impune parțial, cuvântul de spirit de transformă într-un paradox, care conține un minim de adevăr. De pildă când Teleyrand spune că „tot ce este exagerat se anulează” avem de-a face cu un paradox. Sensul principal, că tot ce este exagerat este important, a fost înlocuit parțial de sensul că ceea ce este exagerat este nul. De asemenea introducerea unei idei abstracte, comună produce spiritul. De exemplu fraza „nu mănânc între cele două mese” este des întrebuințată. Un leneș spunând însă „nu lucrez între cele două mese”, introduce un sens neobișnuit și produce prin aceasta efectul de spirit.

Spiritul este produs și atunci când în locul unui sens propriu se pronunță se produce unul figurat, sau invers. Tot astfel atunci când un simbol este înlocuit cu ceva material. Un procedeu curent pentru producerea spiritului este inversiunea. De asemenea spiritul reiese din cuvinte care au o semnificație deosebită, dar se apropie mult de sunet. De exemplu nevestă-nefastă. În fine spiritul se obține atunci când pentru ceva solemn întrebuințăm o expresie trivială, sau când în locul unui lucru poetic, aducem unul prozaic. În genere deci spiritul reiese dintr-un joc de sensuri al unor cuvinte aranjate voit, cu un anume scop, legate de o personalitate, dând impresia de precizie și de înlăturare a oricărei alte posibilități de combatere.

II. *Umorul*. Acest cuvânt din punct de vedere etimologic vine de la „humeur” (secreție internă). Cum aceste secreții au proprietatea de a schimba dispoziția omului, încetul cu încetul cuvântul umor trece de la un sens fiziologic la unul psihologic. Umorul are la bază un sentiment amestecat, adeseori cu elemente contradictorii, durere cu plăcere, entuziasm urmat de deprimare totală. Umorul se bazează deci pe sentimente compuse. El amestecă seriosul cu glumețul, tristețea cu veselia, simpatia cu antipatia. În romanele lui Dickens sunt atâtea personaje odioase, dar în același timp simpatice. Din aceste amestecuri de sentimente rezultă unul nou de totalitate care este umorul.

Mecanismul umorului se bazează pe o simulație, forma comică ascunzând un fond trist. Un proverb francez spune în acest sens: „iau un aspect vesel pentru ca să nu izbucnesc în plâns”. În umor gluma se face pentru a ascunde o situație disperată, pentru a nu cădea pradă depresiunii totale. Fiind un sentiment total și amestecat, umorul este și realist. El este cel mai apropiat de desfășurarea obișnuită și normală a vieții. Dacă viața este amestecată, ea nefiind nici așa de tragică, nici așa de comică pe cât pare, ci un amestec, atunci umorul, care conține aceste elemente, are șanse să se apropie mai repede de realitatea vieții. Umorul este o categorie estetică realistă, explicând mai ușor mecanismul vieții, considerând-o așa cum este. El ne deprinde cu aspectul fenomenal al vieții, nepunându-și întrebări care să depășească acest fenomen, luând și binele și răul așa cum sunt. În fine umorul nu este o categorie dramatică, care să admită numai numite viziuni formale, ci lasă elementele de valoare ale existenței, să se amestece în diferite dozaje.

III. *Burlescul*, este o formă de comic în care o valoare sau o pretenție de valoare este redusă la ceva trivial, care ține de animalic, de funcțiile fiziologice: foame, sete, instinct sexual. Unii au explicat burlescul drept un fenomen de reducere bruscă a sublimului la trivial. Ori de câte ori o pretenție ideală se sfârșește printr-un fenomen care ține direct de funcțiile biologice avem burlescul. Marii lacomii, marii băutori, care fac din mâncare și băutură scopul existenței lor, clownii, revistele teatrale produc fenomene de burlesc.

Această categorie de comic apare și atunci când personajele mari ale istoriei sunt trivializate. De pildă în unele cabarete pariziene se joacă reviste în care Napoleon apare cu pantaloni scurți. În fine burlescul conține și un element de cinism. Cinismul nu e numai o indiferență față de fragezimile vieții, ci este și o reîntoarcere la primitivitate, combatere a tot ce este modernism. În acest sens Rousseau, care preamărește naturalismul este un cinic, Bergson pare un cinic pentru că protestează contra fenomenului de civilizație profesând o reîntoarcere la primele surse ale vieții, care au fost altera-

te de societate. În acest sens burlescul este cinic pentru că agreează gluma groasă, parodia și râsul grosolan.

IV. *Grotescul*, este exagerarea unui caracter individual, exagerarea caracteristicului, fiind foarte vecin cu fantasticul. Dacă cineva are un mic neg, într-o caricatură apare cu un neg care întrece dimensiunile persoanei. Grotescul se apropie de urât pentru că exagerarea până la monstruozitate, iese din cadrul frumosului. Formele de grotesc sunt: caricatura în desen și pamfletul în literatură. Caricatura a început prin exagerarea unui defect fizic, ajungându-se până la deformare, pentru a compromite pe cineva. A doua perioadă a caricaturii se caracterizează prin tratarea unei fizionomii, în legătură cu o trăsătură morală, iar în a treia perioadă se izolează un caracter, în timp ce toate celelalte trec neobservate. Astfel se insistă asupra ambiției, vanității, însă nu printr-o reprezentare plastică, nu printr-o exagerare, ci prin izolarea acestor trăsături de caracter în anumite situații.

Pamfletul a fost de asemenea la început o batjocură legată de fizicul cuiva. Personajele importante sunt prezentate ca având infirmități sau deformări fizice. În a doua perioadă cu La Rochefoucauld și Clemanceau, se face critică mai mult în ordinea morală: vanitatea, prostia. În fine în a treia perioadă se caracterizează prin reducerea la absurd a acțiunilor unui om politic.

V. *Ironia*. În această formă de comic printr-o formă serioasă, gravă se expune un fond ușor, banal. Ironia a avut o istorie glorioasă. Începuturile ei sunt depărtate. *Socrate*, în discuțiile sale cu tineretul reușea să strălucească întrebându-l ironia, din care cauză a fost acuzat că pervertește tineretul. La Socrate, ironia avea două semnificații - după cum reiese din scrisorile lui Platon -: o apărare față de cei care nu respectăm delicatețea interioară a sufletului său, și în al doilea rând avea un rol pedagogic, făcând mai ușor accesibile unele chestiuni, discipolilor săi. A doua epocă a ironiei este în vremea *romantismului german*. Esteticieni ca Schlegel și Jean Paul Richter vorbesc despre ironie, care este socotită drept o concepție despre viață, întrucât ironia socotește că toate lucrurile sunt trecătoare și că nu trebuie să le legăm adânc de nimic. A treia epocă se caracterizează prin combaterea ironiei de către teologi, care o considerau drept un fenomen de batjocură, de meschinărie, care nu ia nimic în serios.

Caracterele principale ale ironiei sunt: o conștiință ascuțită, o lipsă de gravitate față de lume și viață, o răsturnare a valorilor și o atitudine „per contrario”. Ironia nu adâncește lucrurile, rămâne o atitudine superficială, între cea diletantă și cea amaroristă, neepuizând conținuturile. În ironie intră o doză de cinism și de indiferență sentimentală. Ironicul socotind că lucrurile sunt trecătoare, nepunând bază pe esența lor va reuși ca în viață să nu aibă surprize de nicăieri. Ironicul trăiește după o lege de economie, nu se irosește și nu se fixează.

Ironia mai presupune o simulație, expresia fiind alta decât fondul, efectul estetic fiind scos prin mijloace teatrale. Ironicul în fond are o conștiință prea clară pentru a avea pasiuni, este nesentimental și sceptic.

3. Jean-Marc Defays, *Spiritul și ironia*

3.1. *Cei trei actori*

Chiar dacă ea reprezintă cea mai bună convivialitate comică, scena teatrală nu este singura unde a treia persoană deține un rol important în ivirea rizibilului. Freud a descris bine condițiile enunțative care determină apariția spiritului tendențios. Pentru Witz-ul obscen sau agresiv se înscenează o situație cu trei personaje care vor să intre în interacțiune conștientă (râsul) și inconștientă (economia de afect):

- *Autorul*: persoana care „comite” cuvântul potrivit nu doar în vederea plăcerii de a ocoli o interdicție, ci și pentru satisfacția de a putea împărți cu altcineva această plăcere.

- *Victima*: cel (sau cea) care suscită, voluntar sau nu, verva sexuală sau ostilitatea, devenind victimă.
- *Destinatarul*: cel căruia i se adresează cuvântul potrivit este angajat voluntar sau involuntar; răsesele sale îi vor fi complici și vor susține primul personaj în intențiile sale, disculpându-l. Acest martor-complice, care facilitează tendința de a se exprima în manieră deturnată, este indispensabilă genezei spiritului. Fără el, protagonistul principal va păstra liniștea (refulare impusă de întrebuintare) sau va trece la fapte.

Se poate regăsi aproape pretutindeni acest dispozitiv enunțiativ căruia Tz. Todorov îi spune *original* („*Freud sur l'énonciation*”, în *Language*, nr. 17, martie 1970). C. Mauron de exemplu, explică prin aceste principii funcționarea farsei deocheate unde publicul joacă rolul martorului-complice (*Psychocritique du genre comique*). Pe de altă parte, în studiile afectate ironiei, unde rolurile deținute de actori sunt determinante, este convocat un al patrulea personaj pe scena comicalui (C. Kerbrat-Orecchioni, D. C. Muecke, în *Poétique*, nr. 36, 1978):

3.2. Dilemă, dedublare, decalaj

Cazul unde auditoriul este victima ironiei (A2 = A3) constituie oarecum forma cea mai critică a interacțiunii comice, pentru că acest auditoriu intră în complicitate cu ironistul spre a înțelege antifraza, savurând poate aceeași finețe a aluziei, relevând provocarea pe care el o susține.

A1: locutorul,

A2: auditoriul,

A3: victima conștientă a ironiei,

A4: pseudo-victima insensibilă la ironie.

Sunt astfel posibile diferite scheme actanțiale:

A1 - A2 - A3: ironie pe seama unui al treilea care se găsește agresat,

A1 - A2 - A4: ironie față de un al treilea care nu-și dă seama, ceea ce procură un surplus de plăcere auditorului.

A1 = A3: autoironie,

A1 = A2 = A3: solilocviu auto-ironic,

A1 = A4: auto-ironie al cărei autor ingenuu nu este conștient (ironic situațională),

A2 = A3: ironie al cărei auditoriu este mijloc pentru scop...

Ironia directă pune auditoriul-victimă în fața unei nejustificate dileme: dacă el râde, este pentru că admite faptul că gestul critic e justificat; dacă se irită, este fiindcă nu are suficient umor în vederea aprecierii glumei; dacă nu reacționează, se întâmplă asta întrucât nu se ridică la înălțimea jocului spiritual care i se propune. În comic, provocarea și complicitatea se află tot timpul, mai mult sau mai puțin, în concurență: actorii nu pot scăpa de așa ceva fără a se exclude în mod fățiș interacțiunii.

Alte teorii explică ironia printr-o dedublare a celui care o comite într-o poziție de locutor (subiectul vorbitor) și o poziție de enunțiator; locutorul exprimă punctul de vedere al enunțiatorului fără a-și asuma responsabilitatea; din contră, respingând-o pentru absurditatea ei. Această concepție polifoni-

că, al cărei principal instigator este Oswald Ducrot (*Le Dire et le Dit*, Paris, Ed. Minuit, 1984), descrie încă și mai intimist scena unde se joacă dubla-înțelegere.

3.3. Tipologie

Nu se va putea aprofunda mai mult problema ironiei, care angajează și alți parametri, dar se va reține, în tot cazul, că este pe baza dispozitivelor sale enunțiative ce readuc în atenție definiția și variațiile sale. De asemenea, există tentația de a lărgi expunerea și de a clarifica în aceeași manieră tipologia anumitor forme de comic. Cum criteriul de distanțare permisesse precizarea locului comicului în raport cu alte atitudini sau alte discursuri criteriul complicității și provocării - explicit sau implicit de critici - autorizează un alt clasament, de această dată în interiorul genului comic:

TIP	COMPLICI	VICTIME
Complicitate UMOR	acord EU-EU EU-TU EU-TU-EL-ASTA	pe seama nimănui (sau tuturor)
Ex.: „Un condamnat la moarte, pe drumul spânzurătorii, cere un fîlar pentru a-și proteja gâtul de frigul dimineții” (Freud)		
AUTO-IRONIE	acord EU-TU	pe seama MEA
Ex.: „Într-o luni dimineată, un condamnat la moarte este condus spre spânzurătoare. El exclamă [pentru a ne atrage atenția]: «Săptămîna începe bine»” (Freud)		
IRONIE	acord EU-TU	secundar pe
SPIRIT	▪ indispensabil (după Freud) ▪ complice (asupra implicitului)	seama LUI (comicul trebuie să prevaleze)
Ex.: „Într-o luni dimineată, un condamnat la moarte este condus la spânzurătoare. Gardianul exclamă [pentru a ne atrage atenția]: «Săptămîna lui începe bine»” (Freud)		
IRONIE DIRECTĂ	acord EU-TU (asupra implicitului)	pe seama TĂ
Ex.: „...Temnicerul, către condamnat: «Săptămîna ta începe bine»”.		
SATIRĂ BATJOCURĂ, ZEFLEMEA FĂRĂ ANTIFRAZĂ	eventual acord EU-TU (puțin implicit, martor facultativ)	în principal pe seama LUI sau a TĂ (comic secundar)
INSULTĂ (NOS TIMĂ) Provocare	martor inutil	pe seama TĂ (agresivitate pură)

SURSE:

1. Nicolai Hartmann, *Estetica*, Editura Univers, pp. 457-462.
2. Mihail Ralea, *Prelegeri de estetică*, Editura Științifică, pp. 224-229.
3. Jean-Marc Defays, *Comicul. Principii, procedee, desfășurare*, Ed. Institutului European, Iași, 2000, pp. 86-89.

VIII. Conceptul de formă în estetică

Majoritatea esteticienilor au considerat că *forma* este un concept central al oricărei teoretizări atât în estetica filosofică cât și în științele particulare ale artei sau teoriile artei și literaturii. W. Tatarkiewicz a sintetizat accepțiile conferite formei ca noțiuni în istoria gândirii europene și a găsit că în istoria esteticii s-au conturat cinci noțiuni diferite aflate sub cupola aceleiași denumiri: a) forma *sistem*; b) forma *aspect*; c) forma *contur*; d) forma sinonimă cu *esența noțională a obiectului*; e) forma *apriorică*. După autorul amintit primele trei noțiuni sunt produse ale gândirii estetice în timp ce ultimele două noțiuni sunt produse ale gândirii filosofice preluate de estetică. Redăm în continuare acest dens text care nu are nevoie de alte explicații suplimentare. De asemenea, pentru că reprezintă o sinteză cu valoare teoretică și didactică reproducem sub titlul *Conceptului de formă* un text aparținându-i lui Gheorghe Achiței din *Frumosul dincolo de artă*.

Conceptul de formă a fost adeseori evaluat atât în studiile de estetică cât și în cele aparținând filosofiei culturii sau antropologiei filosofice, în ipostaza sa de concept primar, adeseori numit *forma originară*. Goethe a introdus *conceptul de fenomen originar*, iar Liviu Rusu în *Eseu asupra creației artistice* și *Logica frumosului* a utilizat conceptul de *formă originară* pentru a explica și interpreta totalitatea proceselor creatoare din natură, din viața omenească și din sufletul artistului. Tocmai de aceea reproducem un text semnificativ al esteticianului român pentru această problematică. În fine, textul din Nicolai Hartmann intitulat *Formă și conținut. Materie și material artistic* dă lămuriri mai mult decât semnificative despre acest concept în gândirea estetică, în genere, și în propria sa viziune asupra fenomenului estetic.

1. W. Tatarkiewicz, *Accepții ale conceptului de formă*

Puțini termeni au fost atât de durabili ca „formă”: el dăinuie din epoca romană. Și puțini sunt atât de internaționali: latinescul „forma” a fost acceptat în toate limbile. Neschimbat, în italiană, franceză, spaniolă, portugheză, română, polonă și rusă, cu o neînsemnată schimbare în alte limbi (fr. „forme”, eng. germ. „form”). Totuși, polisemia e la fel de remarcabilă ca și trăinicia. Latinescul „forma” înlocuiește de la început doi termeni grecești: „morfe” și „eidos”, primul desemnând mai ales formele vizibile, celălalt - pe cele noționale. Și această dublă moștenire a contribuit în mod considerabil la polisemia variată a „formei” - înțeleasă de obicei exclusiv ca formă vizibilă sau mai amplu, cuprinzând și formele literare. În limba curentă și în aceea a artiștilor ea este de regulă înțeleasă nu tocmai la fel ca-n limbajul filozofilor, adesea foarte special, ca de pildă la Aristotel sau la Kant.

În mod obișnuit sunt menționate patru contrarii ale formei: conținutul, materia, obiectul reprezentat și tema. Desigur aceste patru contrarii există, chiar și mai multe. Multiplicitatea lor indică pe aceea a semnificațiilor termenului: dacă contrariul formei e conținutul, aceasta înseamnă că forma desemnează aspectul lucrului, dacă contrariul e materia, atunci forma înseamnă înfățișarea exterioară; iar dacă acest contrariu e elementul, atunci forma echivalează cu alcătuirea, cu sistemul.

Istoria esteticii evidențiază cel puțin cinci sensuri diverse, importante pentru înțelegerea artei. Iată cele cinci noțiuni diferite desemnate cu aceeași denumire de „formă”.

1) Forma înseamnă *alcătuirea părților*. Pentru mai multă claritate o vom numi forma A. Contrariul sau corelatul ei sunt în cazul de față elementele, părțile pe care le întărește forma A, reunindu-le într-o unitate integrală. Forma porticului e o alcătuire de coloane, melodia - una de sunete. 2) Forma se numește ceea ce e *prezentat direct simțurilor*: în considerațiile de față ea va fi desemnată ca forma B. Contrariul și corelatul său e conținutul. În acest înțeles, sunetul cuvintelor unei poezii ține de formă, iar sensul lor - de conținut.

Ambele aceste sensuri ale formei sunt adesea echivalente, însă nejudicioase. Forma A e o abstracție; o operă de artă niciodată nu e o simplă alcătuire, ci totdeauna o anumită alcătuire, o anumită ordine a părților. În schimb, forma B *este ex definitione* concretă, de vreme ce e „prezentată simțurilor”. Că formele A și B pot fi îmbinate și că denumirea de „formă” poate desemna o alcătuire, un sistem

(forma A) a ceea ce se prezintă direct simțurilor (forma B), e o altă chestiune: e cumva o formă la puterea a doua.

3) Forma e limita sau *conturul* obiectului. E ceea ce noi vom numi forma C. Contrariul corelat al acesteia e materia, materialul. În acest înțeles, foarte uzitat în vorbirea curentă, *forma* e similară, însă câtuși de puțin identică cu forma B: căci acesteia îi aparțin în mod egal culoarea și desenul, pe câtă vreme formei C îi aparține numai desenul. Noțiunile A, B, C, folosite în estetică sunt - ca să zicem așa - propriile ei produse. În schimb, celelalte două noțiuni ale formei s-au născut pe tărâmul filosofiei și de-aici au trecut la estetică.

4) Una din ele - s-o numim forma D - s-a datorat lui Aristotel și nu-i altceva decât esența noțională a obiectului: e o altă denumire aristotelică a termenului „entelechia” (starea de desăvârșire). Contrariul și corelatul ei sunt trăsăturile întâmplătoare ale obiectului. Majoritatea esteticienilor de astăzi se dispensează de atare noțiune a formei; dar nu întotdeauna a fost așa. În istoria esteticii noțiunea formei D e tot așa de veche ca și a formei A, precedându-le chiar pe B și C.

5) În fine, forma E a fost utilizată de Kant. În ochii lui și-ai urmașilor lui ea era același lucru cu aportul intelectului, în raport cu obiectul cunoscut. Contrariul și corelatul acestei noțiuni kantiene este ceea ce nu e produs și prezentat de intelect, ci de către o experiență exterioară.

Fiecare din aceste cinci noțiuni ale formei își are istoria sa. Ele vor fi înfățișate pe rând - limitate totuși la estetică și la teoria artei. Înțelesul lor a fost însă lărgit în mod considerabil: istoria descriptivă a celor cinci forme va ține seama nu numai de cazurile când aceste noțiuni fuseseră cuprinse în denumirea „formă”, ci și de acelea când noțiunile date se ascundeau sub alte denumiri, sinonime ale „formeii” ca „figură” sau „species” în latină, chip, aspect, înfățișare etc. în alte limbi. Termenul „formă” a avut din totdeauna multe sinonime și nici nu se putea altfel, dată fiind multiplicitatea sensurilor expresiei.

2. Gheorghe Achiței, Conceptul de formă

Ar trebui poate pornit de la recunoașterea adevărului elementar că existența noastră se înscrie într-un univers de prezențe fizice distincte, variind nelimitat, pe care le percepem cu ajutorul simțurilor. Toate prezențele fizice distincte, perceptibile prin văz sau auz, ni se impun ca forme; mirosul, pipăitul, gustul par a fi simțuri umane specializate în perceperea altor realități decât cea a formelor. Cum noi suntem interesați acum de înțelegerea formelor perceptibile vizual, în continuare ne vom referi doar la acestea.

Prin termenul de formă vom înțelege, deci, acel ansamblu de elemente capabile a delimita și semnaliza vizual orice prezență în spațiu. Din acest punct de vedere cuvântul formă posedă mai multe accepțiuni: el desemnează, mai întâi, *aspectul* exterior, neprecizabil, al unei prezențe fizice determinate. El desemnează apoi *conturul* sau *profilul* acesteia. Formă devine, în asemenea împrejurări, sinonim cu *figură*. Atunci când respectul contur sau profil se apropie de niște limite considerate, în virtutea experienței, ca fiind proprii unui anume tip de prezențe fizice perceptibile prin văz, cuvântul formă posedă accepțiunea de *tipar*. Vechii greci aveau pentru formă atât *morphe*, însemnând înveliș, cât și *eidos*, însemnând *idee*, *principiu veșnic*. Pentru a se preciza modelul în raport cu formele ce pot fi întâlnite curent, se întrebuintează - obținute cu ajutorul prefixelor și rădăcinilor grecești - *arhetip* adică forma ideală inițială, la care trebuie raportate cele care se prezintă ca „abateri” de grade diverse, și *prototip*, adică forma inițială multiplicabilă într-un anumit număr de exemplare, folosindu-se același material, aceleași tehnici și aceiași parametri.

Prin linia experiențelor umane curente, se operează și în estetică distincția dintre formă și conținut, câteodată aceasta fiind reținută ca foarte importantă, prin formă înțelegându-se astfel ceea ce determină, iar prin conținut ceea ce este delimitat în spațiu și poate fi perceput vizual. De la această dis-

tincție elementară au devenit posibile, prin derivare, și altele, în condițiile cărora conținutul ajunge să fie identificabil cu materia din care e construită sau modelată orice prezență fizică perceptibilă vizual, cu funcția acesteia cu semnificația acesteia.

Evident, relația dintre conținut și formă presupune o complicată dialectică asupra căreia nu ne vom opri în acest context.

Căutând să înțelegem lumea formelor căreia i-au fost consacrate atâtea seducătoare studii - chiar dacă n-ar fi să amintim decât cărțile lui Henri Focillon (1881-1943): *La vie des formes* (publicată în 1936) și René Huyghe (n. 1903): *Formes et forces* (publicată în 1970) și încă ar fi suficient - vom reține că ea cuprinde atât *forme naturale*, cât și *forme artificiale*. Dacă formele naturale ne apar fie ca forme neînsuflețite. Fie ca forme vii, formele artificiale presupun, cu anumite excepții, prelucrarea unui material inert. Sub alte aspecte, mai restrânse, cum ar fi cele referitoare la condiția spațială a formelor, fiecare dintre categoriile menționate anterior comportă noi și noi diviziuni: *forme statice* și *forme dinamice*; *forme tridimensionale* și *forme bidimensionale*. Posibilitățile de clasificare a formelor nu se opresc aici. Destinația, statutul lor funcțional devin elemente ce permit noi și noi clasificări. Formele artificiale, de pildă, se clasifică obișnuit în *forme utilitare* și *forme non-utilitare*, acestea putând fi forme artistice, forme artizanale și forme industriale. În alte cazuri, se vorbește despre *forme funcționale* și *forme non-funcționale*.

Aparent, înțelegerea lumii formelor din perspectiva posibilităților de clasificare ce se întrevăd, a diviziunilor și subdiviziunilor ce pot fi stabilite pare fără importanță, iar cel mai adesea oamenii o și ignoră. În realitate, lucrurilor nu stau așa. Formele se clasifică în lumina particularităților de care dispun, a principiilor care stau la baza lor. Clasificările ne vor ajuta, deci, să înțelegem mai bine apropierea și deosebirea dintre diferitele „specii”, „categorii” și „familii” de forme. Dacă formele naturale, atunci când se pretează aprecierii noastre estetice, nu pun probleme deosebite celui care încearcă să le înțeleagă sensul și semnificația, formele artificiale ne apar întotdeauna ca rezultate ale unei activități conștiente, implicând deopotrivă gândirea și acțiunea umană. Ele apar prin urmare ca material prelucrat într-un anumit fel, în conformitate cu anumite intenții, de pe platforma unei anumite concepții despre rostul lucrurilor - trebuitoare sau netrebuitoare - în viața omului. Se impune din acest punct de vedere să reținem că atât formele utilitare, cât și cele non-utilitare pot fi obținute pe două căi: prima, desigur, cea mai veche, presupune prelucrarea directă a materialului; noi o numim *artizanală*, într-un sens care depășește trimiterea la realitatea strictă a artizanatului contemporan; a doua, cumva mai nouă, presupune prelucrarea indirectă - cu ajutorul mașinilor - a materialului; noi o numim *industrială*.

În condițiile prelucrării directe a materialului din care urmează a rezulta forma, intervine problema unei anumite simpatii create între om și material, intervine problema pasiunii depuse în prelucrarea materialului, pasiune care va lăsa, totuși, „urme”. Forma respectivă poate fi inspirată de o altă, preexistentă; atunci ea va posedea alt statut decât originalul, dovedindu-se copie sau replică.

E greu să înțelegi bine ce se petrece astăzi în sferile artei, ale design-ului, ale vestimentației, ale înlocuitorilor de artă, fără a ține seama de atari adevăruri elementare.

Ignorând distincția dintre original, copie și replică noi nu vom putea înțelege nimic din esența multora dintre fenomenele caracteristice vremurilor în care trăim, cum ar fi bunăoară, interesul deosebit prezentat de forma rezultând dintr-un proces de prelucrare indirectă, industrială, a acestuia.

3. Liviu Rusu, Forma originară

Dacă destinul poetic consistă în structurarea neîncetată a taințelor eului, trebuie să precizăm că scoaterea în evidență a fondului originar nu este cu puțință fără închegarea lui într-o anumită formă. Fără fondul originar, rămâne haotic, or eul se scrutează tocmai din nevoia de a-și clarifica o axă

existențială, din nevoia de a-și sesiza destinul spiritual în mijlocul tensiunilor lăuntrice. Această axă nu se poate dobândi fără puterea ordonatoare a formei. De aceea, nevoia de o formă este în fond nevoia de organizare a interiorității haotice într-o viziune unitară. Străduința după o formă ia aceeași semnificație de destin ca și persistența adesea morbidă într-un fond original și revelator de sensuri ascunse.

În estetica mai veche se făcea o deosebire fundamentală între „formă” și „fond”. Se iviseră chiar două mari curente, unul care reducea arta la o problemă de formă, altul care nu vedea în ea decât o problemă a fondului. Însă dacă fiecare din ele găsea argumente suficiente ca să se mențină timp destul de îndelungat, în schimb ele erau neputincioase când se apropiau de fenomenul artistic concret. Aceasta din motivul că fiecare din ele se mărginea la considerații cu totul unilaterale.

Față de unilateralitatea acestor teorii s-au ivit și tendințe de împăcare a lor. Era clar că orice operă de artă are o anumită formă, dar tot așa de clar era că, în același timp, opera respectivă exprimă ceva. Prin urmare, într-o operă de artă găsim atât formă, cât și fond. Concluzia: opera de artă exprimă un fond într-o anumită formă. Nu s-ar putea spune nimic împotriva acestei concluzii, dacă n-ar fi arbitrară legătura ce se face între formă și fond. Opinia curentă, în parte răspândită și astăzi, era că artistul elaborează mai întâi un fond, o idee, o viziune, pe care apoi încearcă s-o verse, s-o întrupeze într-o anumită formă. Aici este punctul vulnerabil și în direcția aceasta trebuie să ne îndreptăm în legătură cu poezia lirică.

Este fundamental greșit să se creadă că fondul se elaborează independent de formă. Forma nu e ceva exterior fondului și care i s-ar putea suprapune, ci este ea însăși rezultatul unei trăiri. Și anume, trăirea care elaborează forma este aceeași care ne dezvăluie și fondul original. Pentru aceea vorbim despre o formă originală: fiindcă ea se ivește din același substrat original ca și fondul. Când poetul se zbate în matca eului căutând un sens ca punct de reper, el se zbate pentru că e muncit de un vârtej haotic. Existența lui spirituală cere în mod imperios stăpânirea acestui vârtej, cu alte cuvinte, să introducă o ordine înăuntrul lui. Când eul scrutează în adânc, el caută un sens care ar putea servi drept axă în jurul căreia vârtejul lăuntric s-ar putea cristaliza. Găsirea sensului înseamnă pentru eu găsirea axei ordonatoare, adică înseamnă, în același timp, cristalizarea interiorității într-o formă. Fiindcă o formă nu este altceva decât un echilibru între diferite tensiuni contrare. De aici reiese că în momentul în care eul tinde spre un sens adânc, adică spre dezvăluirea fondului original, el face din nevoia de a găsi o formă care să-i echilibreze interiorul haotic. El se scrutează după un sens fiindcă are nevoie de o formă. Iar în momentul în care în adâncimi a descoperit sensul căutat, înseamnă că a găsit axa ordonatoare, adică și-a găsit forma care va întrona echilibrul convenit în vârtejul lăuntric. Trebuie deci să acceptăm în mod deosebit că găsirea sensului original nu înseamnă ceva deosebit de clarificarea formei: numai prin constrângerea formei a fost posibilă găsirea fondului original, iar forma, la rândul ei, se ivește numai prin elaborarea fondului.

Acest proces se petrece dintr-o necesitate existențială. Fiindcă nimic nu este mai potrivit spiritului omenesc decât constrângerea de a mocni într-o stare haotică lipsită de perspectivă. Haosul este moartea spiritului. Forma are deci un rol liberator din această stare. Din cauza aceasta străduința lăuntrică de a cristaliza un sens prin închegarea unei forme este un mod de a exista, este o problemă existențială. Întreaga elaborare a operei lirice nu este pentru poet - ca și pentru orice creator de artă - ceva ce s-ar petrece alături, paralel cu viața lui obișnuită, ci este o formă de a-și trăi existența. Opera lui nu e ceva ce răsare din viața lui ca un reflex sau ca un surplus, ci este modalitatea de a-și trăi viața, este forma lui de viață. Acesta este motivul pentru care, dacă acceptăm în modul de mai sus importanța formei, nu riscăm să cădem în formalismul vechi și perimat. Fiindcă însăși existența poetică ascunde în straturile ei primare această năzuință spre o formă. Când încearcă să o realizeze, ea nu face altceva decât duce la îndeplinire o însușire originală.

În unele din vechile concepții, forma era considerată ca un adaos la un fond deja elaborat. Prin urmare, ea conta ca o problemă de tehnică poetică, ca un meșteșug care nu prea are de a face cu ceva

ce vizează valoarea spirituală a operei. Or, în sânul operei de artă, care formează o unitate strânsă, nimic nu se întâmplă ce ar avea o importanță secundară. Tendința de a degaja o formă este tendința care singură ne face accesibilă o operă de artă. Numai prin această tendință se centralizează năzuințele variate ale interiorității, prin consistență și ne devin accesibile. Fără puterea centralizatoare a formei agitațiile interioare s-ar zbate întâmplător, după voia hazardului. Abia prin formă se imprimă interiorității ceva durabil; numai prin ea se cristalizează din convulsiile trecătoare un sens permanent. Iar de aici o concluzie foarte firească: sensul adânc al unei opere de artă ni se poate înfățișa în întregime numai în momentul în care și forma ei va fi complet elaborată. Neajunsurile formale vor fi semnul evident al unei inconsistențe interioare. Forma ne face accesibil fondul, fiindcă acesta se vedește în măsura tensiunii formale, iar insuficiența formală fatal derivă din neputința de a clarifica sensul original în toată amplitudinea lui. Într-o poezie de o înaltă valoare estetică până și cele mai mici trăsături formale trădează anumite secrete ale sensului ascuns și invers, nu există tresărire interioară care nu și-ar găsi echivalentul formal. Amănuntele formale, în cazul că au legătură organică cu întregul, sunt un semn vizibil al amănunțimii cu care a fost elaborat fondul original, care, în consecință va impresiona cu atât mai copleșitor. Forma nu ne „transmite” o interioritate, ea o conține, fiindcă interioritatea însăși a putut prinde consistență numai grație tendinței formative originare.

Forma nu este altceva decât mijlocul de organizare al interiorității. [...]. Numai în modul acesta devine viziunea internă ceva supraindividual. Spiritualitatea niciodată nu s-ar putea dezvolta dacă frământarea haotică din interior n-ar putea fi stăpânită. Cu cât se va cristaliza mai bine haosul, cu atât va fi mai consistentă spiritualitatea vieții interne. Prin urmare, varietatea formelor artistice și intensitatea tensiunii lor nu este semn de mecanizare, ci, dimpotrivă, semnul cel mai evident al unei adânci vitalități spirituale. Aceasta bineînțeles cu o condiție: ca formele să fie elaborate din interior, adică să avem de a face cu forme originare.

Problema formei este deci o problemă de înțelegere. Grație acesteia sensurile conținute în mod potențial în substratul cel mai adânc al vieții spirituale se unifică într-o singură concepție sau viziune. Vârtejul interior prinde consistență și dintr-un clocot cu momente de-a pururi schimbătoare devine o prezență.

Forma are deci, prin însăși originea ei, un triplu rol: primul și cel mai important, de a da unui sens haotic o unitate substanțială, de a descifra fondul original, consolidând în felul acesta existența ei; al doilea, de a întrupa acest fond original pe care felul acesta ni-l face accesibil; al treilea, de a izola sensul pe care l-au întrupat celelalte date ale lumii externe, dezvăluindu-ne astfel înțelesurile unei lumi proprii. În fiecare efort este conținută această triplă directivă, care în realitate formează o unitate strânsă.

4. Tudor Vianu, *Forma ca unificare*

Individualitatea organică este specifică în primele forme ale vieții; organismele au adică individualitatea speței lor. Odată cu înmulțirea și diferențierea treptată a spețelor, individualitatea tinde către forma singularității, adică organismele încep a se deosebi nu numai de la o specie la alta, dar și înăuntrul fiecărei spețe. tendința aceasta culminează în om și în creațiile lui de artă. Opera de artă este sinteza cea mai singular-individuală. Unificarea părților într-un întreg, adică forma în ultimul înțeles dat acestui cuvânt, dobândește în artă modalitatea sintezei, adică a fuziunii într-un produs calitativ nou, dar această sinteză nu este specifică, ci singulară sau originală. Cuprindem întreaga caracteristică a formei artistice, dacă ne gândim că ea apare de cele mai multe ori prin conformarea unei materii anorganice și folosind virtuțile ei pur fizice, mecanice, optice, sonore etc. Domeniul fizic nu cunoaște însă decât mecanicitatea reversibilă și ignoră individualitatea. Caracteristica cea mai izbitoare a formei artistice este deci de a înfrânge mecanicitatea naturii și lipsa ei de individualitate. Forma artistică este rezultatul acțiunii prin care materia este adusă la condiția vieții pe alte căi decât ale evoluției biologice.

În unele generații de cercetători s-au înmulțit încercările de a descrie formele tipice în artă, stabilind, în genere, cupluri contrastante, ca, de pildă, forme în care domină *unitatea* sau *multiplicitatea*, forme *deschise* sau *închise* (Wolfflin), formele *infinite* și *perfecte* (Strich), forme organice sau geometrice (Worringern), *serii* și *labirinte*, perspective *scenice* și *cartografice* (Focillon) etc. Oricare ar fi interesul unei astfel de clasificări, ca un mijloc apt pentru a determina o primă cunoaștere a operelor și ca o metodă pentru a stabili afinitățile dintre opere felurite în unitatea unui curent, a unui cerc de cultură etc., ea rămâne totuși insuficientă pentru a ne conduce până în intimitatea individuală a formei. Căci, admitând că într-un tablou de Rubens și unul de Rembradt, stabilim aceeași precum-pănire a multiplicității asupra unității aceea și formă deschisă, aceleași perspective scenice etc., adică aceleași caracteristici ale barocului, nu epuizăm odată cu acestea individualitatea formei celor doi artiști, operele lor rămânând profund deosebite, cu toate asemănările ce îi apropie. Știința formelor artistice n-are decât deci o valoare propedeutică; ea poate fi apoi un adjuvant al istoriei. Conceptul filosofic al formei ne oprește să acordăm acestei științe o altă însemnătate. Formele fiind în fiecare creație de artă, unice, ele nu admit comparație și nici generalizarea asupra lor. Știința formelor ne duce numai până în preajma acestora; de aci înainte intră în drepturile ei cunoașterea individuală, aceea a criticii artistice.

5. N. Hartmann, Formă și conținut. Materie și material artistic

Nimic nu este mai curent în estetică decât conceptul de *formă*. Tot ce e frumos în ceea ce ne întâmpină, fie în natură, fie în creațiile artistului, se prezintă mai întâi cu ceva modelat într-un anumit fel, și contemplându-l avem sentimentul nemijlocit că cea ușoară modificare a frontierei ar însemna turburarea frumosului ca atare. Unitatea și integritatea plăsmuirii, unicitatea ei și desăvârșirea ei în sine depind cu totul de formă; și noi știm, chiar fără să putem dovedi, că nu este vorba aici numai de aspectul exterior, de contur sau de limite, nici măcar de ceea ce se oferă vederii sau nu este dat în alt mod pe calea simțurilor, ci de unitate internă și de desăvârșire a formei, de articulare și conexiune, de legitate și necesitate totală.

Vorbim deci de „forma frumoasă” ca de ceva binecunoscut și care nu mai ridică probleme, totuși înțelegem prin ea lucruri foarte diferite. Ne referim deopotrivă la proporțiile nobile ale unei opere plastice, la distribuția maselor într-o clădire, la ritmul și succesiunea intervalelor unei melodii, ca și la construcția unei întregi bucăți muzicale, sau la alcătuirea meșteșugită a scenelor unei piese de teatru; nu mai puțin însă, la jocul liniilor unui peisaj în mijlocul căruia ne găsim, la statura puternică a unui copac uriaș, la nervurile fine ale unei frunze. Și totdeauna ceea ce avem în minte este modelarea pornind dinăuntru, forma esențială și trimițând dincolo de sine a întregului. S-a și numit această formă, în opoziție cu forma exterioară, pur accidentală a unui lucru, „forma interioară”; și termenul trezea vag în minte ceva în felul vechiului *eidos* aristotelic, care ca forță motrice internă trebuia să constituie totodată principiul modelării exteriorului.

Ce înseamnă însă atunci „formă interioară”? Tocmai faptul că se pleacă de la o metafizică istoric învechită dă temei la îndoieli. Greu va primi cineva de astăzi să admită, de dragul problemei estetice a formei, preexistența unui domeniu ideal de esențe și să lege de acesta misterul sentimentelor formei, trezite în chipul cel mai nemijlocit în subiectul care contemplă. El ar ajunge în plus prin aceasta în vecinătatea periculoasă a cunoașterii teoretice și a alcătuirii ontice corespunzătoare a lucrurilor. Căci ca principiu al unei atare alcătuirii era conceput *eidosul*.

Și chiar fără o metafizică de felul acesta, ștergerea graniței față de purul raport al existenței rămâne un pericol pentru conceptul estetic al formei. Firește, acesta desemnează un raport esențial în alcătuirea lucrului. Dar acesta se potrivește și pentru lucru ca obiect de cunoaștere: pentru organism, pentru cosmos și structurile fizice din care el este constituit, pentru om ca tip și caracter, pentru stat ca formă organizată a unei comunități umane, pornind dinăuntru. „Forma interioară” înseamnă în adevăr prea puțin, conceptul ei este prea general, prea palid.

Problema specific estetică, în chip manifest, nu este încă nicidecum atinsă printr-însa. Și cum ar putea fi altfel? Termenul de „formă frumoasă” nu este în fond mult mai mult decât o altă expresie pentru frumusețe, așadar o precizare aproape tautologică. Lucrul acesta se poate schimba abia dacă izbutim să arătăm în ce ar consta particularitatea „frumosului”, în forma frumoasă. În privința aceasta au existat multe încercări. Frumosul a fost căutat în unitate, în armonia părților sau a membrilor, în dominarea varietății incluse în operă; de asemenea, mai mult subiectiv, în caracterul plăcut, în transparența imediată, ba chiar în însuflețirea sau spiritualizarea a ceea ce se oferă simțurilor. Dar toate acestea sunt numai determinări foarte generale și aproape goale de sens, dacă nu stă în spatele lor o determinare fundamentală cu adevărat capabilă să le susțină. Unele dintr-însele nu se potrivesc tuturor cazurilor, celelalte nu nimeresc esteticul veritabil al formei, întrucât dimpotrivă ele aparțin oricărei modelări a ființei, mai ales celei superioare.

Se mai adaugă și alte greutăți. Este oare ceea ce ține de conținut - într-o poezie, într-un portret, într-o dispoziție resimțită în natura liberă - exclus din frumos? Sau se socotește că întreg așa-numitul „conținut” aparține și el în acest sens formei? Lucrul acesta l-am putea fără îndoială gândi. Dar atunci de ce se vorbește numai de formă, de vreme ce conceptul formei implică în sine sensul unei opoziții față de ceva de ordinul conținutului, care este modelat abia prin mijlocirea formei?

E cu puțință ca nepotrivirea aceasta să țină de nepriceperea conceptului de conținut. Să încercăm deci să-l înlocuim cu unul mai precis. Pentru aceasta ne oferă un sprijin analiza categorială: conceptul complementar al formei este „materia”. Printr-însa, ontologic, nu trebuie nicidecum să înțelegem doar materia sensibilă care umple spațiul; materie în sensul cel mai larg este tot ce e nedeterminat și nediferențiat în sine, în măsura în care e capabil să primească o formă - până jos, la purele dimensiuni ale spațiului și ale timpului. În adevăr, și acestea joacă în obiectul estetic, în chip limpede, un rol de materie, căci doar există arte ale spațiului și ale timpului.

Există însă și alt sens mai restrâns al materie, în înțeles estetic. Printr-însul se înțelege domeniul elementelor sensibile pe care se mișcă plăsmuirea artistică. În sensul acesta, piatra sau bronzul este materia sculpturii, culoarea materia picturii, sunetul materia muzicii. Aici materia nu mai înseamnă ceva ultim și indisolubil, necum ceva substanțial. Ci cu desăvârșire numai specia elementelor sensibile care în creația artistică suferă o modelare de un fel particular.

Raportul acesta este însă, fără îndoială, fundamental pentru toată analiza obiectivă mai departe a frumosului. Ba el ține deja de primii pași ai analizei. Căci este lesne de înțeles că întregul chip de modelare atârână în arte, în mare măsură, de felul materiei în care se plăsmuiește. Se confirmă aici „legea universal-categorială a materiei”, care spune că în genere, în toate domeniile de obiecte, materia contribuie la determinarea formei, întrucât nu fiecă fel de formă este cu puțință în fiecare materie, ci numai o formă de un fel determinat într-o materie determinată. Ceea ce, firește, nu suprimă autonomia formei, ci numai o îngrădește. Aici își au rădăcina acele fenomene cunoscute din „disputa în jurul lui *Laokoon*” a veacului al XVIII-lea. Sculptura nu poate modela, în marmură, tot ce reprezintă fără greutate poezia, în materia cuvântului. Acestea sunt fenomene autentice de limitare a domeniilor artistice și legitarea lor, odată descoperită, nu poate fi în nici un chip contestată. În opoziția categorială față de materie ca principiu desemnând un domeniu, conceptul estetic al formei dobândește astfel o primă determinare clară. Și aceasta poate fi menținută fără greutate în toate domeniile artei; căci fiecare din domeniile ei își are, tocmai, materia ei determinată. Ba se poate spune că întreaga împărțire a artelor frumoase este luată în primul rând de la deosebirea materiei lor. Parte însă, principiul de diferențiere dat în felul acesta se întinde și la domeniul larg al frumosului extraaristic.

Cu toate acestea, raportul acesta privește numai una din laturile conceptului de formă. Se vede aceasta deja din faptul că tocmai ceea ce ține de „conținut” într-o operă de artă, adică aceea ce este denumit în mod inadecvat astfel, nu se rezolvă într-un atare concept al materie. El este abia atins de

acesta. Trebuie deci, dacă conceptul de conținut urmează să păstreze aici un sens clar, să mai existe încă o altă opoziție față de formă.

Această nouă opoziție iese limpede la lumină pretutindeni de unde este vorba în artă de reprezentare, așadar acolo unde modelarea constă în a face sensibil-intuitiv ceva care are, sau cel puțin ar putea să aibă. Și dincoace de artă o subzistență în lume. Poezia de pildă înfățișează conflicte, pasiuni, destine omenești, sculptura forme corporale, pictura aproape tot ce putem vedea. Aceste domenii de conținut nu sunt în sine artistice, abia modelarea de către arte le dă caracterul acesta. El oferă însă „teme” pentru o atare modelare, „subiectul” - în acest sens, „materia” care este transpusă de creator în prezență sensibil-intuitivă.

„Materia” în sensul acesta nu o găsim în toate artele ; nu o găsim de pildă în muzică (cel puțin în muzica pură), nici în arhitectură, nici în ornamentală. Cu totul problematic devine conceptul în frumosul naturii. Atunci însă trebuie cel puțin să se admită că în aceste arte categoria formei apare într-un dublu raport de opoziție: odată față de materia „în” care ele modelează; pe de altă parte, față de materialul „pe care” ele îl modelează. Și în chip manifest, trebuie să existe aici o relație între modelarea în primul rând și modelarea în al doilea sens. Problema care se deschide astfel privește departe. A o rezolva dintr-o dată, este greu să izbutim. Există oare, în genere, două feluri de modelare într-una și aceeași plăsmuire? Nu trebuie să fie modelarea materiei și modelarea materialului în fond una și aceeași? Și totuși, ele nu pot fi numai distinse, ci sunt chiar esențial distincte. Când poetul modelează pe de o parte caractere și destine de viață, pe de altă parte modelează sunetul cuvintelor în care el le exprimă, prima modelare nu poate fi identică celei din urmă. În opera creată însă, de pildă într-o succesiune de scene caracteristică, realizabilă sub formă de dialog, ambele sunt atât de strâns contopite într-o unitate vie, încât ele nu sunt numai imposibil de separat, ci sunt și date ca o modelare unică ce se exercită pe două laturi.

Este aceasta numai iluzie, sau există cu adevărat o atare modelare pe două laturi în același timp? Ultimul lucru ar însemna că una și aceeași modelare prelucrează un material nemodelat, respectiv modelabil, de două feluri. S-ar putea ca tocmai în acest raport dublu să devină sesizabil secretul frumosului ca atare, - și chiar dacă nu în întregime, cel puțin o parte esențială din el.

Stă însă la îndemâna oricui să vadă că în acest caz categoria însăși a formei n-ar mai putea fi suficientă, și că în locul ei ar trebui să treacă anumite categorii ale structurii obiectului, care să facă posibilă surprinderea împletirii a două raporturi manifest eterogene, ca și convergența lor în unitatea unei diversități intuitive, - sau, mai degrabă, în unitatea intuitivă a două diversități.

Surse:

1. W. Tatarkiewicz, *Istoria celor șase noțiuni*, Editura Meridiane, București, pp. 73-75
2. Gheorge Achiței, *Frumosul dincolo de artă*, Editura Meridiane, București, pp. 40-47
3. Liviu Rusu, *Eseu asupra creației artistice*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, pp. 299-304
4. Tudor Vianu, *Tezele unei filosofii a operei*, în *Opere*, vol. 7, pp. 512-514
5. N. Hartmann, *Estetica*, Editura Univers, București, pp. 15-18

IX. Opera de artă și momentele ei constitutive

Ars și *techne* - sunt doi termeni care nu semnificau pentru elin și latin ceea ce noi înțelegem astăzi prin termenul de *artă*. Pentru grec *techne* însemna pricepere, iscusința de a lucra un obiect oarecare precum casă, corabie, pat, veșmânt sau de a face o acțiune: de a comanda o armată, de pildă. Toate

aceste iscusințe erau denumite „arte”: arta arhitectului, a croitorului, a geometrului. De asemenea în tradiția greco-latină arta însemna *regulă*, iar regula era considerată ca element definitoriu pentru artă (de exemplu întrucât poezia era - după greci - inspirată de muză, ea nu era considerată artă; în acest sens, Platon arăta că „munca irațională nu se poate numi artă”). Prin urmare în sfera conceptului de artă intra și cunoașterea dar și îndeplinirea unei activități după o regulă. În evul mediu termenul *ars* era înțeles exclusiv în sensul artei de gen superior, adică, *artă liberală* (geometria, retorica, logica, gramatica, aritmetica, astronomia și muzica). Atunci cele șapte arte liberale erau predate la Universitate dar nu ca *arte frumoase*. Se consemnează ca important faptul că în Renaștere se produce o *separare* a artelor frumoase de meserii. Această separație a fost determinată de situația socială, existențială a artiștilor și, anume, de tendința artiștilor plastici de a urca o treaptă socială superioară. În fapt ei aveau de ales fie să fie considerați meseriași fie savanți. De asemenea după cum stabilește W. Tatarkievicz în *Istoria celor șase noțiuni* în Renaștere accepțiile a ceea ce noi numim astăzi sculptură nu erau deloc identice cu ceea ce credeau artiștii italieni. De pildă, la sfârșitul secolului al XV-lea, în Italia, Angelo Poliziano utiliza cinci noțiuni diferite în loc de una singură, *sculptura*: a) *statuarii* (adică cei ce lucrau piatra); b) *caelatores* (cei ce lucrau metalele); c) *sculptores* (cei ce lucrau lemnul); d) *fictores* (modelatorii de argilă); e) *encausti* (modelatorii de ceară). Ce rezultă de aici? Două lucruri. Faptul că apare un proces de integrare noțional, și, al doilea acela că, apare conștiința acută că producțiile sculptorului se înrudesesc cu producțiile pictorului și arhitectului atât de mult astfel încât toate acestea pot să fie cuprinse într-o *unică* noțiune și denumire. Ceea ce este interesant este faptul că în secolul al XVI-lea denumirea de „arte frumoase” se utiliza, în primul rând, cu privire la arhitectură, pentru ca apoi în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea în cuprinsul artelor frumoase să intre și pictura, sculptura, muzica, poezia, dansul și elocința. Oricum, în secolul al XVIII-lea nu mai încăpea nici o îndoială că meseriile sunt meserii, iar în privința numelui de artă noțiunea era nouă: arta însemna *ceea ce produce frumosul*.

Majoritatea teoreticienilor consideră că viziunea anticilor despre artă era clară în timp ce în perioada modernă concepția nu este nici foarte clară și nici destul de lămurită. În orice caz punctul de plecare rațional și tare în definire este considerat următorul: există un gen căruia îi aparține arta și el este, în fond, sinonim cu o activitate conștientă de elaborare, de creație. Genul acesta este considerat însă ca fiind foarte larg. Dificultatea constă în a descoperi acea trăsătură caracteristică care separă arta de alte tipuri de activități și de alte creații ale omului. În manieră platoniciană de a defini, putem considera că s-au cumulat până acum mai multe tipuri de definiții care simplificat ar suna astfel: a) trăsătura caracteristică a artei constă în aceea că produce *frumosul* (frumosul nu e însă un termen univoc); b) trăsătura caracteristică a artei constă a fi o activitate sinonimă *mimesisului* (termenul de imitație are însă o multitudine de sensuri); c) trăsătura esențială, caracteristică definitorie a artei ar fi dată de faptul că ea este asociată *producerii de forme* (și conceptul de formă este însă prea larg); d) trăsătura caracteristică este considerată a fi *expresia*; e) s-a considerat, adeseori că trăsătura caracteristică a artei este aceea că ea suscită *trăiri estetice* (dar nici acest termen n-are o semnificație univocă); f) trăsătura caracteristică a artei constă în a provoca un *șoc psihologic*; g) trăsătura caracteristică este *perfecțiunea*; h) trăsătura caracteristică definitorie este *creația*. S-au conturat câteva concluzii semnificative. Prima ar fi aceasta: clasa obiectelor numită „artă” nu este doar vastă dar ea este și neunitară. În acest sens Wittgstein arăta că noi avem prea multe prejudecăți platoniciene cu privire la unitatea lucrurilor. În al doilea rând s-a formulat opinia că definirea artei nu este doar dificilă, ci, în genere nu e posibilă numai prin încercarea de a descoperi „sâmburele comun”, trăsătura definitorie a tuturor obiectelor care fac parte dintr-o categorie, în acest caz, *arta*. W. Tatarkievicz dezvoltă această idee și propune analogia cu *familia*. În componența unei *familii* arată el, într-întotdeauna mai multe alte *familii*. În vremurile vechi cei ce intrau într-un ordin cavaleresc erau obligați să menționeze „neamurile ce intră în alcătuirea neamului său”. O atare obligație - arată autorul menționat - pare să revină și celui ce vrea să denumească o noțiune precum *arta*, adică să arate „familiile” ce intră în componența ei. Oricum în ceea ce privește trecutul ei în Europa noi avem efectiv doar istoria denumirii de artă și nu avem noțiunea. Prin urmare numai denumirea a dăinuit pe câtă vremea noțiunea s-a schimbat lent dar integral. De asemenea, în contemporaneitate sub denumirea de artă s-au formulat noțiuni foarte diferite încât este dificil să le găsim numitorul comun. Soluția propusă

este aceea a *definiției alternative*. În fapt, în conceptul de artă intră toate elementele consemnate în mod tradițional: redarea obiectelor, construirea formelor, exprimare a unor trăiri, producerea unui șoc etc. Tatarkieicz va încerca să sugereze o asemenea definiție alternativă de tipul: „arta este redarea obiectelor *sau* construirea formelor; sau, arta *este* exprimarea trăirilor *numai* dacă produsul acestor redări, construirei sau expresii *este* capabil să încânte *sau* să emoționeze *sau* să șocheze”.

Redăm în continuare după această introducere sumară asupra conceptului de artă câteva texte semnificative referitoare la conceptul de *operă de artă*. Primul dintre acestea îi aparține lui Tudor Vianu și este intitulat *Tezele unei filosofii a operei*. Plecând de la o fenomenologie simplă a conștiinței Tudor Vianu ajunge să stabilească cele nouă elemente definitorii ale unei opere de artă: 1. *produsul*; 2. *unitar și multiplu*; 3. *înzestrat cu valoare*; 4. *obținut prin cauzalitate finală*; 5. *al unui creator moral*; 6. *dintr-un material*; 7. *constituind un obiect calitativ nou*; 8. *original imutabil*; 9. *ilimitat simbolic*. Ultimele două atribute sunt cele care dau marca de specificitate a operei de artă și o delimitează pe aceasta de creația științifică, cea tehnică sau filosofică. Pentru că în partea a doua a prezentei cărți există un capitol special dedicat lui Tudor Vianu nu insistăm asupra acestui text aici. Tot din Tudor Vianu am reprodus într-o formă extrem de concentrată cele patru momente constitutive ale operei de artă așa cum sunt propuse de esteticianul nostru în *Estetica sa*. Ne referim la *izolare, ordonare, clarificare și idealizare*.

Următoarele două texte aparțin gândirii fenomenologice în estetică respectiv lui Roman Ingarden și Mikel Dufrenne. Primul se intitulează *Structura internă a operei de artă*, iar cel de al doilea *Opera de artă și execuția sa*.

1. Tudor Vianu, Tezele unei filosofii a operei

Munca și opera

Prima lumină pe care o putem obține asupra esenței operei o dobândim actualizând reprezentările implicate de cuvântul care o numește, mai cu seamă dacă alăturăm acest cuvânt de termeni apropiați și pe care vorbirea curentă îi asociază adeseori. Desigur, opera este produsul muncii, un rezultat al ei. Nu orice muncă produce însă opere. Există munci inproductive, activități care se desfășoară în van: opera nu le încunună. Dar, chiar muncile productive, ca, de pildă, acele cu rol pozitiv în economia unei societăți, nu se concretizează, până la urmă, într-o operă. Munca unui salahor, a unui muncitor care controlează și face să funcționeze o mașină, nu produce o operă. Opera este produsul singurelor munci capabile să sfârșească într-un rezultat concret și relativ durabil. Vorbim, apoi, de munca organismului, dar nu de opera lui. Inima muncește din greu în timpul ascensiunilor laborioase. Vorbim apoi, printr-o metaforă abia simțită, și de munca unei mașini. Dacă vorbim de munca organismului și de aceea a mașinilor, dar nu de opera lor, împrejurarea provine nu numai din lipsa rezultatului concret și durabil, dar și din aceea a finalității sau a agentului moral sau a valorii. Nu asociem cu munca unei mașini sau a unui organ, ideea unei cauze finale, adică a reprezentării unui scop care ar călăuzi-o în timpul efortului său. Fiziologii vorbesc de mecanismul inimii; ipoteza finalistă le este inutilă pentru a explica modul în care mușchiul cardiac absoarbe și respinge lichidul sanguin. Desigur, activitatea inimii face parte din unitatea funcțională a unui agent fizic și mașina nu lucrează decât supravegheată de un lucrător. Agentul fizic nu este însă și unul moral, și lucrătorul, cu însușirile lui de atenție, conștiinciozitate și abilitate, rămâne exterior muncii însăși a mașinii. Când vorbim de munca mașinii, iar nu de aceea a lucrătorului care o conduce, nu ne reprezentăm în ea o prezență umană, calitatea morală a unei persoane. Deși, din mașină pot ieși obiecte concrete, durabile și valoroase, lipsa calității, ei de persoană, de agent moral, ne împiedică a vorbi despre operele ei. Tot astfel, cu toate că și organismul, prin produsele lui, poate produce unele obiecte concrete și de o oarecare durabilitate, lipsa de valoare a acestora ne oprește a vorbi despre opera lui. Lipsa unuia singur din atributele amintite, produs concret și durabil, finalist, al unui agent moral, posedând o valoare, retrage rezultatului unei munci calitatea unei opere. Opera întrunește, însă, toate aceste atribute. Prelungind aceste prime indicații, furnizate de analiza vorbirii, putem obține o definiție a operei.

Munca sau opera naturii?

Cât de indispensabilă este gruparea tuturor atributelor semnalate mai sus, pentru a distinge între simpla muncă și aceea care se încunună printr-o operă, ne dăm seama atunci când ne oprim în fața activităților naturii. Un naturalist, căruia îi este suficientă ipoteza materială și mecanică, va vorbi cel mult de munca naturii. Un filosof spiritualist sau un panteist vor vorbi despre opera ei. Cine admiră opera naturii, cu prilejul înfloririlor ei periodice sau a spețelor vegetale și animale care s-au diferențiat treptat și stăpânesc azi pământul, sau cu ocazia proceselor geologice care au conformat peisajul planetei noastre, gânditorii și poeții care își mărturisesc entuziasmul lor cu privire la miracolul armoniei în organizarea materiei vii și chiar la frumusețea aspectelor luate de materia moartă, introduc neapărat, în chipul lor de a considera natura, ideea finalității, a calității morale a agentului creator și a valorii produsului lor. Divinitatea exterioară creației sau spiritului infuz în întreaga natură lucrează călăuzit de un scop, după un plan, prin spontaneitate morală și obținând valori, pentru toți filosofi spiritualiști, teiști sau panteiști. Ipoteza spiritualistă și religioasă este totdeauna prezentă în vorbirea acelor care ne invită să admitem operele naturii. Respingerea acestei ipoteze, nu ne mai dă dreptul să vorbim decât despre munca ei.

Definiția operei

Opera, orice operă, este deci produsul finalist și înzestrat cu o valoare al unui agent moral, de obicei al unui om, considerat în calitate morală a ființei lui. Produsul pe care îl numim operă are o realitate concretă și relativ durabilă. Realitatea lui se afirmă atunci când se desparte de creatorul care l-a produs. Relațiile operei cu creatorul său sunt însă mai complexe, după cum vom vedea din desfășurarea acestei analize. Deocamdată, ne este suficient să observăm că nu există operă decât acolo unde produsul s-a izolat de creatorul lui și de procesele active care i-au premers. Câtă vreme artistul visează sau lucrează și atâta timp cât savantul experimentează, își verifică rezultatele, le completează sau le amendează, opera nu există încă. Opera apare numai atunci când, creatorul simte că lucrarea lui a atins un termen dincolo de care este inutil să mai continue și atunci când, în spațiul lumii, opera ocupă o poziție opusă creatorului său, creatorul privind din punctul său către punctul operei și luând cunoștință de ea, ca de un lucru deosebit de sine.

Pentru a atinge acest rezultat, creatorul și-a propus un scop și a lucrat după un plan. Există, desigur, în cristalizarea treptată a unei opere și efecte neprevăzute de creator, independente de scopul propus și de planul după care lucrează. Există în cursul realizării unei opere și substituții de scopuri, creatorul orientându-se la început după un scop și hotărându-se apoi să adopte un altul. Nu există, însă, opere produse în întregime de întâmplare. Efectele neprevăzute au trebuit să fie selectate, introduse într-o structură finalistă, recunoscute, adică drept utile și adaptate scopului urmărit. Iar acest scop, oricâte alte scopuri anterioare ar fi înlocuit și oricât de târziu ar fi început să orienteze lucrarea către rezultatul ei definitiv, a trebuit să se precizeze pentru ca opera să apară.

Produsul finalist, care este opera, creatorul îl obține conformând un material. Materialul nu trebuie să fie neapărat materie: materialul nu este totdeauna material. Un savant, un filosof, un moralist conformează un material spiritual, un material de concepte, de judecăți, de raționamente. Lucrarea de notație a rezultatelor sale poate fi o operație secundară și neesențială. Auguste Comte, medităndu-și lucrările până în ultimele lor amănunte, așa cum ne asigură biografia lui, putea să-și considere opera împlinită încă din faza ei pur mentală, înainte de transcrierea ei grafică. De asemenea, un inginer poate să-și privească opera încheiată îndată ce încredințează proiectul său constructorilor tehnici, care urmează s-o realizeze materialmente. S-ar putea spune că, în cazul inginerilor, opera trece prin două faze ale materializării, opera este însă gata odată cu cea dintâi dintre ele, adică cu proiectia în plan a viitoareii lucrări spațiale. Evident, împrejurarea se schimbă pentru alți creatori de opere. Pentru unii din aceștia, realizarea materială a concepției lor poate să modifice concepția însăși. Pictorii și sculptorii, dar și unii meșteșugari, fac adeseori această experiență. Materia nu este pentru ei un vehicul indiferent al concepției, ci un factor cu rol pozitiv și creator în desăvârșirea operei.

Sculptorul care, modelând lucrarea sa în pământ, o vede tăiată în piatră sau turnată în bronz, știe că felul materiei pe care o va întrebuința este un factor constitutiv al operei sale. Opera este pentru el esențialmente materială.

Manevrând un material, creatorul îi dă o formă. Rămâne o problemă, pe care urmează încă s-o discutăm, dacă analiza filosofică poate menține deosebirea curentă dintre materialul și forma operei. Este mai probabil că, nu există material absolut amorf și că în cel mai brut dintre ele a lucrat un principiu formal. Forma însăși este unitatea unei multiplicități, o *unitas multiplex*. A conforma înseamnă a unifica, a integra o multiplicitate. Cum nu există însă decât materiale formate, fie numai chiar prin lucrarea pregătitoare a naturii, a conforma înseamnă a integra o multiplicitate de unități multiple. Orice operă este un întreg multiplu. Din acest punct de vedere, a crea o operă înseamnă a duce mai departe lucrarea de organizare formală a naturii.

Operele omenești se înlănțuiesc, astfel, cu procesele naturii, dar, în același timp, i se opun acesteia. Căci, orice operă este un obiect nou în natură, pe care natura nu l-a putut singură produce. Forțele naturii pot dezorganiza opera umană, dar n-o pot înlocui. Există o adversitate continuă între natură și operele omului, deși acestea nu se pot produce decât conformând materialele puse la îndemână de natură și folosind mijloacele date împreună cu legile ei. Solidaritatea operei cu natura nu exclude însă antagonismul lor. Orice operă este apoi supraadăugată naturii. Suma tuturor operelor alcătuiește, pe planeta noastră, o regiune nouă, o sferă de proveniență pur umană, *tehnosfera*. Un organism animal sau o plantă, în momentul apariției lor, sunt și ele obiecte noi, în sensul că lipseau până atunci din natură; ele posedă, cu alte cuvinte, o noutate cantitativă, dar nu și una calitativă. Opera are, însă, totdeauna o noutate calitativă. A zecea mie sau a suta mie de perechi de ghete ieșită dintr-o fabrică au o valoare deosebită, o altă calitate economică, tocmai pentru că sunt a mia sau a suta mie pereche de ghete. Plantele și animalele nu-și schimbă calitatea odată cu multiplicarea lor, decât atunci când sunt cultivate de om pentru a satisface unele din nevoile lui; plantele de pe terenurile de cultură și animalele din crescătorii se înscriu, însă, printre operele omului; ele fac parte din tehnosferă.

Printre opere sunt unele care sunt nu numai noi, dar și unice. Calitatea lor deosebită nu provine din punctul pe care îl ocupă într-o serie omogenă, ci tocmai din faptul că nu aparțin unei serii, nu s-au repetat și nu sunt repetabile. Acestea sunt operele științei, ale filosofiei, ale artei. Noutatea lor este originalitatea. Există deci o noutate cantitativă, una calitativă și una calitativ-originală. Acest din urmă atribut îl recunoaștem numai operelor savanților, filosofilor și artiștilor.

O nouă deosebire ne apare în punctul acesta. Deși originale, operele științei și ale filosofiei nu sunt atașate de materialul în care se manifestă decât prin legături disolubile. Aceeași teorie științifică sau filosofică, aceeași prezentare de fapte sau aceeași argumentare se poate face, cu alte cuvinte, într-o altă ordine sau cu alte metode ale expunerii. Numai operele artei sunt atât de indisolubil legate de forma înfățișării lor materiale, încât orice schimbare a acesteia le modifică sensul și valoarea. Originalitatea operei de artă exprimă, deci, un raport special între concepția artistului și forma materială care o manifestă. Precizăm natura acestui raport atunci când spunem că originalitatea operei de artă este imutabilă.

Distingând între forma manifestării lor materiale și sensul lor, putem spune că operele științei, ale filosofiei și ale artei sunt simbolice. Ele au acest caracter ca orice fapt de limbă. Cuvântul sonor sau scris și legătura dintre cuvinte semnifică o realitate deosebită de ele însele și anume, un concept sau o legătură de concepte. Cele dintâi sunt, așadar, ceva pus în locul altcuiva, substitute sau simboluri. Realitatea substituită prin cuvinte și prin conexiunile lor, adică formațiunile intelectuale pe care le numim concepte, judecăți sau raționamente, au în operele filosofice și ale științei un înțeles precis. Când regăsește acest înțeles, adică atunci când în locul substitutului a aflat substituitul, spiritul își întrerupe cercetarea. Spunem, din această pricină, că înțelesul unei opere științifice sau filosofice ocupă adâncimea unei perspective limitate. În operele artei însă, dincolo de substituitul format de

cuvinte, sunete, mișcări, linii, forme, volume, culori etc., regăsim un înțeles pe care nu-l putem subordona unui concept sau unei legături de concepte precise, un înțeles mai bogat și care, debordând neconținut conceptul, provoacă lucrarea niciodată limitată a restabilirii înțelesului. Simbolul artistic este, deci, limitat. Originalitatea artistică este nu numai imutabilă, dar și ilimitat-simbolică.

Însumând rezultatele analizei de mai sus și înainte de a le valorifica în atâtea probleme ale fenomenologiei generale a operei și ale aceleia speciale a operei de artă, putem spune că opera este produsul finalist și înzestrat cu valoare al unui creator moral care, întrebuițând un material și integrând o multiplicitate, a introdus în realitate un obiect calitativ nou. Acest obiect calitativ nou este original și simbolic în cazul operelor filosofiei și ale științei. El este imutabil original și limitat simbolic în cazul operelor filosofiei și ale științei. El este imutabil original și ilimitat simbolic în cazul operelor artei.

[...] Definirea operei și, în cele din urmă, a operei de artă, s-a făcut printr-o serie de atribute, a căror însumare continuă să marcheze trecerea de la natură la tehnică și la artă. Există, însă, și unele controverse cu privire la delimitarea acestor domenii. În șirul operelor, arta este cea mai determinată, aceea care întrunește numărul cel mai mare de atribute. Retrăgând unul sau altul din aceste atribute, parcurgem drumul invers: de la artă, la tehnică și la natură. Există, deci, posibilitatea ca, din unghiul artei, să precizăm granițele domeniilor conexe și să limpezim unele din controversele care pot apărea cu această ocazie. Opera de artă ne-a apărut deci ca:

1. Produsul
2. unitar și multiplu,
3. înzestrat cu valoare,
4. obținut prin cauzalitate finală,
5. al unui creator moral,
6. dintr-un material,
7. constituind un obiect calitativ nou,
8. original imutabil - și
9. ilimitat simbolic.

Prin singurele prime două atribute, nu ne găsim încă în domeniul operelor. Natura cunoaște și ea produse de integrare, unitare și multiple. Evident, aceste produse posedă adeseori o valoare, totuși aceasta nu apare decât prin munca omului care trebuie să opereze cel puțin pentru a le extrage și a le transporta, dacă nu pentru a le da un început de transformare. Arborele de pădure nu devine o valoare decât abătut și transportat, dacă nu și transformat în material de construcție. Intervenția muncii unui om, adică a unui agent moral, valorifică produsele naturii și le dă caracterul unor opere. Am văzut însă [...] că în ipoteza unei metafizici spiritualiste, teiste sau panteiste, produsele naturii pot fi considerate și ele ca opere, valoarea provenindu-le atunci din alt izvor decât acel al muncii omenești, dar tot din activitatea unui agent moral.

Cu al treilea atribut, din șirul celor notate mai sus, intrăm deci în domeniul operelor, dar deocamdată în acel al operelor tehnice. Orice operă tehnică este un produs material de integrare, valoros, finalist, datorit unui creator, înscriind în realitate un obiect nou. Noutatea operei tehnice este oare cantitativă sau calitativă? Putem oare recunoaște operelor tehnice noutate originală? Desigur, prima ope-

ră tehnică dintr-o serie omogenă, primul telefon, primul avion, primul post de radio-emisiune și radio-recepție au fost opere originale. Toate celelalte opere tehnice de același fel, repetând modelul inițial, n-au mai avut decât o noutate cantitativă, deopotrivă cu a tuturor operelor pe care le numim bunuri economice sau mărfuri. Între primul și al miilea aparat de radio există deosebirea dintre calitate și cantitate. Prin calitatea originalității lor, primele opere tehnice dintr-o serie, așa-zisele invenții, se înrudesesc cu operele științei. Inventatorul nu este numai un tehnician, dar și un om de știință, un savant cunoscând principiile și legile. Ceilalți făuritori de opere, care repetă invenția primitivă, sunt numai tehnicieni. Prin atributul originalității, intrăm deci în domeniul științei, ca și al filosofiei. Am văzut, în fine, că abia prin originalitatea imutabilă și prin symbolismul ilimitat pătrundem în regiunea artei.

2. Momentele constitutive ale operei de artă

a) Izolarea

Primul moment constitutiv al operei de artă decurge din caracterizarea valorii estetice ca un scop în sine. Cine gândește un obiect în sfera valorii estetice și îl răsfrânge ca operă de artă, îl consideră ca o realitate sustrasă înălțurii evenimentelor, ca ceva care își ajunge sie, ca un scop intrinsec. Dar, cine nu se mulțumește numai să cugete obiectul ca operă artistică, dar și să prelucruze efectiv un material pentru a obține opera, trebuie să găsească mijloacele indicate pentru o astfel de țintă. Primul dintre aceste mijloace este izolarea. Opera de artă este și trebuie să fie un obiect izolat din complexul fenomenelor care alcătuiesc împreună câmpul experiențelor practice. Nu există operă de artă care prin felul în care se înfățișează să nu manifeste însușirea de a fi izolată față de restul realității. Modalitățile izolării variază însă cu fiecare artă. Astfel, tăcerea care precede începutul unei bucați muzicale sau al unei reprezentații teatrale lucrează în aceste arte ca un cadru izolator. Tăcerea care anticipează muzica nu este numai o condiție psihologică pentru buna ei receptare, dar un moment estetic constitutiv. [...] Ceea ce este tăcerea și întunericul în muzică, este rama în pictură.

[...] Același rol îndeplinește soclul în sculptură.

[...] Printre mijloacele care înalță imaginea în planul vizualității pure stă și întrebuintarea soclului în sculptură sau a scenei în teatru. Dar, cu aceasta atingem o altă modalitate a izolării și anume, proiectarea în spațiul artistic, un termen mai general decât spațiul vizual. Însușirea de a fi un loc al perei vizualității este numai una din calitățile spațiului artistic.

[...] Artele, zise succesive, întrebuintează în vederea izolării proiecția în timpul artistic. Timpul artistic prezintă și el numeroase caractere diferențiate față de timpul practic. Mai întâi, timpul artistic, prin facultatea lui de a contrage sau de a extinde durata evenimentelor, manifestă felul lui convențional.

b) Ordonarea

Pentru o conștiință care nu este călăuzită nici de disciplina științifică, nici de aceea a artei, impresiile pătrund în ea într-un mod cu totul întâmplător.

[...] Există însă și un [...] mijloc de ordonare a icoanei lumii, și aceasta este arta. Dar arta, spre deosebire de știință, nu are nevoie de sacrificiul calităților sensibile ale obiectelor. Chiar atunci când ea trebuie să folosească noțiuni, ca de pildă, în literatură, ele nu sunt decât simple materiale care, prin felul în care sunt compuse, ajung să reconstituească o imagine individuală. Se poate spune, în adevăr, că arta rămâne în toate împrejurările ordonarea lumii ca imagine. Dar, ordonarea presupune unificare, adică grupare a elementelor disparate în mai multe unități restrânse, subordonate unei largi unități cuprinzătoare. Este evident, deci, că pentru a avea unitate trebuie să existe o varietate, pe care s-o înglobeze și s-o domine. Pentru mulți din esteticienii mai vechi, formula frumuseții era uni-

tatea în varietate. [...] Acest vechi câștig al esteticii trebuie păstrat și astăzi, cu excepția că fenomenologia frumuseții nu ni se pare a se istovi prin această singură formulă. Un număr mai mare de însușiri contribuie să completeze structura obiectelor frumoase. Printre acestea, rolul unității în varietate este însă incontestabil.

[...] Un cuvânt trebuie spus și despre relația în care izolarea stă cu unificarea. Deși nevoile analizei ne-au făcut a distinge între aceste două particularități ale structurii artistice, acțiunea lor merge tot timpul mână în mână. Căci, fără îndoială că printre mijloacele unificării trebuie să trecem și izolarea, după cum printre mijloacele izolării trebuie să numărăm și unificarea. O operă este mai unitară prin însăși forța izolării ei de restul realității. Tot astfel, ea este mai bine izolată când perfectă ei unitate intimă o constituie ca un organism sustras tuturor determinărilor exterioare.

c) Clarificarea

Un alt moment constitutiv al operei de artă este, în consecință, clarificarea. Cercetarea poate cu siguranță distinge în cunoașterea lumii, mai ales așa cum ea se produce într-o mentalitate civilizată, pătrunsă mai mult sau mai puțin de disciplina științei, un conținut perceptiv și unul normativ, aspectul și semnificația lui. Dozajul acestor două elemente se produce, de cele mai multe ori, în avantajul celui din urmă.

[...] Clarificarea, ca un moment constitutiv al artei, nu implică pentru operele ei obligația de a înfățișa numai plăsmuiri clare, adică bine conturate și bine luminate. Pictura a obținut adeseori cu succes reprezentarea clar-obscurului, a conturilor care se desprind din ceață, a luminilor tremurătoare, răsfrânte de o suprafață lucie a desigurilor de pădure. Muzica și poezia au știut, de asemenea, să reprezinte sentimentele și, în general, stările de spirit fără formă determinată, presimțirile, revelațiile fugitive, tendințele instabile și echivoce, acel „nu știu ce și nu știu cum” al poetului nostru.

d) Idealizarea

Prin operația izolării, ordonării și clarificării, fragmentul de materie sau grupul de fapte ale conștiinței prelucrat de artist a dobândit o însușire ideală, care alcătuiește un al patrulea moment constitutiv al operei de artă. Izolată din înlănțuirea aspectelor și evenimentelor și constituită ca o unitate care pare a avea principiul determinării în ea însăși, opera de artă nu mai aparține lumii experiențelor noastre comune, în care orice realitate este legată cu altele și determinată de acestea. Pe de altă parte, cum opera de artă înfățișează un conținut perceptiv, accentuat cu atât mai energetic cu cât semnificația lui este împinsă mai în umbră, se poate spune despre ea că mai mult apare, decât există. Categoria existentului presupune reprezentarea unui substrat, adică a unei realități care stăruie independent de chipul în care ea apare conștiinței și necondiționată de funcțiunile ideale prin care spiritul o ia în stăpânire. Oricare ar fi varietatea aparențelor lui, existentul rămâne identic cu sine și stăruind chiar după stingerea ultimei conștiințe omenești. Opera de artă nu aparține însă existenței, ci aparenței. Ea este un mod de a apărea al lucrurilor și este, ca atare, condiționat și corelaționat cu unele funcțiuni ale spiritului, precum vizualitatea, audiția, imaginația etc. Deși, în teorie pură, după cum s-a încercat și în șirul acestor paragrafe, opera de artă poate fi considerată neatârnat de conștiința care o reflectă, pentru a putea determina pe această cale particularitățile structurii ei obiective, progresul cercetării trebuie să arate că ne găsim aici în fața unei simple ipoteze și că, adevărul complet al lucrurilor, arta rămâne totdeauna corelaționată cu spiritul omenesc. Fiind un fel de a apărea, ea este un fel de a apărea pentru știința umană. Particularitățile structurii ei sunt, în mod permanent, adaptate funcțiunilor conștiinței. Izolată din mijlocul lumii, necondiționată de ea, simplă aparență, trebuie să recunoaștem artei o însușire ideală.

Idealitatea artei se poate determina, însă, și prin precizarea raportului ei cu categoria realului. Numim real, tot ce poate intra în țesătura experienței noastre practice, tot ce ne poate influența într-un chip oarecare voința. În acest înțeles, o fantomă este reală atâta timp cât credem în ea și ne compor-

tăm în consecință. În momentul în care pierdem această credință și recunoaștem fantoma ca fantomă, ca simpla proiecție a unei reprezentări a spiritului, ea devine ireală și ideală. Idealitatea artei nu este, însă, a irealității. Irealitatea se opune realității în cuprinsul aceleiași sfere. Ele sunt produsul unei măsuri comune. Realitatea sau irealitatea unui lucru se precizează pentru noi prin deopotrivă lor raportare la practică. Cu operele artei se întâmplă, însă, altfel. Idealitatea artei este areală.

[...] Dar, idealitatea artei rezultă și din faptul că reprezentările ei par a aparține mai mult decât domeniul realității, aceluia al necesității.

3. Roman Ingarden, *Structura internă a operei de artă*

Problema principală este structura internă a operei de artă, respectiv a obiectului estetic, constituit pe baza unei opere de artă de către un receptor competent, problemă legată și de aceea a așa-numitei „obiectivități” a valorii estetice.

Când se analizează structura internă a operei de artă (a obiectului estetic), trebuie să se țină seama că în diversele domenii ale artei, precum și în diferite operele de artă izolate, pot interveni deosebiri esențiale cu privire la caracterul unitar al structurii acestora. Operele de artă pot avea o structură mai omogenă sau mai puțin omogenă în funcție de perfecțiunea, de conținutul și de stilul lor. De aceea, o analiză a lor atentă poate duce la concluzii foarte diferite. Totuși, în vederea unei prime orientări, este necesar să se traseze liniile directoare ale problematicii generale și posibilele ei rezolvări.

În primul rând trebuie făcută deosebirea între armătura neutră din punct de vedere valoric și momentele artistic și estetic valoroase ale operei de artă. De fapt, într-o operă de artă adevărată nu există momente lipsite de orice fel de semnificație pentru apariția calităților estetic valente și mai cu seamă valoroase. Totuși acest fel de semnificație nu este echivalent cu valoarea pe care o deține un moment al operei de artă (respectiv al obiectului estetic). În semnificația, respectiv în rolul pe care îl joacă fiecare moment al operei de artă la constituirea calităților estetic valente (relevante) sunt posibile diferite trepte, în funcție de capacitatea diferită de manifestare a acestor momente. În ciuda deosebirilor care intervin din acest punct de vedere în structura diverselor opere de artă, pot fi deosebite trei tipuri generale ale determinărilor acestora: 1. momente materiale sau formale, în sine neutre estetic, printre care însă se cuvin deosebite acele momente care au o importanță pentru constituirea calităților estetic valente, așadar care sunt valoroase din punct de vedere *artistic*; 2. momente și mai ales calități supraetajate celor dinainte și care sunt valoroase (pozitiv sau negativ), adică estetic valente; 3. valoarea estetică însăși care de asemenea este în sine determinată calitativ.

Totalitatea determinărilor primului grup constituie armătura estetic neutră a operei de artă. În diferitele arte ea este determinată prin diferite selecții de momente. Așa de pildă, dintre calitățile estetic neutre ale operelor aparținând așa-numitelor arte figurative (literatura, pictura, sculptura), face parte și construcția stratificată, care dintr-o operă muzicală sau dintr-un tablou abstract lipsește. Tot de ele țin și diferite momente ale structurilor *quasi*-temporale existente în operele literare sau în muzică, dar absente din structura tabloului. În sfârșit, neutre estetic sunt structurile categoriale ale obiectelor reprezentate într-o operă de artă, deși poate să nu fie nerelevant pe plan artistic dacă, de pildă, într-o operă literară printre obiectele reprezentate au precădere cele cu structură statică sau procesele care în structura lor formală conțin aspecte dinamice. Unele proprietăți ale armăturii neutre a operei pot juca un rol mai mult sau mai puțin important în constituirea de calități estetic valoroase în obiectul estetic. Așa de pildă, cu totul alte posibilități se deschid pentru apariția diverselor structuri dinamice într-o operă muzicală, cu structură *quasi*-temporală, decât în operele care nu au o asemenea structură și sunt construite static. Ar fi însă greșit să se creadă că operele arhitectonice ar fi lipsite de momente dinamice esențiale, având un rol important la constituirea calităților estetic valoroase.

Pe baza armăturii neutre a operei de artă se supraetajează - așa cum am mai spus - diferite calități estetic valente; dacă se ivesc într-o selecție anumită și ordonate corespunzător ele constituie valoarea estetică determinată calitativ a operei.

În această situație se conturează diferite posibilități tipice de relații, dependențe și autonomii între: momentele neutre estetic, artistic relevante și estetic valente, și mai ales între determinările valoroase ale unei opere de artă concretizate și valoarea estetică a acesteia, precum și între însăși valorile estetice constituite pe baza determinărilor estetice valoroase. Tocmai aceste relații și dependențe se cuvin cercetate mai îndeaproape, deoarece clarificarea lor permite

înțelegerea construcției specifice a diverselor opere de artă. În acest scop e necesar mai întâi să ne putem orienta în privința calităților estetic valente și să obținem o privire de ansamblu despre variațiile acestora. Primul pas îl poate constitui lista pe care o oferim aici, chiar de-ar fi doar provizorie, de calități estetic valoroase, indicate prin denumiri folosite în diferite limbi în momentul frecvenței unei opere de artă.

A. Momente estetic relevante

I. Momente materiale

a) *emoționale*: emoționat, înduioșător, liric; trist, posomorât, disperat, dramatic; groaznic, înspăimântător, înfricoșător, tragic; bucurios, senin, vesel, plin de fericire; plăcut, drăguț, neplăcut, supărător, desfătător, dureros; serios, solemn, măreț, patetic, demn...

b) „*intelectuale*”: glumeț, ingenios, ager, pătrunzător, interesant, plin de umor, profund-plicticos, obtuz, „greoi”, banal, superficial, ușor...

c) *de substanță*: unele calități senzoriale, de pildă din sfera culorilor sau a sunetelor, precum anumite culori saturate sau culori „șterse” („pastelate”). Sunetul plin al unei viori bune, al unui clopot de argint, al sticlei de calitate, timbrul sunetelor, de pildă al glasului omenesc etc.

II. Momente formale

a) *pur obiectuale*: simetric, asimetric, nesimetric (acesta din urmă în diverse variante); omogen, neomogen, compact, „descompus”; concis, „lăbărit”; unitar, neunitar, eterogen, uniform, monoton; bogat, sărac, slab, „redus”, neînsemnat...; zvelt, stângaci (în înfățișare), „greu” (în arhitectură de pildă), elansat, greoi, nearmonios, „neîndemânatic”, încărcat; „simplu” (în germană *schlicht*), armonios, nearmonios.

b) *derivate* din experiența receptorului: transparent, netransparent, încurcat, confuz; clar, neclar, tulbure, nebuloș, pătrunzător; expresiv, inexpressiv, echilibrat, dezechilibrat, calm, zbuciumat, proporționat, disproporționat; încordat, dinamic, static; corect, incorect, ordonat, dezordonat, haotic...

III. Variante de calități „alese” sau „vulgare”

nobil, distins, elegant, neelegant, grosolan, vulgar, ordinar, „mitocănesc”, „grosier” (lipsit de subtilitate), subtil, rafinat, căutat, simplu, necăutat; delicat, nedelicat, brutal, perspicace, pur (culoare), „impur” (în culoare, desen); măreț, modest, finisat, nefinisat...

IV. Moduri de manifestare ale calităților

blând, ascuțit, dur, țipător, strident, moale, savuros, palid, băcător la ochi, discret, agresiv...

V. Variante ale „noutății”

nou, vechi, proaspăt, original, lipsit de originalitate, modern, contemporan, demodat, învechit, excepțional, minunat, șablonard, comun...

VI. Variante ale „naturaletii”

natural, firesc, artificial, forțat, exagerat, afectat, patetic, idealizat...

VII. Variante ale „veridicității”

*veritabil (în germană *echt*), neimitat, onest, sincer, fals, falsificat, nesincer, neonest...*

VIII. Variante ale „realității”

„adevărat”, „real” (în ce privește aspectul de realitate), nereal), simulat, iluzoriu, imaginar, fabulos...

IX. Moduri de „a acționa” asupra privitorului

stimulator, excitant, neliniștitor, calmant, liniștitor, reconfortant, fortifiant, tonic, dezarmant, debilitant, zguduitor, impresionant, înspăimântător, nesolicitant...

Momentelor estetic valoroase trebuie să li se opună variantele valorilor estetice însăși, pe care de obicei le denumim cu ajutorul unor substantive, ca de pildă „frumosul”, sau cu ajutorul unor adjective care definesc însăși opera înzestrată cu respectiva calitate. Spunem un „frumos” poem. Atunci când dorim să marcăm calitatea care definește valoarea dată, folosim denumiri abstracte ca „frumusețea”. În lista alcătuită de mine, mă voi folosi pentru simplificare numai de adjective, deși e vorba de a indica momentul care determină o anumită valoare. Socotesc că există numeroase valori de acest fel, și nu una singură, cum se susține în mod obișnuit. De aceea, am împărțit pe grupe chiar și calitățile valorilor. Și anume:

B. Determinări ale valorilor estetice

a) plăcut, drăguț, frumos (fiecare dintre aceste calități se poate ivi în diferite variante calitative, cu neputință de enumerat aici);

b) urât, slut, oribil, scârbos...

c) plin de farmec (*charme*), de grație (*grâce*), lipsit de farmec, de grație...

d) mare, puternic, „mărunt”, fără putere...

e) matur, imatur, „crud”...

f) perfect, strălucitor, ales...

După cum se vede în toate grupările, apar denumiri atât ale momentelor pozitiv valoroase, cât și negativ valente, dar ele nu sunt niciodată estetic neutre, deși au fost enumerate și momente care numai într-o coapariție cu altele, selectate în mod adecvat, își dobândesc valențele estetice. Aceste denumiri sunt adeseori folosite în cadrul unor fraze care devin judecăți de valoare, respectiv evaluări ale unor obiecte estetice, constituite pe baza unor opere de artă. Ele indică ceva ce ne este dat sau este resimțit nemijlocit, ceea ce ne emoționează într-o experiență și ne dă astfel prilejul de a emite o

apreciere. Lista trebuie considerată ca având un caracter provizoriu și este necesar să fie controlată. Va trebui completată sau schimbată, înlăturându-se unii termeni. Multiplele sensuri ale fiecărui termen în parte trebuie cercetate, depunându-se eforturi de a le preciza înțelesul. În general, lucrul acesta nu se poate realiza prin anumite definiții, ci recurgându-se la exemple care vor permite diferențierea calităților înrudite și, totodată, vor „satura” cu date intuitive cuvinte rupte din context. Calitățile înscrise în listă sunt fie valoroase în sine, fie că devin valoroase datorită ansamblului de calități împreună cu care apar, în sfârșit își pot schimba valoarea și rolul în raport cu respectivul grupaj. Și grupările de calități pot fi pozitiv sau negativ valoroase, dar toate cazurile posibile nu aveau cum să fie arătate în listă. Persoanele care se interesează de această problemă și vor s-o cerceteze mai îndeaproape își vor putea da lesne seama de faptul că, dacă lista este bine întocmită măcar în principiu, atunci ea conține toate cele trei feluri de calități estetic valoroase. Prin studii analitice, care trebuie întreprinse pe un material concret, adică asupra unor opere de artă izolate, se va putea obține un progres real în estetică. Aceste cercetări vor constitui baza concretă a unor considerații, care altminteri s-ar menține la simple generalizări. De aceea, acord atât de multă importanță problemei întocmirii, perfectării și prelucrării listei de calități estetic relevante.

În diferitele opere de artă (respectiv, în obiectele estetice) pot apărea simultan diferite calități estetic valoroase, precum și diferite valori estetice. Nu se întâmplă mai niciodată ca într-o operă de artă să se arate doar una din aceste calități. Dar, tocmai acest fapt constituie punctul de plecare pentru o întreagă problemă, extrem de complicată, pe care doresc s-o schițez aici. Pe de altă parte, este limpede că nu toate momentele calitative enumerate mai sus pot apărea laolaltă în una și aceeași operă de artă. Mai întâi, pentru că există o mult prea mare multitudine de calități valente estetice pentru a putea fi conținute într-o singură operă. Apoi, pentru că unele se exclud reciproc și nu pot apărea împreună. Există calități care, deși se pot ivi într-o aceeași operă, nu se împacă între ele și dau naștere la fenomene contradictorii. Acestea din urmă par a nu fi niciodată neutre estetic, ci în majoritatea cazurilor estetic valoroase, iar în unele cazuri favorabile ajung să fie și pozitiv valoroase.

4. Mikel Dufrenne, *Opera de artă și execuția sa*

Opera de artă trebuie să se ofere percepției: dar pentru a trece, într-un fel oarecare, de la existență virtuală la o existență în act, ea trebuie să fie executată. Iar execuția se impune cel puțin pentru artele ale căror opere există și se perpetuează prin semnele în care au fost depuse, așteptând astfel să fie interpretate. Se poate vorbi, în acest caz, de experiență virtuală, deși opera este încheiată și deși, în principiu, reprezentarea nu adaugă nimic la ceea ce autorul a vrut să spună. În ceea ce privește exigența concretizării - cum spune Ingarden - literatura teatrală, de exemplu, ne prilejuește în acest sens o foarte bună dovadă. Când citesc o piesă de teatru, simt că ceva lipsește. Pot, dealtminteri, încerca să înlătur o atare senzație imaginându-mi - mai mult sau mai puțin confuz și după ideea pe care o am despre teatru - punerea în scenă, atitudinile, intonațiile: e vorba de o execuție imaginară, evident, dar care deja animă textul și, câteodată, îl luminează, cutare cuvânt capătă sens pentru că scapă ca o mărturisire reținută, altul pentru că explodează; cutare scenă este dramatică prin prezența discretă sau suverană a unui personaj mut, cutare tiradă solicită cutare mimică și chiar cutare costum: „Oh, cum mă apasă aceste lungi zorzoane, aceste văluri!”. Și dacă uneori autorul a avut grijă să noteze indicațiile de decor sau de joc, acest lucru vine, cu precădere, în întâmpinarea intenției cititorului pentru a-i stimula imaginația pe măsură ce difuziunea cărții permite răspândirea teatrului văzut prin teatrul citit. Cu siguranță însă că efortul imaginativ pe care-l fac - mai cu seamă pentru că alterează spontaneitatea percepției cuvintelor - rămâne mai degrabă în serviciul judecății decât în acela al percepției: executând piesa cu propriile mele resurse, caut - mai înainte de toate - să înțeleg, să descopăr sau să comentez sensul. Un atare punct de vedere este propriu lecturii: în lipsa prezenței sensibile prin care opera poate deveni obiect estetic rețin numai ceea ce intră în sfera de exercițiu proprie reflecției: structura și semnificația. În timp ce la teatru mă abandonez încântării, citind dau dovadă de detașare exersându-mi doar inteligența. Aceasta înseamnă, fără îndoială, a trage un excelent folos și a aduce deja un omagiu, singurul omagiu pe care-l așteaptă piesele neizbutite, piesele care nu ajung la rampă sau acelea în care prevalează o teză. Dar, în sfârșit, dacă nu adopt atitudinea

estetică așa cum vom încerca s-o descriem mai departe, faptul se explică prin aceea că nu sunt în fața operei însăși, a operei ajunse la punctul în care se descoperă obiectul estetic. Și numai execuția permite această descoperire. Fără să ne propunem să precizăm, în grabă, modificările pe care execuția le determină în statutul ontologic al operei, să vedem felul cum este cerută execuția în domeniul artelor pentru care execuția se instituie ca un criteriu de diferențiere în raport cu celelalte arte.

4.1. *Artele în care executantul este autorul*

Într-adevăr toate artele cer o execuție; pictorul execută portretul, sculptorul bustul. Creația este aici execuție, în timp ce pentru artele în care execuția este distinctă nu întrebuințează acest cuvânt pentru a se demna actul creator: nu se spune că dramaturgul execută o piesă sau compozitorul o sonată. Totuși, în artele în care execuția este încredințată specialiștilor, se întâmplă uneori ca autorul, pentru a-și crea sau controla creația, să-și asume și grija execuției: Eschil, Molière, Shakespeare sunt pe scenă, Racine compune *Mitridate* recitând cu atâta impetuoșitate că un indiscret s-ar fi neliștit; muzicianul compune la pian, sau preia funcția dirijorului așa cum arhitectul preia, câteodată, funcția antreprenorului. Nimic nu înlocuiește învățămintele practicii execuția devenind pentru autor, în același timp, și cea mai bună sursă de inspirație și cel mai bun mijloc de control. Dar atunci când execuția coincide cu creația se mai poate vorbi încă de execuție?

Această chestiune ne-ar putea antrena foarte departe în psihologia creației, problemă care nu intră însă în intenția noastră; nu o vom examina aici decât pentru a înțelege modul în care opera este întotdeauna dată percepției confruntând cele două forme de execuție. Există, efectiv, între ele o diferență și o asemănare. Când execuția este diferită de creație și apare ca încoronare a acesteia, ceva preexistă execuției și-i impune o lege: opera există deja, are o existență abstractă, fără corp sensibil, dar reală și îndeajuns de imperioasă pentru a gândi la o execuție. Dar când pictorul își execută tabloul, ce anume preexistă acestei execuții? Să observăm că problema se pune pentru toate artele, chiar pentru acelea în care execuția operei este distinctă de creație: când anume începe opera să existe înainte de a se deschide sensibilului? Regăsim aici ideea obiectului estetic imaginar, idee pe care am înlăturat-o din examenul nostru: dacă opera există înaintea execuției creatoare, ea nu există ca atare decât pentru artist și în imagine. Înseamnă aceasta că artistul își vede opera așa cum văd în fotografie imaginea unei persoane sau chiar imaginea din vis? Nu, pentru că execuția ar lua atunci un cu totul alt aspect și n-ar cunoaște renunțări și ezitări. Creatorul nu vede, ci simte: ce anume? O certitudine, sentimentul că nu este inferior sarcinii propuse și că se angajează pe cale jalonată de perele sale precedente; resimte, de asemenea, dorința de a răspunde la un apel: ceva vrea să fie, ceva la care el a meditat îndelung, a gândit în termenii meseriei sale - să notăm - intraductibili pentru profan, mai mult prin raportarea lor la ceva personal decât pentru caracterul lor tehnic, întrucât artistul se frământă gândind la culori, armonii sau personaje. Această meditație este aceea pe care se străduie s-o fixeze și s-o dezvăluie, este acel ceva ce vrea să fie. Opera pe care o poartă, în acest plan, este deja o existență. Dar ea nu este decât o existență în întregime interioară creatorului; ea nu este nimic din ceea ce el ar putea să vadă sau să imite. Pregătindu-se pentru execuție, artistul se transpune în starea de grație, iar exigența care îl solicită este expresia unei anume logici interioare; logica unei anume dezvoltări tehnice, a unei anume direcții de cercetare sub raport estetic, logica maturății sale spirituale - toate acestea se confundă în artist și artistul este acela care se confundă cu ele: mai profund decât orice om, artistul se realizează realizând, și realizează în măsura în care se realizează. Dar să ne oprim un moment aici: această logică este cu adevărat logica unei dezvoltări personale? Se va obiecta, într-adevăr, că artistul, ca om, este adesea inegal, uneori evident inferior operei sale, și poate până acolo încât s-o realizeze. Poate că autorul căruia îi descriem actul să fie în realitate autorul fenomenologic care apare în operă pentru public. Dar nu se poate spune că autorul real poartă în el, câteodată fără să știe pe ace autor egal operei în așa fel că nu numai exigența operei, ci și creația sa, se face în el și în pofida lui? Ceea ce se spune uneori în legătură cu caracterul inconștient al creației și-ar găsi aici un sens. Hotărât, inconștientul nu este creator. Artistul știe ceea ce creează. El mobilizează pentru creația sa rezultatele unei munci conștiente și voluntare prin care și-a cucerit o anume meserie, un anume gust, o anume conștiință a problemelor estetice, pe scurt, instrumentele creației.

Dar după aceasta, printr-un șiretlic al rațiunii estetice, totul se petrece ca și cum arta ar fi aceea care s-ar produce și s-ar reflecta în el. De aceea, autorul real nu seamănă în mod necesar cu opera sa: el este, deci, un corp oarecare și căruia îi este suficient să fie un bun instrument pentru demonul care îl stăpânește, singurul capabil de maturitatea spirituală care permite invenția. Operele sale îl urmează, evident, pe autor, dar ele desemnează ceea ce, în el, nu este al lui; și înainte de a fi create, exigența pe care ele o întruchipează nu este o exigență care își are obârșia în el. Artistul așteaptă un apel, dar fără să știe de unde poate veni: *interior, intimo meo*.

Dar această stare de lucruri atestă încă și mai bine faptul că în acest stadiu opera nu este decât exigență și are nevoie de artist ca instrument. Și dacă originea sa e insondabilă, conținutul este, de asemenea, indeterminat și nu se susține în imagini lizibile. Totul rămâne de făcut - execuția este cu adevărat creație. De aceea, execuția are aici alura pe care un Alain a descris-o atât de bine, nefiind câtuși de puțin comparabilă cu execuția specialistului. Exigența nu se îndeplinește, dorința care îi corespunde nu poate fi satisfăcută decât prin trecerea de la ireal la real; nu de la o existență abstractă la una concretă, ci de la inexistență la existență, și anume printr-o creație care, dintr-o singură lovitură, conferă operei această existență concretă. De aceea, în actul său, creația nu se poate sprijini decât pe ea însăși sau, mai degrabă, pe propriul său produs, pe operă pe măsură ce se încheagă și intră în existență. Meditația prin intermediul căreia artistul își adună forțele și imploră un anumit apel (meditația poate fi absentă la artistul inconștient, adică în care exigența se produce fără ca el s-o înțeleagă) îi succede un efort care nu evită să fie denumit artizanal decât prin această meditație.

Dar, să dăm acestei idei o altă formulare: există, cert, pentru artist realitatea proiectului, dacă înțelegem prin aceasta, fie planul, fie schița; există o gândire care prezidează procesul creației și care îl precede. Dar această gândire a operei *de* făcut este echivalentă cu gândirea operei făcute? Dacă particula *de* indică o sarcină, dacă această gândire este un program de muncă, proiectul nu poate încă să ne dea cheia operei: el dezvăluie numai modul în care artistul a conceput actul creator. Totodată acest program trebuie să-și țină promisiunea. El se ordonează în perspectiva unei anumite *idei*, idee care este tocmai opera cerându-și realizarea. Dar ce anume semnifică această idee și care ar fi statutul ei? Ceea ce ea implică - și probabil că Valery n-a prea luat în seamă acest lucru - este că, pentru artist există chiar un în sine al operei, o ființă pe care trebuie s-o promoveze, un adevăr pe care trebuie să-l servească și să-l manifeste; el are, fără îndoială - mai cu seamă atunci când e inspirat - sentimentul că e constrâns să se pună în serviciul operei printr-un efort al cărui sfârșit nu-l poate prevedea: nu este el acela care vrea opera, ci opera este aceea care se vrea în el, ea este aceea care l-a ales - probabil în pofida lui - pentru a se încarna, astfel că proiectul nu este decât voința operei în el. În acest sens, pentru artistul însuși există o ființă a operei, ființă anterioară actului său. Dar trebuie adăugat de îndată că ființa operei - care ne este inaccesibilă - este inaccesibilă, de asemenea, și pentru artist, astfel că el nu ne poate amenaja calea de acces spre ea. Înainte de a fi făcută, opera nu i se face cunoscută decât ca exigență și nu ca idee pe care el ar putea-o gândi. El nu-și gândește decât proiectele, iar proiectele sale - dacă sunt serioase - sunt numai schițe: nu ideea este cea care se maturizează în el, ci încercările care se multiplică și opera care pulsează. Când artistul lucrează - pregătind planurile, elaborând schițele, reluând forma - el nu e în măsură să confrunte ceea ce face cu ideea pe care și-ar fi făcut-o mai înainte despre operă; el judecă, pur și simplu, ceea ce face; la o oarecare decepție pe care o încearcă, și, ai ales, la apelul pe care îl așteaptă - el gândește: acest lucru nu este încă *acesta* - și se reasează la lucru; dar ce este *acesta* el nu știe și nu va ști decât în momentul când opera, în sfârșit încheiată, îl va considera ca achitat de misiunea sa. Este, de altminteri, probabil că el va avea întotdeauna impresia că nu este în întregime absolvit, că nu l-a oprit decât lenea sau neputința, fără să-și fi împlinit mandatul; operele pe care le-a elaborat nu-i par, în acest caz, decât etapa spre opera care rămâne de făcut și pe care n-a făcut-o pentru n-a cunoscut-o. Și singura șansă care i-ar permite s-o cunoască este de a o descoperi făcând-o: singura sa resursă este *făcutul*, urmând ca *văzutul* să-i fie recompensat. De aceea, artistul nu este artist decât prin actul său. El nu gândește la ideea operei, el gândește la ceea ce face și la ceea ce percepe pe măsură ce face; el are întotdeauna de-a face cu *perceputul* iar în sinele operei nu-i apare decât identificându-se cu acest percept; el nu cunoaște ceea ce a voit să facă, decât atunci când, după ce l-a făcut îl judecă și îl

percepe ca definitiv încheiat, când el apare, în sfârșit în condiția de spectatort. Este deci cu totul iluzoriu să căutăm adevărul operei în modul în care artistul îl gândește. Și totuși, câteodată, când ne este dat să examinăm seria schițelor - pentru gravurile lui Rembrandt, de pildă, - ciornele unui compozitor, ștersăturile unui poet, suntem tentați, văzând cum este făcută opera, să spunem: iată ce a vrut artistul să facă. Dar este cu totul limpede că numai retrospectiv putem concepe o idee despre operă, idee despre care presupunem că a fost prezentă în actul creator și care l-ar fi inspirat; pentru artist însă inspirația nu este decât un apel indeterminat, apel care nu se precizează decât prin încercări și prin conștiința insuficienței acestora.

Efortul care - printr-o serie de întâmplări fericite sau nefericite, prin retușuri și reluări - se îndreaptă de la schiță spre operă nu poate fi comparat cu efortul actorului sau instrumentistului. Dar și el ezită, tatonează, progresează printr-un lung șir de repetiții. Și ei lucrează, de asemenea, dar cu deosebirea importantă că lucrează pentru a realiza un mod și nu pentru a face din nimic ceva. Dimpotrivă, dacă execuția diferă, efectele sunt comparabile. Ceea ce zidarul, cu mistria sa face pentru monument urmând directivele arhitectului, pictorul o face pentru tablou. Creând opera, el o poartă dintr-o dată la o existență totală și definitivă; ea nu mai așteaptă decât o privire pentru a fi obiect estetic. Pentru operă nu există un sistem de semne care i-ar permite să aștepte o execuție. Sensibilul este o dată pentru totdeauna, fixat, cum spune pictorul, pe pânză sau pietrificat în piatră. În toate cazurile sensibilul este materia însăși a operei: culori, sunete, cuvinte, mișcări. Dar, în creație, sensibilul nu este captat și elaborat prin mijlocirea semnelor: el trebuie să fie imediat și direct tratat. Iar grija tratării nu poate fi încredințată altei persoane decât creatorului însuși, și anume din două motive: întâiul, că sensibilul nu poate fi imaginat cu destulă precizie pentru a da directive mai înainte de a fi fost executat, și, al doilea pentru că aceste directive nu vor fi niciodată destul de precise pentru ca execuția să nu fie creație.

Caracterele execuției marchează opera: ceea ce este cerut executantului care realizează opera, este cerut autorului care o execută creând-o. Aici încă sensibilul trece prin om și nu apare ca sensibil decât dacă omul îl produce cu plăcere: dincolo de susținute eforturi pictorul trebuie să fie un virtuoz, asemeni pianistului sau dansatorului. Corpul este întotdeauna parte constitutivă - așa cum Valéry a arătat în ceea ce privește arhitectura - dar nu numai împrumutând abilitatea și siguranța puterilor sale, ci comunicând operei - printr-un fel de complicitate - profunzimea care este în el: acel *interior* de unde emană apelul operei își găsește aici analogul în inspirația corporală; așa cum ideea se ridică dintr-o profunzime spirituală, mijloacele de execuție survin dintr-o profunzime vitală. Ușurința trăsăturii de penel sau îndemânarea loviturii de ciocan comunică sensibilului o grație fără de care nu poate fi obiect estetic: așa cum dansul nu mai este dans când dansatorul este greoi sau obosit, muzica nu mai e muzică dacă trenează, desenul dacă ezită și nu e sigur de el. Cercetarea poate fi laborioasă, dar execuția trebuie să dispună de un organ docil și prompt, artistul trebuie să-și stăpânească meseria; oricare ar fi greutățile și retușurile, gestul trebuie să fie sigur și dezinvolt.

Și pentru că există, cel puțin în privința efectelor, ceva comparabil între cele două execuții - aceea a specialistului și aceea a creatorului - suntem autorizați să considerăm primul caz după al doilea. Este vorba întotdeauna - pentru obiectul estetic - de a se manifesta, deci, pentru opera de artă de a trece la o existență concretă în care apariția este totuna cu ființa sa. Numai că trecerea este mai abruptă în al doilea caz: existența în idee nu este încă o existență, și execuția este o creație *ex nihilo*. În primul caz, dimpotrivă, trecerea se operează în interiorul existenței care, ca atare, este greu de definit. Nu este vorba însă de o trecere de la posibil la real, deoarece opera, redusă la un corp de semne, este deja împlinită; și dacă *posibilul* semnifică numai starea precară și de nedefinit a ceea ce nu este încă și așteaptă să fie, trebuie spus că dintre toți termenii care au candidat la ființă, autorul a ales deja și i-a lăsat pe ceilalți în neant, printr-un act care, de altfel, poate chiar nici n-a ținut cont de ei, și astfel încât, după el, în orice caz, posibilul nu mai poate fi evocat decât cu riscul de a cădea sub incidența criticii bergsoniene și să aparțină unei iluzii retrospective. Nu același lucru se întâmplă în trecerea de la ireal la real întrucât înaintea execuției opera este deja reală și, oricum, nu poate fi considerată ca ireală dacă se identifică irealul cu imaginarul. Și nici de la absență, pentru această

operă pe care o am sub ochi și al cărei text îl citesc, nu poate fi considerată ca absentă: ceva din ea îmi este prezent, termenii *absență* și *prezență* calificând mai degrabă situația mea față de operă decât natura operei. Am preferat, astfel, să spunem: *de la exigență la împlinirea sa*, căci proiectul, prin el însuși, nu are corp și ființă decât prin ceea ce îi dă formă, în timp ce opera scrisă este deja formată și nu-și așteaptă decât metamorfoza pe care i-o impune executantului. Același text îl așteaptă pe cititor ca și pe actor, jocul nefiind altceva decât o lectură rafinată care scutește spectatorul să mai recurgă la text. Ceea ce execuția aduce este manifestarea operei sub specia sensibilului, a vizualului și a auditivului. Trecerea este o trecere de la abstract la concret, dacă vom fi de acord să numim abstractă existența semnelor pentru care lectura este un mijloc și nu un scop - și care solicită, mai ales, inteligența - și concretă existența în care aceste semne își găsesc o expresie sensibilă, în care nota de pe portativ devine sunet, în care cuvântul scris devine cuvânt rostit, același cuvânt dar care își schimbă funcția schimbându-și aspectul, astfel că însăși semnificația sa se schimbă, dacă nu în conținut cel puțin în ceea ce privește elocvența. În trecerea de la abstract la concret trebuie să admitem, deci, anumite grade de existență: ceea ce se modifică nu este conținutul operei așa cum reflecția îl poate înțelege, ci plenitudinea ființei sale; schimbarea nu rezidă în trecerea de la ireal la real - trecere care a fost impusă prin actul creator odată pentru totdeauna - ci, în interiorul însuși al realului, de la o existență abstractă la o existență sensibilă, de la ființă la apariția ei. Apariția este însă atât de necesară obiectului estetic, încât el poate suscita încă două forme de activitate, despre care se poate spune că reprezintă cazuri limită ale execuției și din care una, cel puțin, merită să fie examinată aici.

Surse:

1. Tudor Vianu, *Tezele unei filosofii a operei* în *Opere*, vol. 7, pp. 511-550
2. Tudor Vianu, *Momentele constitutive ale operei de artă*, *Estetica în Opere* vol. 6, pp. 100-111; 114-116; 122-124; 129-130; 132.
3. Roman Ingarden, *Structura internă a operei de artă* în *Studii de estetică*, Editura Univers, 1978, pp. 341-349.
4. Mikel Dufrenne, *Opera de artă și execuția sa* în *Fenomenologia experienței estetice*, vol. I, Editura Meridiane, București, 1976, pp. 68-70; 81-91.

X. Unitatea și diversitatea artei

Într-un fel sau altul a cerceta, ceea ce a ajuns să fie desemnat printr-o formulă deja consacrată, *tema unității și diversității artei*, este ceva ce se impune în mod obligatoriu, atât în cuprinsul teoretizărilor particulare (științele artei, istoriile diverselor arte sau ale literaturii) cât și în cele ce năzuiesc spre generalizări și abstractizări „ultime”. Prin urmare, meditații și analize referitoare la problematica unității în multiplicitate a fenomenului artistic pot fi găsite și în teoretizările cu bază empirică marcată și-n viziunile și teoriile preocupate să explice și interpreteze frumosul și arta într-un cadru conceptual și categorial mult mai larg și mai adânc, *non-empiric*. Aceasta și explică faptul că, tema ca atare, poate fi identificată atât în studii aparținând primului cât și celui de al doilea domeniu, adică atât „teoriilor artelor” cât și esteticii filosofice propriu-zise.

În fapt, s-a conturat, în timp, un domeniu teoretic destul de clar delimitat și limitat numit *morfologia artei* care tocmai aceasta are drept obiect: să cerceteze arta ca un *sistem* de forme, clase, familii, varietăți, ramuri, genuri și specii. Oricum, trecând rapid în revistă chipul în care, de la Platon și Aristotel și până la ultimele teorii estetice s-au conturat *clasificări ale artelor*, vom constata că, în cele mai multe cazuri, ceea ce a contat în primul rând, a fost *criteriul* propus. Or, criteriile, grosier vorbind, au variat de la cele strict psihologico-antropologice la cele *ontologice, estetice*, altfel spus, de la cele ce au luat în seamă analizatorii senzoriali implicați în fiecare artă, la cele ce au considerat că, fundamental pentru orice artă este *modul ei de existență*, adică, cadrul preeminent spațial sau

temporal în care *aceasta* sau *acestea* ființează. În orice caz, Lessing, cel din *Laocoon - sau despre limitele picturii și ale poeziei* este considerat a fi „părintele” de necontestat al ideii clasificării ontologico-estetice artelor, adică a clasificării dihotomice a artelor plecând de la criteriul mijloacelor fundamentale de realizare ale acestora în: a) arte fluente sau succesive (poezia, muzica) și b) arte stabile sau simultane (arhitectura, desenul, pictura, sculptura). A rămas celebră definirea artelor ca fiind *spațiale* (simultane) sau *temporale* (succesive) prin următoarea precizare: „obiectele care, integral sau parțial coexistă în spațiu se numesc *corpuri*; obiectele care, integral sau parțial se succed în timp se numesc *acțiuni*; prin urmare, acțiunile sunt obiecte specifice ale poeziei”. Adoptând un criteriu ontologic în clasificare Lessing n-a ierarhizat din punct de vedere axiologic cele două clase de arte. De asemenea, se pare că el a fost destul de atent și asupra necesarei înțelegeri a existenței unei zone de interferență între spațialitate și temporalitate, între simultaneitate și succesiune. Astfel, după cum a observat cu deosebită acuitate M. Kagan în *Morfologia artei*, chiar Lessing, demonstrând că artele plastice creează *corpuri*, iar poezia *acțiuni*, a dat dovadă de suficientă subtilitate pentru a vedea și zona de întrepătrundere, pentru că, remarcă el, în ultimă instanță, pictura și sculptura întruchipează *în mod nemijlocit* corpuri, iar *în mod indirect* - acțiuni, tot așa după cum poezia, dând naștere *în mod nemijlocit* la acțiuni, înfățișează ochilor noștri *în mod indirect* și corpuri.

În fapt, nivelul ontologic - după cum a observat pe bună dreptate M. Kagan - trebuie luat primul nivel de clasificare, adică nivelul fundamental și inițial, pentru că, opera de artă este creată, există și este receptată, în primul rând, ca o construcție materială, ca o îmbinare de sunete, volume, pete de culoare, cuvinte, mișcări, cu alte cuvinte, ca *obiect* având o caracteristică spațială, temporală, sau spațial-temporală. De asemenea, nivelul ontologic implică ideea că această construcție materială este indiferentă gradului de valoare artistică, altfel spus, acest nivel este neutru din punct de vedere axiologic. Același autor notează că opera de artă, evident nu se reduce la această construcție materială, dar ea nu poate exista în afara acesteia, separat de ea, sau independent de ea: „opera de artă ca formațiune spirituală imanentă construcției date, ce se găsește în aceasta este receptată prin ea și inseparabil de ea. De aceea, latura material-constructivă a operei de artă este *statul ei ontologic*, baza ei fundamentală, condiția existenței sale reale, și, în același timp, aspectul ei nemijlocit senzorial-receptiv.” (M. Kagan, *Morfologia artei*, p. 336).

Putem nota în acest context că analiza morfologică s-a dezvoltat foarte mult astfel încât există, la ora actuală, inventariate o serie întreagă de încercări de clasificare a artelor. Astfel există posibilitatea de a trece în revistă aproape întreaga istorie a esteticii în funcție de modul în care teoreticienii și esteticienii au „rezolvat” problema clasificării diverselor arte. Platon și Aristotel sunt considerați, astfel, importanți pentru sugestiile lor referitoare la genurile artistice. De asemenea Sfântul Augustin este adeseori citat pentru propunerile lui legate de felul în care gândul se exprimă în mod diferențiat în diversele stiluri și forme ale discursului literar și artistic. Oricum, dacă ar fi să trecem la o enumerare - deloc cu pretenție de exhaustivitate - asupra celor mai importanți esteticieni care au furnizat clasificări, diviziuni ale artelor, ne-am putea opri la următorii: Ch. Batteaux, M. Mendelssohn, W. Krug, August Schlegel, Fr. Schelling, Kant, Hegel, H. Weisse, F. Fischer, Max Schalsler, O. Külpe, H. Taine, W. Wundt, Nietzsche, H. Lotze, Ch. Lalo, G. Senper, Pierre Francastel, E. Souriau, Th. Green, Th. Munro, M. Kagan. Merită amintite în acest context câteva asemenea contribuții. Astfel, Kant însuși, a propus un principiu de clasificare adeseori luat în considerare. Autorul *Criticii facultății de judecare*, pleacă de la „analogia artei cu modul de exprimare de care se servesc oamenii în vorbire pentru a comunica între ei cu cea mai mare perfecțiune posibilă”. Pe această bază, Kant distinge *cuvântul* (articulația), *gestul* (gesticulația) *sunetul* (modulația, tonalitatea), respectiv, *artele cuvântului* (poezia și elocința), *artele figurative* - sau cele ale exprimării ideilor în intuiția sensibilă. Acestea din urmă se subdivid în arte ale *adevărului sensibil* (plastica, adică, sculptura și arhitectura) și arte ale *aparenței sensibile* (pictura, adică pictura propriu-zisă și grădinăritul). În fine, el distinge artele *tonalității* sau ale jocului frumos ale senzațiilor, impresie ale *simțurilor exterioare* (muzica și arta culorii). De asemenea, în acest context este amintit adeseori Max Schasler care în monografia intitulată *Sistemul artelor derivat dintr-un nou sistem de segmentare, care se află inclus în însăși esența artelor*, găsește că artele pot fi clasificate în două paliere, fiecare având trei trepte.

În primul nivel se află *arhitectura, sculptura, pictura*, iar în cel de al doilea *muzica, mimica, poezia*. Și el este considerat ca putând fi inclus între teoreticienii ce au adoptat, mai degrabă, un principiu ontologic în clasificare decât unul strict psihologic, cum ar fi cel pe care l-a propus Külpe care a divizat artele în *optice, acustice* și *optico-acustice*. De asemenea, K. Wise în *Despre relația reciprocă dintre joc, artă și limbaj*, propune următoare schemă de clasificare: 1. Artele temporale. Artele cu vântului (literatura și muzica); 2. Artele spațiale. Artele plastice: a) tridimensionale (sculptura, arhitectura); b) bidimensionale (pictura și desenul; arta decorativă); 3. Artele spațial-temporale - artele mișcării (pantomima, dansul). Această clasificare este importantă și prin aceea că introduce drept criteriu de departajare „trezirea în receptor a unor reprezentări specifice”. Astfel, artele temporale precum literatura se caracterizează prin trezirea unor reprezentări *definite*. Muzica ca artă temporală se caracterizează prin aceea că trezește în receptor reprezentări *nedefinite*. Artele spațiale - artele plastice tridimensionale precum sculptura trezesc, la rândul lor reprezentări *definite* în timp ce arhitectura trezește reprezentări *nedefinite*. Pictura, desenul trezește ca artă spațială bidimensională reprezentări *definite*, iar arta decorativă ca artă plastică bidimensională trezește reprezentări *nedefinite*. În fine, pantomima ca artă spațial-temporală și ca artă a mișcării trezește reprezentări *definite*, iar dansul reprezentări *nedefinite*.

Am putea continua evidențierea unor asemenea sisteme de clasificare dar ceea ce este important este faptul că, până acum aproape că s-au epuizat toate criteriile posibile de a distinge a fiecărei arte în parte plecând de la componenta fiziologică, cea psihologică, cea sociologică, cea antropologică, cea semiotică, cea ontologică și nu în ultimul rând, cea metafizică. Astfel de pildă Thomas Munro în *În artele și relațiile lor mutuale* a consemnat faptul că, arta în general, și diversele arte în special sunt tipuri evolutive supuse unei perpetue devenirii „ca însăși civilizația a cărei mișcare o urmează”. În fapt orice definiție sau clasificare a artelor elaborată astăzi nu mai poate să fie foarte încrezătoare cu privire la caracterul absolut al criteriilor propuse fie că acestea pleacă de la motive psihologice, metafizice sau semiotice. Această clasificare „nu trebuie să revendice decât unitatea temporară și limitată a unui instrument intelectual, menit să ușureze studiul fenomenelor artistice trecute sau prezente”. În aceeași ordine de idei Tudor Vianu nota că „toate observațiile de până acum ne dovedesc că sintezele teoretice în așa numitele arte rămân totdeauna provizorii, dar păstrează valoarea unui instrument de analiză, întrucât marchează unele particularități structurale ale operelor; ele au apoi o valoare prin însăși revizuirile succesive pe care le reclamă și care adâncesc neconținutul lucrării de caracterizare structurală a operelor”.

Este notoriu faptul că sunt foarte puține cazuri de neîncredere totală în valoarea încercărilor de clasificare ale diverselor arte. Croce dintre esteticienii majori face excepție, iar argumentul său principal este acela că „forma logică sau științifică ... exclude forma estetică”. După el toate încercările de clasificare comit o eroare de tip „intelectualist” pentru că ele abstractizează asupra unor individualități (opere) care sunt, în fapt, negeneralizabile. Croce este de părere că expresia estetică nu poate fi subsumată întru totul conceptului logic, și prin urmare clasificarea științifică a artelor ar fi o imposibilitate. Croce afirmă că „așa-zisele arte nu au limite estetice, fiindcă pentru a le avea, ar trebui să aibă și existență estetică în particularitatea lor; iar noi am arătat geneza cu totul empirică a acestor împărțiri. Prin urmare, este absurdă orice tentativă de clasificare estetică a artelor. Dacă nu au limită, ele nu sunt determinabile exact, deci nu pot fi distinse din punct de vedere filosofic. Toate volumele cuprinzând clasificări și sisteme ale artelor ar putea fi arse fără nici o pagubă, cu tot respectul față de autorii care au asudat elaborându-le”. După cum se știe Croce este cel care evaluează că artele nu pot fi împărțite în subiective și obiective, lirice și epice, ale sentimentului și figurației etc. pentru că în fond, asemenea operații sunt posibile numai într-un sens strict convențional-empiric. În fine, argumentul lui Croce cel mai des amintit este următorul: „cine discută despre tragedii, comedii, drame, romane, tablouri de gen, tablouri cu bătlui, peisaje marine, poeme, mici poeme lirice, ca să se facă înțeles, referindu-se fără nici un fel de pretenție și aproximativ la unele grupuri de opere asupra cărora vrea, dintr-un motiv sau altul, să atragă atenția, cu siguranță că nu spune nimic eronat din punct de vedere științific, fiindcă el folosește *cuvinte și fraze*, nu stabilește *definiții și legi*; eroarea se produce numai atunci când cuvântului i se atribuie ponderea unei distincții științifi-

ce; când, într-adevăr, cădem cu nevinovăție în cursa pe care frazeologia aceea obișnuiește s-o întindă".

Redăm în continuare trei texte reprezentative pentru problematica unității și diversității artei. Primul dintre ele este din Hegel și este extras din *Prelegeri de estetică*, vol. II. Hegel consideră că frumosul ca reprezentare sensibilă a ideii parcurge trei momente semnificative: etapa simbolică, clasică și romantică. După Hegel în fiecare epocă, diversele tipuri de artă nu se dezvoltă la fel de pregnant, de liber și de independent; fiecare tip de artă este legat de un anumit tip istoric de creație și numai pe baza acestuia își poate desfășura întreg potențialul său estetic. În felul acesta *arta simbolică*, atinge cea mai înaltă treaptă a eficienței și măreției sale în arhitectură, în care ea predomină în deplină conformitate cu esența ei. Dimpotrivă după Hegel, pentru *forma clasică* a artei, sculptura este realitatea necondiționată, iar arhitectura este acceptată numai ca o împrejmuire pentru aceasta iar pictura și muzica nu pot fi duse la acest nivel, pe o „treaptă de dezvoltare care să permită utilizarea unor forme perfect adecvate pentru exprimarea conținutului ei". În sfârșit, Hegel consideră că *forma romantică* a artei „stăpânește în mod independent și necondiționat forma de expresie a picturii și muzicii, la fel ca și reprezentarea poetică".

Al doilea text îi aparține lui Mikel Dufrenne din *Fenomenologia experienței estetice*, vol. I. El este important pentru că prin intermediul lui avem acces la clasificarea artelor în *temporale* și *spațiale* din perspectiva unui fenomenolog al secolului XX. Esteticianul francez pleacă de la ipoteza conform căreia, analiza operei nu poate fi desfășurată într-un chip satisfăcător decât dacă se ia drept punct inițial în cercetare „o operă determinată sau, cel puțin o artă determinată". În acest sens întreaga demonstrație, gravitează în jurul ideii că fiecare artă comportă o tehnică proprie și face apel la un mod propriu de compoziție. Acestea sunt posibile, la rândul lor, numai în cadre temporale și spațiale și numai pentru că există forme apriorice ale efectivității omenești.

În fine, ultimul text îi aparține lui Nicolai Hartmann și este preluat din *Estetica*, în cuprinsul căruia se evidențiază faptul că există o „convergență a artei mari". În fapt, în ultimă instanță, atunci când analizăm straturile unei opere determinate, cel mai important lucru, dar și cel mai dificil este să stabilim valoarea estetică a acesteia. Clasificările și ierarhizările vor ține seama, în principal, de acest adevăr primar.

1. Hegel, O perspectivă filosofică asupra formelor evolutive ale artei

Avem de considerat aici trei raporturi ale ideii față de forma ei de expresie artistică.

Anume, în primul rând, începutul îl face ideea când, fiind încă în stare de nedeterminare și indistincție, ori în stare de proastă și neadevărată determinare, ea însăși devine conținut al plăsmuirilor artistice. Fiind nedeterminată, ea încă nu posedă acea individualitate pe care o pretinde idealul; caracterul ei abstract și unilateralitatea ei fac ca forma să fie din punct de vedere exterior defectuoasă și întâmplătoare. De aceea, prima formă a artei e mai mult *implă căutare a figurării* decât capacitate de plăsmuire veritabilă. Ideea încă n-a găsit în sine însăși forma, și rămâne astfel numai lupta și aspirația spre ea. Putem numi în general forma aceasta - formă *simbolică* a artei. În această formă de artă, ideea abstractă își are forma artistică în aflarea ei, în materia sensibilă naturală, de la care pleacă acum plăsmuirea artistică și de care apare legată. Obiectele intuiției naturii sunt, pe de o parte, lăsate mai întâi așa cum sunt ele, totuși în același timp e introdusă în ele ideea substanțială ca semnificație a lor, încât acestor obiecte le revine acum sarcina s-o exprime, ele trebuind să fie interpretate ca și când ideea însăși ar fi prezentă în ele. Lucru posibil datorită faptului că obiectele realității 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 referi decât la o *determinație abstractă*, 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, neavând altă realitate pentru a se exprima, se răspândește în toate aceste forme căutându-se pe sine neliniștită și lipsită de măsură; negăsindu-le însă adecvate ei, ideea amplifică atunci formele naturii și fenomenele realității până în nedeterminat și în nemăsurat, aleargă în cuprinsul lor încoace și încolo, se zbate și se frământă în ele, le violentează, le desfigurează în chip nenatural și încearcă prin risipă, lipsa de măsură și fastul formațiilor să ridice fenomenele până la propria sa înălțime. Căci aici ideea este însă ceea ce e mai mult sau mai puțin nedeterminat și nesusceptibil de a primi formă; obiectele naturii sunt absolut determinate în forma lor.

Data fiind nepotrivirea lor reciprocă, raportul față de obiectivitate este, prin urmare, un raport *negativ*, fiindcă ideea, ca ceva interior, este ea însăși nemulțumită de o astfel de exterioritate și, ca substanță universală a acesteia, continuă să se afirme pe sine *în chip sublim* peste toată această abundență de forme care nu-i corespund. În cuprinsul acestei afirmări sublimе, fenomenul natural uman, forma și evenimentul uman sunt, evident, luate și lăsate așa cum sunt ele, dar acestea nu sunt totuși cunoscute pe măsura semnificației lor, semnificație care este deasupra oricărui conținut cosmic.

Aceste laturi constituie, în general, caracterul primului panteism artistic al Orientului, care, pe de o parte, atribuie și celor mai proaste obiecte semnificație absolută, pe de altă parte constrânge 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, disprețuind libertatea infinită și abstractă a substanței, se întoarce împotriva fenomenelor, ca unele ce sunt lipsite de valoare și pieritoare. Din această cauză semnificația nu poate fi încorporată complet în expresie și, cu toate eforturile și încercările, nepotrivirea dintre idee și forma în care ea este exprimată rămâne neînvinsă. - Aceasta ar fi prima formă a artei, forma simbolică, cu a ei căutare și frământare, cu caracterul ei enigmatic și sublim.

În *a doua* formă artistică însă, formă pe care vrem s-o numim *clasică*, este înlăturat dublul neajuns al artei simbolice. Forma simbolică este imperfectă fiindcă, pe de o parte, în ea ideea pătrunde în conștiință numai în stare de determinație abstractă sau în mod nedeterminat și, din această cauză, corespondența dintre semnificație și formă trebuie să rămână totdeauna defectuoasă și abstractă ea însăși. Forma clasică a artei rezolvă această dublă insuficiență prin faptul că ea este încorporarea liberă, adecvată, a ideii în forma ce aparține ideii însăși, potrivit propriului ei concept și cu care, din acest motiv, ideea se poate acorda în chip perfect și liber. Prin urmare, numai forma clasică oferă producerea și intuirea idealului desăvârșit și-l înfățișează ca realizat.

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 idee concretă, și ca atare e spiritualul concret, căci numai ceea ce e spiritual este ceea ce este cu adevărat interior. Printre cele ce sunt naturale, un astfel de conținut este acela care pentru el însuși i se cuvine spiritului în sine și pentru sine. Conceptul *originar* însuși trebuie să fie acela care *a găsit* forma pentru spiritualitatea concretă, încât acum conceptul *subiectiv* - aici spiritul artei - *a regăsit-o* numai și a făcut-o să fie adecvată liberei spiritualități individuale ca existență plăsmuită, naturală. Când trebuie să se întruchipeze în fenomen temporal, această formă - pe care ideea o are în ea ca formă spirituală și anume, ca spiritualitate determinată individual - este *figura omenească*. Personificarea și antropomorfizarea au fost, fără îndoială, adesea calomniate ca o degradare a spiritualului, dar arta, întrucât ea trebuie să înfățișeze spiritualul în chip sensibil, este silită să recurgă la această antropomorfizare, fiindcă spiritul nu apare în mod suficient de sensibil decât în corpul său. În această privință, metempsihoza 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 până la forma umană, ca unic fenomen sensibil adecvat spiritului.

Dar, corpul omenesc cu formele lui nu mai trece în arta clasică ca simplă existență sensibilă, ci nu mai 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, vrea să fie deplină corespondența dintre semnificație și formă -, ca spiritualitatea care constituie conținutul să fie și ea *de așa fel*, încât să fie susceptibilă de a se exprima pe sine complet în forma naturală omenească, fără a depăși excesiv această expresie în sensibil și corporal. Prin aceasta, spiritul e aici determinat în același timp ca spirit particular, omenesc, nu ca spirit pur și simplu absolut și veșnic, întrucât acesta din urmă nu este capabil să se manifeste și să se exprime decât ca spiritualitatea însăși.

Acest din urmă punct devine, la rândul lui, deficiența prin care forma clasică a artei se dizolvă și cere trecerea la *o a treia formă*, formă superioară, anume cea *romantică*.

Forma *romantică* a artei suprimă din nou uniunea desăvârșită a ideii și a realității ei, și se întoarce înapoi - e adevărat că într-un chip superior - la deosebirea și opoziția celor două laturi care în arta simbolică au rămas diferență și opoziție neînvinsă. Forma clasică a artei a atins, desigur, tot ce poate realiza mai înalt sensibilizarea în artă, și dacă este ceva deficient în ea aceasta este numai arta însăși și caracterul limitat al sferei artei ca atare. Acest caracter limitat constă în faptul că arta, în general, face din universul concret, conform conceptului său, universal infinit - din spirit, obiect al său în formă *sensibilă*, concretă, iar în forma ei clasică arta înfățișează îmbinarea deplină a existenței spirituale și sensibile ca pe *o corespondență* a acestora. Dar, în această contopire, spiritul nu ajunge, de fapt, să fie înfățișat conform *adevăraturii sale concept*. Căci, spiritul e subiectivitatea infinită a ideii care, ca interioritate absolută, nu-și poate lua liber pentru sine forma 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 nesperata unitate a artei clasice, fiindcă ea a obținut un conținut care depășește forma clasică a artei și modul de exprimare al acesteia. Acest conținut, pentru a ne referi la reprezentări cunoscute, coincide cu ceea ce creștinismul enunță despre Dumnezeu ca spirit, spre deosebire de credința în zei a elenilor, credință care constituie pentru arta clasică conținutul esențial și cel mai adecvat. În arta clasică, conținutul concret *în sine* este unitatea naturii umane și divine, natură care, tocmai fiindcă e numai *nemijlocită și în sine*, ajunge să se manifeste adecvat tot pe cale *nemijlocită și 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 *în sine*, dar el însuși nu posedă această unitate ca pe o știință subiectivă, interioară. Dar, treapta superioară este *știința* acestei unități existente în sine, unitate pe care forma clasică a artei o are drept conținut al său pe deplin reprezentabil 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 pe om de animal. Omul este animal, totuși nici chiar în ceea ce privește funcțiunile sale animalice, omul nu se oprește la „în sine”, cum se oprește animalul, ci devine conștient de ele, le cunoaște și le ridică la nivelul științei conștiente de sine, cum se întâmplă, de exemplu, cu procesul mistuirii. În chipul acesta, omul suprimă mărginirea modului său de a fi *nemijlocit în sine*, încât 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 și divine - ridicată de la unitate *nemijlocită* la unitate *conștientă* -, elementul *adevărat* pentru realitatea acestui conținut, nu mai este *nemijlocita* existență sensibilă a spiritualului, forma omenească corporală, ci *interioritatea conștientă de sine*. Iată de ce creștinismul, reprezentând pe Dumnezeu în duh și adevăr, ca *spirit* - nu ca pe un anumit spirit individual, ci ca pe spiritul *absolut* -, se retrage din cuprinsul sensibil al reprezentării în interioritatea spiritului, făcând 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 *spirituală* și *în spirit*. Din acest motiv, noul conținut câștigat pe această cale nu e legat de reprezentarea sensibilă ca de una ce i-ar corespunde, ci e liberat de această existență *nemijlocită* care, afirmată negativ, trebuie învinsă și reflectată în unitatea spiritua-

lă. În felul acesta, arta romantică este depășirea artei de către ea însăși, dar depășire în cuprinsul propriului său domeniu și în forma artei însăși.

De aceea, ne putem opri pe scurt la constatarea că, pe aceasta a treia treaptă, obiectul artei este *libera spiritualitate concretă*, care trebuie să apară ca *spiritualitate* pentru *interiorul spiritual*. Dat fiind acest obiect, arta poate deci, pe de o parte, să nu lucreze pentru intuiția sensibilă, ci pentru interioritatea - care stă în legătură cu obiectul său, în mod simplu, precum cu sine însăși -, pentru intimitatea subiectivă, pentru *suflet*, pentru sentiment, care fiind de natură spirituală, tinde în sine însuși spre libertate, căutându-și și aflându-și împăcarea cu sine numai în interiorul spiritului. Lumea *interioară* constituie conținutul artei romantice, și de aceea ea trebuie înfățișată ca această lume interioară și cu aparența 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 sunt lipsite de valoare.

Dar, pe de altă parte, și această formă a artei are nevoie, pentru a se exprima, de exterioritate, ca orice artă. Însă, 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 motiv receptată și reprezentată ca în arta simbolică, ca neesențială, trecătoare, și tot așa și spiritul finit și voința sunt împinse până la particularitatea și arbitrariul individualității, al caracterului, al acțiunii, al întâmplării și al complicației etc. Latura existenței exterioare este predată întâmplării și dată pradă aventurilor 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 nu-și mai are conceptul și semnificația în sine și la sine, cum și le avea în arta clasică, ci în suflet, care-și găsește existența-i fenomenală în sine însuși și nu în exterior și în forma acestuia, în realitate; și care e în stare să-și păstreze sau să-și recâștige această împăcare cu sine în orice împrejurare, în orice întâmplare neprevăzută, în orice nenorocire și durere, ba chiar și în crimă.

În felul acesta, își fac din nou apariția indiferența ideii față de formă, nepotrivirea și separația lor - ca în arta simbolică - dar cu *deosebirea* esențială că, în arta romantică, ideea ale cărei lipsuri producă în cea simbolică defectele plămuirii artistice, trebuie să apară ca spirit și suflet în sine *împlinite* și că, din cauza acestei împliniri superioare, ea, adică ideea, se sustrage acum unirii corespunzătoare cu exteriorul, deoarece ea nu-și poate căuta și înfăptui adevărata ei realitate și apariție decât în sine însăși.

Acesta ar fi, în linii generale, caracterul formei 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 sunt determinate de aspirația spre ideal, de ajungerea 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, întrucât ea nu se referă decât la realizarea lor în material sensibil determinat. De aceea, acum 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 sunt 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, *particular* face ca aceste forme *să se desfacă*, de sine stătătoare, în moduri determinate ale realizării lor, în arte particulare,

întrucât 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 realizează decât în chip subordonat. Iată de ce artele particulare aparțin, pe de o parte, în mod specific, uneia dintre formele generale ale artei, constituind realitatea artistică exterioară *adecvată* a acestora, iar pe de altă parte, ele reprezintă în felul lor de plămuiere exterioară totalitatea formelor artei.

Prin urmare, în a treia parte principală a științei noastre avem, în general, de-a face cu frumosul artistic așa cum se dezvoltă el în arte și în operele lor, devenind *o lume* a frumuseții realizate. Conținutul acesteia este frumosul, cum am văzut, este spiritualitatea plăsmuită în forme și, mai precis, e spiritul absolut, este adevărul însuși. Plăsmuită artistic pentru intuiție și sentiment, această regiune a adevărului divin constituie centrul întregii lumi a artei, întrucât ea este forma divină, liberă, independentă, care și-a însușit pe deplin exteriorul formei și al materialului, îmbrăcând acest exterior numai ca manifestare a sa însăși. Cum însă frumosul se dezvoltă aici ca realitate *obiectivă* și se diferențiază deci și ca particularitate de sine stătătoare a diferitelor laturi și momente, acest centru își opune sieși extremele 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 le are în altceva.

Cealaltă extremă este, din contra, divinul, ca ceea ce este interior, știut, ca ceea ce este existența 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 dispăre; 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 trei deosebiri principale apar și în lumea artei, dezvoltându-se independent.

Prima dintre artele particulare cu care, conform acestei determinații fundamentale, trebuie să începem este *arhitectura* frumoasă. Sarcina ei este aceea de a prelucra natura exterioară anorganică în așa fel, încât aceasta devine înrudită spiritului, ca lume externă elaborată conform cerințelor artei. Materialul ei este ceea ce e de natură materială în exterioritatea nemijlocită a lui ca masă mecanică, grea, iar formele ei rămân formele naturii anorganice, aranjate după raporturile abstracte ale intelectului, 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 de idee sau rămâne numai în relație abstractă cu ea, tipul fundamental al artei construcției este forma *simbolică* a artei. Căci, arhitectura nu face decât să pregătească calea realității adecvate a divinității și luptă în serviciul acesteia cu natura obiectivă pentru a-i da formă, eliberând-o din hățișul existenței mărginite și de diformitatea întâmplării. Prin aceasta, arhitectura netezește locul pentru divinitate, îi modelează mediul înconjurător și-i clădește templul, loc pentru reculegerea interioară și pentru îndreptarea spiritului spre obiectele sale absolute. Ea ridică un adăpost pentru adunarea celor ce se întrunesc împreună, adăpost care servește de apărare împotriva amenințărilor furtunii, contra ploii și a vremii grele, contra animalelor sălbatice, și revelează voința de reculegere, o revelează, desigur, în chip exterior, dar artistic. Această semnificație arhitectura o poate plăsmui în materialul său și în formele lui mai mult sau mai puțin, după cum modul-determinat al conținutului pentru care ea întreprinde lucrarea sa este mai încărcat sau mai lipsit de semnificație, mai concret sau mai abstract, mai adâncit în el însuși sau mai tulbure și mai superficial. Ba, în această privință, ea poate voi să meargă

chiar atât de departe, încât să procure, în formele și materialul ei, o existență artistică adecvată acestui conținut. Dar, în acest caz, ea și-a depășit deja propriu-i domeniu, alunecând dincolo, la treapta sa mai înaltă, la sculptură; căci, limita ei rezidă tocmai în faptul că ea menține spiritualul ca interior în fața formelor sale exterioare și trimite deci la cele sufletești numai ca la altceva.

Însă, în chipul acesta, lumea exterioară anorganică este purificată de arhitectură, ordonată simetric, făcută să se înrudească cu spiritul, iar templul divinității, casa comunității acesteia stă înaintea noastră terminată. În al doilea rând, în acest templu intră apoi divinitatea însăși, trăsnetul individualității lovind în masa inertă și pătrunzând-o, iar forma infinită a spiritului însuși, formă care nu mai este simetrică, concentrând și modelând corporalul. Aceasta este sarcina *sculpturii*. Întrucât aici interiorul spiritual se încorporează în forma sensibilă și în materialul ei exterior și ambele aceste laturi se îmbină astfel încât nici una dintre ele nu e precumpănitoare, sculptura are drept tip al ei fundamental *forma clasică a artei*. De aceea, nu-i mai rămâne sensibilului pentru sine nici o expresie care n-ar fi aceea a spiritului însuși; cum și invers: pentru sculptură nu e pe deplin reprezentabil nici 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, materialul sensibil exterior nu mai e prelucrat nici ținând seama numai de calitatea lui mecanică de masă grea, nici în forme ca ale anorganicului, nici ca material 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 reținem, în primul rând, în ceea ce privește sculptura că, în ea sunt înfățișate interiorul și spiritualul în eterna lui liniște și în independența lui esențială. Aceste liniști și unități cu sine însuși le corespunde numai acel exterior care mai perseverează el însuși în această unitate și liniște. Aceasta este forma potrivit *spațialității ei abstracte*. Spiritul pe care-l înfățișează sculptura este spiritul ferm sălășluit în sine însuși, 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.

Când 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 rând, *comunitatea*. Aceasta este reflectarea în sine, reflectarea spiritului, a amintitei prezențe sensibile, este subiectivitatea care dă suflet și interioritatea cu care, din această cauză, particularizarea, individualizarea și subiectivitatea acestora devin 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 întrucât 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 atât identitate cu sine nelămurită de abstracție, cât 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 subiectivitatea cea mai variată în mișcarea și activitatea ei, ca pasiune umană, acțiune și întâmplare 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 poezia. Cum aici materia sensibilă apare pretutindeni în sine însăși particularizată și afir-

mată 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 și să se afirme în chip ideal, această unitate nu se realizează decât pe socoteala generalității obiective a conținutului și a cunoașterii cu sensibilul nemijlocit.

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 plămuire 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 acestei *a treia sferă* a artelor particulare trebuie stabilită în felul următor: *prima artă* stând foarte aproape de sculptură, este *pictura*. Ca material pentru conținutul ei și plămuirea 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 subiectivată 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, liberând arta de natura sensibil și spațial completă a ceea ce este material, întrucât ea se limitează acum la dimensiunile planului sau suprafeței.

Pe de altă parte, și conținutul câștigă cea mai amplă particularizare. Tot ce poate ocupa un loc în sufletul omenesc ca sentiment, reprezentare, scop, tot ceea ce în stare să-l determine spre faptă, tot acest conținut divers poate constitui conținutul variat al picturii. De la conținutul cel mai înalt al spiritului până la joc la obiectul cel mai singularizat al naturii, întreaga împărăție a particularului își are locul său în pictură. Căci, și natura mărginită cu scenele și fenomenele ei particulare poate apărea aici, când o cât de mică aluzie la un element oarecare al spiritului o înfrățește mai de aproape cu cugetul și cu sentimentul.

A doua artă prin care se realizează romanticul este, alături de pictură, *muzica*. Deși încă sensibil, materialul ei purcede la și mai adâncă subiectivitate și particularizare. Afirmarea de către muzică a sensibilului ca ceva de natură ideală trebuie explicată, adică prin faptul că ea suprimă și indiferența exterioritate reciprocă a spațiului - a cărui aparență totală pictura o lasă să mai subziste încă, stimulând-o intenționat - și o idealizează în unitatea individuală a punctului. Dar, ca atare negativitate, punctul este în sine concret și suprimare 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 temporală, este tonul, sensibilul afirmat negativ, a cărui vizibilitate abstractă s-a transformat în perceptibilitate auditivă, întrucât tonul eliberează oarecum ceea ce este de natură ideală din prinsoarea lui de natură materială. - Acest prim caracter de intimitate și de însuflețire a materiei furnizează materialul pentru intimitate, ea însăși încă nedeterminată, a sufletului și a spiritului și face să sune și să răsună 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 rândul ei, centrul artelor romantice și face trecerea între abstracta sensibilitatea spațială a picturii și sensibilitatea abstractă a poeziei. În sine însăși, muzica are, ca opoziție a senzației și a interiorității, asemenea arhitecturii, un raport 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 sfârșit, *a treia* și cea mai spirituală înfățișare a formei romantice a artei trebuie s-o căutăm în poezie. Particularitatea ei caracteristică rezidă în puterea cu care ea subordonează 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 și al nuanțelor și gradațiilor lui. Prin aceasta, *tonul* devine *cuvânt*, sunet în sine articulat, al cărui rost este să indice reprezentări și gânduri, întrucât punctul în sine negativ către care înaintase muzica se înfățișează acum ca punct cu desăvârșire concret, ca punct al spiritului, ca individ conștient de sine, care, pornind din sine însuși, leagă spațiul infinit al reprezentării cu timpul tonului. Dar, acest element sensibil, care în muzică era 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 coborât, ca și ceea ce e vizibil, devenind simplă indicație a spiritului. În felul acesta, elementul propriu al plămuirii poetice este *reprezentarea* poetică și concretizarea spirituală însăși; și, cum acest element este comun tuturor formelor artei, poezia le și străbate pe toate și se dezvoltă independent de ele. Arta 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 care nu se mișcă decât 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 sensibilizării conciliate a spiritului și trecând din poezia reprezentării în proza gândirii.

Aceasta ar fi structura totalității artelor particulare: arta exterioară a arhitecturii, cea obiectivă a sculpturii și arta subiectivă a picturii, muzicii și 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, când cealaltă; ceea ce adesea s-a și întâmplat, luându-se, de exemplu, ca fundament materialul sensibil. În acest caz, arhitectura este cristalizarea, iar sculptura figurația organică a materiei în totalitatea ei spațială și sensibilă; pictura este suprafața colorată și linia, în timp ce în muzică, spațiul, în general, trece în punctul în sine împlinit al timpului, până ce în poezie materialul exterior este, în sfârșit, degradat cu totul, ca fiind fără valoare. Sau deosebiriile dintre arte au fost concepute și ținând seama de latura lor cu totul abstractă, de spațialitate și de temporalitate. 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 formele artei, formă simbolică, clasică și romantică, care sunt momentele generale ale însăși ideii frumosului.

Forma concretă a raportului frumosului cu diferitele arte este de așa fel, încât acestea constituie existența reală a formelor artei: fiindcă *arta simbolică* își atinge cea mai adecvată realitate a ei și cea mai mare aplicare în *arhitectură*, unde ea stăpânește conform conceptului complet al ei și nu e încă coborâtă la nivelul naturii oarecum anorganice al unei alte arte; pentru *forma clasică a artei*, dimpotrivă, *sculptura* este realitatea necondiționată, în timp ce ea acceptă arhitectura 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 sfârșit, *forma romantică* a artei își însușește, independent și necondiționat, expresia picturală și muzicală, precum și, în măsură egală, plămuirea poetică. Dar, poezia este adecvată tuturor formelor frumosului și se extinde asupra tuturor, fiindcă elementul ei propriu este imaginația artistică, iar imaginația e necesară pentru orice producție a frumosului, indiferent cărei forme i-ar aparține aceasta.

Prin urmare, ceea ce realizează artele particulare în diferite opere de artă nu sunt, conform concep-
tului lor, decât formele generale ale ideii frumosului, idee care se expune pe sine și a cărei realizare
exterioară este vastul și înaltul Panteon al artei, Panteon al cărui constructor și cap de atelier este
spiritul frumosului care se sesizează pe sine însuși, dar pe care istoria universală îl va desăvârși nu-
mai în cursul dezvoltării sale milenare.

2. Mikel Dufrenne, *Arte temporale și arte spațiale*

Analiza operei nu va putea fi desfășurată în mod pe deplin satisfăcător decât dacă luăm ca punct de
plecare o operă determinată, sau, cel puțin, o artă determinată. Fiecare artă comportă o tehnică pro-
prie și face apel la un mod propriu de compoziție: un tablou nu se compune în maniera romanului,
un balet nu se compune în felul în care se compune un monument. La o primă privire, analiza des-
coperă, deci, schemele formale care prezidează compoziția operei după gen, și pe care genul l-a im-
pus creatorului. Orice operă implică alegerea unei forme, și înțeleg prin aceasta ansamblul determi-
nărilor foarte generale care permit, în funcție de normele culturale în funcțiune, clasarea operei într-
o artă și într-un gen. Obiect estetic nu poate fi orice lucru, el este sonată sau simfonie, epopee sau
sonet, frescă sau miniatură, pantomimă sau dans clasic, tragedie sau farsă. El trebuie să se plieze pe
o schemă formală care-l constrânge la anumite reguli, dotându-l cu un statut oficial. Există, fără în-
doială, opere care interferează diferitele arte care interferează diferite genuri, cum ar fi, de pildă,
tragi-comedia: ele nu se supun, mai puțin, anumitor norme în virtutea cărora ele se constituie ca
obiect distinct, identificabil și definibil în raport cu obiectele bastarde și suspecte care deconcertea-
ză, deopotrivă, percepția și intelectul. Astfel, obiectul estetic se definește, atât prin ceea ce vrea să
fie, cât și prin ceea ce își refuză să fie.

Normele ce prezidează genul sunt indisolubil materiale și culturale, în înțelesul că ele exprimă, deo-
potrivă, atât natura proprie unei arte particulare, cât și anumite exigențe de ordin cultural care siste-
matizează și orientează exigențele tehnice. Teatrul, de pildă, cere cuvintelor să treacă rampa, ca acți-
unea să fie inteligibilă pentru spectator, ca locul acțiunii să nu se schimbe prea des, ceea ce ar pro-
voca risipirea atenției și întreruperea reprezentației prin schimbări de decor. Regula unității sublinia-
tă de estetica teatrului clasic sistematizează atari exigențe, precizând structura pe care trebuie să o
aibă o operă teatrală. Dimensiunile tabloului, de asemenea, sunt determinate, foarte elastic, atât de
condițiile percepției cât și de dimensiunile zidului pe care trebuie să-l orneze, adică de un anumit
stadiu al arhitecturii. Alura edificiului, la fel, stă în funcție de natura materialelor, de destinația ce i-
a fost dată și, în consecință, de ordinea culturală care prevede destinația - ordine care vrea să aibă un
templu pentru zei sau un palat pentru prinț - și, de asemenea, în funcție de stadiul tehnicii (nu numai
de stadiul concepției constructive ci, cum foarte adesea se uită, de eșafodaj). Pe scurt, într-o cultură
dată, fiecărei arte i se impun anumite reguli, și anume cu atât mai multă autoritate cu cât ele țin sea-
ma de posibilitățile proprii fiecăreia dintre ele, aceste reguli constituind, dealtfel, schemele genului.
Nu vom studia aici aceste scheme: ele depășesc cu mult cadrul unei eidetici și aparțin istoriei artei.
Ele se ridică însă o problemă, și anume aceea dacă diversitatea artei - considerată, deopotrivă, în
pluralitatea și în perspectiva istoriei sale - ne îngăduie să vorbim de obiectul estetic în general. Am
presupus acest lucru, dar e necesar acum să trecem la verificare, să vedem dacă analiza operei de
artă poate descoperi elemente structurale comune tuturor operelor, nu scheme formale ci organice.
Dar, le vom putea descoperi, nu cu prețul unei abstracții din ce în ce mai mari ci, dimpotrivă, pri-
vind mai îndeaproape ființa operei, la ceea ce face ca o operă să fie operă dincolo de determinările
generale care califică genul.

De aceea e necesar, totuși, să luăm în considerație, mai întâi, diversitatea genurilor. În acest sens,
vom încerca o analiză a obiectului estetic propriu muzicii, apoi o analiză a obiectului estetic propriu
picturii. Alegem aceste două arte în virtutea opoziției lor, opoziție ce apare în două puncte precis de-
terminate: muzica, pe de o parte, nu reprezintă nimic și, în acest înțeles, ea nu are „subiect”, în timp
ce pictura - atunci când nu e doar decorativă sau câtă vreme nu e „abstractă” - reprezintă ceva. Mu-
zica, pe de altă parte, se desfășoară în timp, iar pictura în spațiu. Examenul acestor două arte ne va

permite, totuși, să atenuăm această diferență. Vom constatat, pe de altă parte, că dacă muzica este organizare într-un anumit fel autonomă a sensibilului, ea comportă totuși un principiu de unificare superior - principiu care devine funcție de „subiect” - și că, invers, dacă pictura este mai întâi figurativă, ea operează, de asemenea, un tratament asupra sensibilului, care nu e condamnat numai de grija reprezentării, ceea ce face ca reprezentarea să nu apară niciodată ca scop exclusiv al operei sau ca singura propunere făcută percepției. Vom mai constata că obiectul estetic - indiferent dacă în aparență e spațial sau temporal - implică, deopotrivă, și spațiul și timpul; pictura stă în raport cu timpul, muzica stă în raport cu spațiul.

Această ultimă observație necesită o lămurire prealabilă. Ni se va îngădui, poate, să deschidem aici o paranteză în scopul clarificării câtorva noțiuni. Digresiunea nu va fi inutilă, întrucât legătura spațiului și timpului în însăși inima obiectului estetic relevă o dublă importanță. Ea ne va permite, pe de o parte, să atenuăm opoziția dintre artele spațiale și artele temporale și să punem în evidență analogiile lor - „corespondența artelor” - problemă pe care n-o vom aborda însă, dar pentru care vom pregăti, poate, terenul. Digresiunea la care ne referim ne va îngădui - pe de altă parte - să aducem lămuriri în legătură cu statutul de cvasi-subiect de care se bucură obiectul estetic, în legătură cu faptul că el este, deopotrivă, în-sine și pentru-sine. Va trebui să insistăm, deci, asupra a două puncte: asupra solidarității spațiului și timpului - temă centrală și prea adesea neglijată de reflecția transcendentă, ca și de reflecția cosmologică - și asupra caracterelor spațiului și timpului raportate la obiectul estetic. Pentru că, aici nu e vorba de spațiul și timpul lumii obiective, cadru în care opera se situează prin vârstă și prin locul expunerii sale, ci de un spațiu și un timp pe care ea le *este*. În legătură cu această chestiune vom întâlni ideea pe care am subliniat-o atunci când am luat în discuție dimensiunile prime ale lumii exprimate. E vorba de o temporalitate și de o spațialitate constitutive obiectului, de raportul activ pe care obiectul, în intimitatea sa, îl întreține cu spațiul și timpul și care fundează spațiul și timpul. Iar raportul în virtutea căruia obiectul estetic este cvasi-subiect nu poate fi lămurit decât referindu-ne la subiect. Într-adevăr, numai prin raportare la subiect putem sesiza, mai întâi solidaritatea spațiului și timpului, a unui spațiu și a unui timp original conceput cu înțeles de cadru al fenomenelor. Sinele implică, deopotrivă, temporalitate și spațialitate, *Da-ul* din *Dasein* are o semnificație, în același timp, temporală și spațială. Heidegger întâlnește ideea schițată de Kant. Timpul prim nu este un cadru viu, o formă, dacă prin aceasta se înțelege un receptacul în care s-ar ordona senzații date în prealabil. Discernând în intuiția spațiului și timpului actul imaginației, și distingând intuiția formală de forma intuiției, Kant sugerează că forma este anterioară oricărui formalism. De fapt, timpul este raport de la sine la sine. Afecțiune de sine, cum zice Kant. Timpul e mișcare pură de ieșire din sine pentru a reveni la sine, mișcare prin care se forează o interioritate: în loc de totală coincidență cu sine a unei *mens instantanea*, a ceea ce este fără existență pentru sine, se produce un joc, un joc constitutiv unui eu, un fel de distanță interioară în care sinele se distinge de sine pentru a se funda ca sine. Cu alte cuvinte, temporalitatea nu este extaz, ci unitate a extazelor, altfel spus, permanentă întoarcere la sine. Sinele este ceea ce durează, ceea ce este același fiind altul; fără această întoarcere la sine m-ar exista decât *diaspora*, risipire de momente. Evident, timpul obiectiv e un timp care încetează să aparțină unui subiect, un timp descentrat care nu mai este decât exterioritate, pe câtă vreme temporalitatea reține abandonând și revine îndepărtându-se: ea este existența unui subiect. În sfârșit, definit prin temporalitate ca raport de la sine la sine, subiectul constituie o totalitate organică. A fi sine, înseamnă a se diviza pentru a se uni, a forma un tot. Dacă se vorbește de un timp propriu ființelor însuflețite, se vorbește într-un sens diferit de sensul pe care-l conferim, în fizică, timpului local: timpul local este prelevat din timpul obiectiv, timpul propriu ființei însuflețite exprimă interioritatea vieții, ceea ce Kant numește finalitatea sa internă. Vom vedea că obiectul estetic, de asemenea, comportă o finalitate internă; el este viu nu numai în înțelesul că, prin istoricitatea judecăților de gust, el intră în istorie, ci și în înțelesul că e animat printr-un fel de mișcare interioară.

Dacă timpul este forma sensului intern și, prin aceasta, principiul subiectivității, spațiul este principiul exteriorității. Urmând aceeași cale, vom regăsi un spațiu original, dacă vom concepe o spațializare analoagă temporalizării. Iată o chestiune care nu l-a tentat pe Heidegger, poate pentru că el pune pe seama timpului ceea ce trebuia rezervat spațiului, în particular puterea de a furniza o sinte-

ză figurată - în timp ce Kant a văzut foarte bine că „intuiția interioară nu ne furnizează nici o figură” - și poate pentru că Heidegger, într-un cuvânt, interpretează *Da-ul* din *Dasein* în termeni pur temporali. În legătură cu această chestiune se pare că Merleau-Ponty e aproape de Kant atunci când arată că „spațiul este existențial, existența este spațială”. El a criticat, desigur, noțiunea kantiană a spațiului, noțiune potrivit căreia spațiul este locul lucrurilor, întrucât spațiul este sistemul legăturilor operate de spirit. Dar Merleau-Ponty se oprește la solidificarea formalistă a noțiunii de formă atunci când opune spațiul spațializat spațiului spațializant care va fi o formă în întregime construită în spirit. Considerând spațiul o formă *a sensibilității*, un dat prealabil oricărui dat, Kant justifică o obiecție: el caută să descopere un spațiu prim în perspectiva căruia vor fi posibile toate conceptele de spațiu și toate construcțiile de obiecte spațiale, La ce se reduce acest spațiu? Dacă - pentru Merleau-Ponty - spațiul e anterior oricărei operații constituante, dacă spațiul e întotdeauna deja constituit, revine că spațiul atestă „o comunicare cu lumea, mai veche decât gândirea”, atestă faptul însuși al corporalității noastre: contactul corpului cu lumea. Această descriere fenomenologică poate fi explicitată însă într-un sens transcendent. Va fi limpede atunci că spațiul pune datul ca dat. Dacă e adevărat că corpul întreține un raport fundamental cu lucrurile deschizându-se și extinzându-se asupra lor, se poate spune că, dincoace însăși de încarnare, subiectul se constituie opunându-se obiectului, orientându-se către ceea ce el nu este, pregătindu-se să-l primească. Această așteptare și întâmpinare, această mișcare *către* a fost remarcabil analizată de Heidegger, dar a greșit punându-le în seama temporalității. Spațiul este acela care desemnează această mișcare de deschidere: spațiul ca prezență și aspect al altuia, a ceea ce - aproape sau îndepărtat - există întotdeauna în afară, al acestui *altundeva* opus lui *aici* cu care mă confund. Considerăm, de aceea, că *Da-ul* din *Dasein* trebuie înțeles, deopotrivă, în termeni de spațiu și de timp. Dacă el semnifică apariția instantanee a unei prezențe absolute, această prezență nu poate fi dată sieși decât constituind o prezență: nu un moment punctual, ci plenitudinea în care se concentrează un pentru-sine, în care se unesc extazele. Această prezență are, în același timp, o semnificație spațială; este prezență *la* pragul unui spațiu în care subiectul poate intra în relație cu un obiect și, la limită, să devină obiect printre obiecte. Celebra formulă heideggeriană: „Există o lume câtă vreme *Ființa* (Dasein) se temporalizează”, va fi mult mai clară dacă temporalizării i se substituie spațializarea. Astfel spus, în limbajul lui Heidegger însuși, *Ființa* (Dasein) e o lumină, dar pentru ca această lumină să ilumineze o lume și să se repercuteze asupra obiectelor ea trebuie, mai întâi, să se răspândească, să deschidă deci, un spațiu. O conștiință a lumii nu se poate închea decât în măsura în care se produce un recul, în care se adâncește o distanță; or, spațiul originar e acela care mă pune în fața unei existențe diferite de mine, în fața unei existente care, mai exact, face posibilă situația de a fi în fața a ceva.

În legătură cu fundamentul coexistenței unei temporalități și a unei spațialități originare în subiect, trecând de la fenomenologic la noetic, solidaritatea spațiului și timpului în obiect poate fi înțeleasă așa cum o relevă și o stabilește cunoașterea. În acest sens, Kant ne poate fi, încă, util. Pentru Kant, temporalitatea și spațialitatea colaborează în măsura în care ambele sunt necesare acestei „sinteze pure a imaginației”, sinteză a cărei „unitate, anterioară a percepției, este principiul de posibilitate al oricărei cunoașteri”. Într-o „reflecție” citată de Heidegger, Kant spune următoarele: *Raum und Zeit sind Formen der Vorbildung in der Anschauung*. Dacă schematismul pare a privilegia timpul, aceasta se întâmplă întrucât schema se dezvăluie ca o mișcare interioară imaginației subiectului ce face posibilă aprehensiunea obiectului, dar numai - dacă se poate spune astfel - din perspectiva subiectului și nu din cea a obiectului: schema „determină numai sensul intern în general după condițiile formei sale”, iar nu sensul extern. Aceasta înseamnă însă că numai în spațiu se poate desena acea *Anblick* a unui ceva în general. Mai mult încă: atunci când spațiul și timpul devin - ca intuiții formale - obiecte, apoi instrumente de cunoaștere, ele nu pot fi determinate decât unul prin altul.

Timpul, acest timp care „în el însuși, nu poate fi perceput”, acest timp „nu se poate determina fără reprezentarea spațiului”. Acest lucru a fost foarte bine subliniat de Herbart. (Afirmația potrivit căreia în el însuși timpul nu poate fi perceput, nu trebuie să ne mire: nu numai pentru că „totul curge, curgerea însăși nu poate fi percepută”, ci și întrucât timpul este spațiul subiectivității). Regăsim aici problema schematismului: determinările transcendente ale timpului nu aparțin timpului originar

ca formă a intuiției; ele izvorăsc dintr-un act al intelectului (sau al imaginației, puțin interesează aici), act care se referă el însuși la intuițiile externe. De aceea, inventarul schemelor presupune tabelul categoriilor, iar definiția lor face apel la obiectul care va fi dat percepției externe. Nu numai că reprezentarea timpului se operează în perspectiva percepțiilor externe, dar se și sprijină pe conținutul acestei reprezentări. Se va spune, totuși că, potrivit esteticii transcendente, timpul comportă cel puțin o dimensiune ce nu datorează nimic spațiului: succesiunea; „timpuri diferite nu sunt simultane, ci succesive”. Dar, însuși Kant adaugă între paranteze: „în același fel, spații diferite nu sunt succesive, ci simultane”: în acest mod, timpul nu se specifică decât prin raportare la spațiu. Trebuie adăugat că ireversibilitatea - caracterul major al succesiunii temporale - nu va apărea legată de ideea unei ordini temporale decât în lumina cauzalității. Numai că valoarea cauzalității - observă Nabert - nu poate fi demonstrată decât asupra fenomenelor existente în spațiu și anume, asupra ireversibilității mișcărilor.

În concluzie, timpul este mai sărac în proprietăți intuitive decât spațiul și de aceea, raporturile timpului pot și trebuie să fie exprimate printr-o intuiție exterioară; tocmai pentru că poate fi ilustrat prin spațiu, timpul este, în vederile lui Kant, o intuiție. De unde și spațializarea timpului: prin aceasta, se va detașa timpul de subiect: timpul trăit va deveni, prin medierea spațiului, timpul cunoscut și măsurabil, un timp care ne este la îndemână. În locul fluxului care *sunt*, e timpul pe care *il am*. Și la fel de bine un timp care *mă are* dacă - întrucât mă cunosc ca obiect - mă înscriu în el și iau loc printre evenimente.

Evident, spațiul nu poate fi determinat în afara timpului: dacă linia dreaptă este reprezentarea figurată a timpului, această linie trebuie să fie trasată, și aceasta nu e posibil decât în mod succesiv; la fel, coexistența în spațiu nu poate fi relevată decât unei priviri capabile de simultaneitate: ansamblul implică un același moment. Finalmente, cu timpul măsurăm spațiul, iar timpul, la rândul său, e un simbol al spațiului, tot așa cum spațiul este simbol al timpului. Spațiul nu poate fi ordonat decât după scheme, adică prin acte cum ar fi numărătoarea, act în care subiectul se angajează și mimează în timp determinările spațiale. Fără sinteza primă care constituie timpul, n-am putea gândi nimic - pentru că nu există nimeni pentru a gândi; și reciproc: fără deschiderea unui spațiu ca mediu al obiectelor, n-am putea gândi, cu atât mai mult, pentru că nu e nimic de gândit. De unde, simetrică spațializării timpului, apare temporalizarea spațiului, simetrie ce afectează destinul cunoașterii: nu cunosc decât spațiul, principiul oricărei obiectivități, dar nu cunosc decât în timp, adică atâta vreme cât mă angajez în cunoaștere și o împlinesc în durata mea; intuiția spațiului este un act succesiv, spațiul trebuie parcurs potrivit cu o mișcare interioară. Mai mult, cunoașterea anexează pe un altul mie, și pentru aceasta îl temporalizează: spațiul este animat de timp. În acest fel, spațiul devine locul mișcărilor exterioare, mișcarea fiind dimensiunea care stabilește legătura între timpul care sunt și spațiul care nu sunt.

Într-adevăr, această solidaritate se exprimă mai bine în noțiunea de mișcare: „Mișcarea ca descriere a unui spațiu (Kant o opune mișcării unui obiect ce revine unei științe empirice) este un act pur al sintezei succesive a diversului în intuiția externă în general prin imaginația producătoare, și aparține nu numai geometriei, ci însăși filosofiei transcendente”. Adică: 1) spațiul se descrie luând ca punct de plecare timpul și 2) conexiunea se stabilește în interiorul unui subiect, în înțelesul că mișcarea poate fi surprinsă în lume numai întrucât ea este mai întâi actul unui subiect care manifestă, punându-se pe sine, posibilitatea unei lumi. Relația subiectului cu obiectul este prefigurată în interiorul însuși al subiectului prin relația timpului cu spațiul; iar mișcarea, fiind în subiect mai înainte de a fi în obiect, exprimă în obiectul însuși această relație.

Astfel, solidaritatea temporalității și a spațialității în subiect conduce la înțelegerea în obiect a spațializării timpului și a temporalizării spațiului. Această reciprocitate apare cu atât mai mult în obiectul estetic. În acest caz însă, reflecția trebuie să procedeze în sens invers: pornind de la timp și spațiu ca dimensiuni obiective, edificate în operă - grație schemelor structurale, prin temporalizarea spațiului și spațializarea timpului - să descopere un timp și un spațiu proprii, interioare într-un anu-

me fel obiectului estetic și ca asumate de el, care fac din el un cvasi-subiect capabil de o lume pe care o exprimă.

3. N. Hartmann, Unitatea și convergența întregii arte mari

Straturile ontic superioare se află ascunse mai adânc în interiorul operei de artă și apar numai în transparența straturilor exterioare. Lucrul acesta își are temeiul lui ontic: artele se îndreaptă spre simțuri, simțurile sunt însă legate de lucrul fizic, și numai prin mijlocirea acestuia pot face sesizabil un conținut ulterior. Punctul acesta de inserție nu poate fi dat la o parte sau schimbat. Simțurile, în adevăr, nu mijlocesc direct nici elementul sufletesc, nici viața, ci cu desăvârșire numai ceea ce ține de lucruri - ceea ce aparține domeniilor largi ale fizicului. De aceea, straturile ontic mai înalte trebuie să fie cele estetic „mai adânci”. Nici din acest raport nu se poate elimina nimic. El este valabil, numai cu puține schimbări, pentru toate domeniile artei. Și pentru frumosul uman și pentru frumosul naturii.

Rezultă de aici ceva remarcabil. Diferite sunt pretutindeni, cum s-a văzut, straturile exterioare; ele diferă înăuntrul artelor mult unele de altele - așa cum materia în care lucrează artele este fundamental diferită; de aceasta însă sunt determinate straturile exterioare. Nu se pot modela aceleași forme în piatră sau în sunete, în cuvinte sau în culori.

Strâns înrudite, în schimb, și în mare parte chiar identice, sunt straturile interioare ultime; ba, în parte, nici măcar ultimele, - deja în straturile medii mai adânci începe convergența. Lucrul acesta nu este atât de ciudat cum pare. Ultimele straturi interioare sunt cele de ordinul Ideii, și generalul uman este tocmai ce e comun. Căci ceea ce este individual-ideal - Ideea personalității - este o raritate chiar în operele mari și adânci ale artelor (în considerare intră aici numai cele urmărind reprezentarea). Și când este prezent, nu se opune niciodată universului-ideal, ci îl scoate mai degrabă în relief prin opoziție.

Dar și în celelalte straturi interioare - în cele situate mai la suprafață - vedem aceeași tendință la identitate. Destinele omenești se repetă, se pot recunoaște în cu totul alte chipuri; caracterele umane mai ales sunt supuse unui anumit tipic, pe care îl descoperim curând. Trăsăturile acestea comune, care se impun cu ușurință, sunt cele care domină aici adesea, și față de care restul dispare ca fiind mai puțin important. Lucrul stă altfel în straturile interioare decât în straturile exterioare. Și el privește și artele care nu ținesc la reprezentare, deoarece în straturile lor interioare se exprimă aceeași ființă sufletească, și încă în și mai mare generalitate.

Plecând de aici, putem înțelege de ce există fenomene de înrudire care se întind prin întregul domeniu al creației artistice. Extraordinara diversitate a artelor, în forma de apariție sensibilă și apropierea de simțuri, își are replica ei în uniformitatea conținuturilor ei interioare - și acestea înțelese nu numai ca material, ci și ca conținut modelat.

Și aici întâlnim un fenomen care deseori deja a izbit pe esteticieni, fără ca el să poată fi propriu-zis explicat: tocmai înrudirea întinsă între artele eterogene, ba chiar între opere de artă cu totul eterogene - când le înțelegem mai adânc sau alegem pe acelea aparținând epocilor și maeștrilor mari și lăsăm la o parte ce este mai mărunț.

Pe scurt și luat cu mare prudență, lucrul acesta poate fi exprimat și astfel: întreaga artă de nivel mai mic sau chiar mijlociu diferă fără margini și se apropie de neputința oricărei asemui; întreaga artă cu adevărat mare, în schimb, converge și se apropie de o identitate insesizabilă.

Convergența aceasta nu se exprimă în nimic altceva decât în faptul că noi simțim drept înrudit ceea ce altminteri este cu totul eterogen: Partenonul și *Arta fugii*, plafonul Sixtinei (de pildă, în figurile de tineri și profeți) și *Henric al IV-lea* al lui Shakespeare (inclusiv figura lui *Falstaff*), autoportretul

lui Rembrandt la bătrânețe (Amsterdam) și Apollo de pe frontonul olimpic, *Simfonia a cincea* sau *Simfonia a șaptea* a lui Beethoven...

Nimeni nu poate spune în ce stă înrudirea acestor opere cu totul eterogene. Nu putem decât să ne raportăm la faptul că noi simțim astfel. Firește: *dacă* noi simțim astfel; căci aceasta nu o fac și nici nu sunt în stare să o facă toți. Ci numai aceia care pătrund cu privire până la limită și la ce e mai adânc.

Superficial privite, aceste opere monumentale au foarte puțin de-a face una cu alta, ele sunt ireductibil diferite; nu li se găsește la început genul comun. Trebuie să pătrundem foarte adânc - atunci, firește, el se impune.

Lucrul acesta nu se poate arăta în mod simplu. Să luăm autoportretul lui Rembrandt la bătrânețe: un om cu totul obișnuit - cu o privire întrucâtva stranie; mai departe nu ajungem ușor. Ceva însă ne oprește: un semn aparte, un stigmat, ceva de ordinul destinului răspândit asupra întregului, de măreție tragică; e ca și cum orice soartă umană s-ar oglindi în acest chip. Și ne răsare în minte ce este și al nostru într-însul.

Sau *Arta fugii*. Muzica poate avea ceva mai adâncă transparență, dar numai când ea se înfățișează la nivelul cel mai ridicat. Aceasta este minunea fugii lui Bach: exterior, ea este ce e mai uscat și mai pedant ce se poate închipui în compoziție, interior însă tot ce poate fi mai zguduitor, mai profund, ba chiar ce e mai intim și mai puternic ca sentiment, - de ordin cu adevărat metafizic în forța ei de a ridica pe om deasupra lui, de a-l cuprinde până în interior și de a-l întoarce în sine. Ea este plină de cerințe, este legată de condiții pe care nu fiecare le îndeplinește. Și este totuși de cea mai înaltă nemijlocire în felul de a se releva.

Aceasta e caracteristic pentru orice artă mare - pentru cea cu totul rară, - care răsare numai la o mie de ani o dată. Numai că nu fiecăre artă mare se închide într-un cerc atât de exclusiv ca fuga; de aceea, ea nu este în toate domeniile atât de pregnant reliefată.

Care este explicația acestui fenomen ciudat? Ea poate fi dată acum cu ușurință: relativ identice, sau cel puțin convergente, sunt în toate domeniile artei ultimele straturi interioare, în parte deja cele care sunt direct interioare. Căci e vorba acolo pretutindeni de om; în spatele ființei umane însă se găsește întotdeauna același ceva moral-metafizic. În măsura în care deci o artă mare pătrunde până în aceste adâncimi și poate să le facă să apară în felul ei - și aceasta o face orice artă cu adevărat mare -, ea trebuie să fie convergent orientată cu semnele ei.

De aici impresia de înrudire strânsă, în ceea ce e cu totul eterogen. Ceea ce constituie convergența este predominanța ultimelor straturi interioare. Căci, în adevăr, întreaga succesiune de straturi mai ușoare și mai exterioare dispare în fața lor, odată ce ne-am adâncit într-însele. Și aceasta cu toată varietatea și cu tot specificul acestor straturi.

Încă ceva este legat de aceasta: convergența a ce e mai mare în orice artă mare este totodată o convergență către sublim. Căci sublimul este acel frumos în care straturile interioare au predominanță necondiționată.

Aceasta spune teoria. Să se compare sub acest raport exemplele date mai sus privind convergența: templul doric, contrapunctica lui Bach, drama shakespeariană a regilor etc.: toate sunt pure exemple ale sublimului. Și tot astfel, cazuri pure de sublim sunt profeții și adolescenții lui Michelangelo, autoportretul lui Rembrandt bătrân, Apollo Olimpicul, simfoniile lui Beethoven.

Ceva rămâne în toate aceste enigmatic: arta mare - cu deosebire în capodoperele ei - implică totuși mai mult decât pura predominanță a straturilor interioare ultime: tocmai ca opere de artă, creațiile

acestea nu pot fi desăvârșite decât atunci când ele vădesc totodată, în straturile exterioare, modelarea adecvată pentru a putea releva acele profunzimi, în chip intuitiv și în figuri pline de viață.

Cum se face însă că în operele de artă cu totul mari, forma adecvată se găsește împreună cu adâncimea Ideii? Ca și cum ambele nu ar pretinde daruri foarte diferite din partea artistului! Se poate pune întrebarea și astfel: de ce la maeștrii deosebit de mari, din toate artele, tehnica execuției și adâncimea cuprinsului (a Ideii) merg atât de strâns mână în mână?... În timp ce la talentele de ordin inferior, ele se desparte atât de lesne? Un lucru simțim imediat: numai în încercările nedesăvârșite momentele acestea două se despart; în desăvârșire ele nu sunt deloc daruri diferite, ci două laturi ale unuia și aceluiași dar.

Cum se poate aceasta? Mai simplu decât pare. În adevăr, să ne gândim: artistul concepe ideea operei sale nu abstract, pe calea gândirii și a conceptelor, ci în viziunea interioară; aceasta însă este totodată proiect al modelării, până înăuntrul planului sensibil din față. Și trebuie să adăugăm: operele mari de artă se nasc în genere numai acolo unde aceste două laturi ale viziunii interne sunt de la început împreună și se întregesc în chip adecvat. Lucrul acesta se întâmplă destul de rar; și chiar la cei mai mari maeștri nu este totdeauna îndeplinit, ci numai în cazuri particulare fericite. Este o greșală să credem că genialitatea aceasta s-ar găsi realizată mai des. Și noi comitem greșala aceasta numai fiindcă suntem prea largi în judecata noastră artistică, și considerăm cu totul mari multe opere care nu merită nici pe departe acest nume.

Surse:

1. Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. II, E.A., București pp. 82-96.
2. Mikel Dufrenne, *Fenomenologia experienței estetice, Percepția estetică*, vol. II, Editura Meridiane, pp. 151-160, 163-164.
3. Nicolai Hartmann, *Estetica*, Editura Univers, pp. 457-462.

XI. Esteticul extra artistic

Putem considera că sunt impregnate de estetic deși sunt în afara artei următoarele entități: a) *natura*; b) *relațiile interumane*; c) *design-ul* - munca de creație și proiectare. În fapt, natura este pentru fiecare dintre noi - ca speță sau ca individ - anterioară și primordială. Noi nu putem suprima cu totul nici natura exterioară nici natura noastră internă. Oricum, obiectele naturii nu au numai statutul de *lucruri*, deci, de obiecte care nu au adâncime ontologică: ele devin *lucruri valorificate*, prin urmare se transformă pentru noi în *bunuri*. În fapt, pe un suport al bunurilor (vitale, utilitare, morale, magice etc.) se poate naște atitudinea estetică în fața obiectelor naturii. Saltul de la ontologie la axiologie se face prin suport psihic și prin aportul ideal al conștiinței. Frumusețea naturii noi o resimțim spontan în cel puțin următoarele straturi: zona anorganică, lumea vegetală, cea animală, peisajul, în fine, lumea ca întreg vizibil și invizibil.

A te interoga de acum asupra posibilității frumuseții relațiilor interumane poate părea o atitudine *deplasată* - din cel puțin câteva rațiuni, la prima vedere, rațiuni tari.

În primul rând, ceea ce a produs în mod voluntar, dar și derivat, vechiul regim, a fost mai degrabă o estetică a urâtului decât o posibilitate de ființare a frumuseții (echivalentă cu armonia, măsura, echilibrul) în cuprinsul vieții de relație. Excepția normală a majorității a fost ca odată edificiul totalitar-represiv dăruit să se instaleze, în scurt timp, antinomul esteticii urâtului și al preeminenței tragicului: viața trăită, simultan atât în acord cu rațiunea cât și cu sensibilitatea. Or, așteptarea a fost contrazisă, și nici nu putea să fie altfel. După un moment saturat de sublimitate, "proza vieții" și-a cerut propriile-i drepturi. Mai este legitimă atunci tema esteticității vieții?

În al doilea rând se poate ridica îndreptățit întrebarea: dacă ceea ce a fost, n-a fost altceva decât una din formele de manifestare ale utopiilor totalitare în istorie, nu cumva a vorbi despre o societate estetică, aceasta nu este decât echivalentul reiterativ al unei paradigme utopice ce se încăpățânează, mereu și mereu, să nu moară și care-și găsește un ultim refugiu în estetic? Întrebarea nu-i deloc retorică și, pentru a-i vedea gravitatea, nu ne rămâne decât să ne gândim la modelele de "state ideale": cu excepția statului platonician în toate celelalte locul artei și al esteticului este augmentat. Utopicul și esteticitatea sunt coordonate ce se presupun și se susțin reciproc.

În al treilea rând, se poate obiecta: acest tip de estetic este oricum unul destul de departe de cel specializat, de nucleul tare al esteticului, cel artistic. Or, de la constatarea extraneității sale topologice și până la sugestia insignifianței sale valorice, nu este decât un pas, iar facerea lui se comite ușor, pe nesimțite. Rezumată, obiecția cu privire la caracterul exterior și ne-necesar al acestei teme, din această perspectivă, ar suna astfel; cât timp însăși arta este tot mai mult afectată în chiar nucleul și estetic, mai ales prin invazia pseudo-artei, cât timp nici aici esteticul nu este scutit de invertiri deloc inocente, nu mai are nici un sens să căutăm un estetic extraartistic într-un teritoriu atât de vast, dar totodată și congenital ambiguu cum este cel al relațiilor interumane directe. Dacă nu mai suntem siguri nici de câtimea estetică a artei, cum am putea avea certitudini pentru palidele urme de esteticitate manifestate în reacții atât de subiective cum ar fi simpatia, dragostea și prietenia?

În al patrulea rând, se poate contesta, pe de o parte, însăși posibilitatea decupării acestui câmp din constitutivitatea socialului și, pe de altă parte, se poate obiecta că orice "tăietură" nu ne va releva decât fie o dimensiune psihologică, fie una sociologică, fie, cel mult, una relevantă pentru antropologia culturală. Mai mult nimic, fiindcă, în ultimă instanță avem de-a face nu cu generalul ci cu individualul, nu cu esențialul ci cu fenomenul. Concluzia este aceeași: nu există legitimitate nici teoretică și nici ontologică aplicabilă dimensiunii estetice a relațiilor interumane directe.

La prima, la început invocata "rațiune tare" se poate contraargumenta astfel: e adevărat cu vechiul sistem a secretat în nefiresul său tocmai dizarmonia, dezechilibrul, boala, grotescul, groaznicul, înfricoșătorul. Toate stări trăite individual și interrelaționar. Dar știm bine că au funcționat și atunci ca și cum compensările. Oamenii fac ceea ce nu se poate într-un fel, altfel și altcumva. În acest caz, unei subterane estetici a urâtului și a degradării i s-a opus cu toate acestea și în pofida lor o estetică elementară a echilibrului și înălțării senine, în primul rând ca proiect și expectație, dar și uneori ca realizare în relațiile de prietenie și în cele de iubire. Alungat de un social tot mai ostil prin opacitate, omul s-a retras unde se putea: în domnia particularului și a individualului. Ambele reduse la nuditatea lor. Opacizarea extremă s-a convertit în teritoriul vieții de relație în singura comunicare autentică și-n singura comunicare trainică. Imposibilității transparenței sociale i-a fost opusă - printr-o dramatică și arareori tragică situație - o posibilă transparență a subiectivității individuale care se deschide în fața unei alte subiectivități. Atom-omul și-a găsit salvarea nu în nivelatorul fluviu social respectiv ci într-un alt "atom", într-un alt individ. E vorba aici de o situație oarecum paradoxală căci, în termeni bergsonieni se poate admite că numai într-o "societate închisă" și într-o ideologie "statică" apare nevoia moralei deschise și a ideologiei (religiei) dinamice, deci apare nevoia profundă de "suflete care se deschid" și care întemeiază o trăire simultan saturată de etic și de esteticitate. În fond numai insuficientul și absența, lipsa sunt creatoare. În acest sens, vederea de estetic a fost resimțită acut și dureros ca fiind o mutilare a sufletului. Legea de psihologie a trăirii valorii este esență următoarea: avem acces privilegiat la o valoare tocmai prin absența acesteia. Prin urmare, oricât de multă energie distructivă a cheltuit un regim totalitar, el n-a reușit să anihileze toate resorturile vieții de relație. Într-un fel, faimoasa *die List der Vernunft* (viclenie a rațiunii, a istoriei) hegeliană a acționat și la acest nivel. Ceea ce însemna că rezultat în istorie poate fi și ceva complet opus fațetelor conștiente ale unei inteligențe manipulative; ea poate fi rezultată nevizată: aceea a nevoii potrivirii formei și a substanței în chiar trăirea clipelor de viață de către fiecare individ, când celălalt sau cealaltă devine sens, apariție, până la urmă chiar destin.

În ceea ce privește a doua obiecție menită să expulzeze tema pusă în discuție, putem afirma că frățețatea utopie - societate estetică este într-adevăr una de neocolit, de nesuprimat. Numai că așa după cum există mituri senine, dar și mituri tenebroase, tot astfel au ființat în istorie atât utopii nonrepressive cât și unele totalitare. Punând în relație acest argument cu cel anterior, putem afirma că nevoia omului de a avea o imagine coerentă, echilibrată despre sine și semenii este o constantă a spiritului liber. Căci, în ultimă analiză, schillerian vorbind, omul este *stăpânit* în starea sa fizică, *dominator de sine* în starea sa morală și *liber* de abia în starea estetică. În acest sens este greu să ne imaginăm însuși progresul civilizatoric al omului obiectivat în rafinarea sensibilității dacă el, omul, n-ar fi acționat ca și când utopia estetică ar fi fost perfect realizabilă, într-o societate mereu imperfectă. În același timp utopia stării estetice s-a născut și din intuiția originară în conformitate cu care importante sunt *realitatea* și *inteligenta* care stabilesc *adevărul*, dar la fel de importante sunt și apariția și aparența estetică care *este joc și nu înșelăciune*. Orice asemenea proiect utopic are în vedere un fapt esențial și anume că omul are nevoie și de *jocul cu forma vie*, care nu-i altceva decât bucuria prezenței întocmai astfel a unui individ particular, în chiar particula lui prezentare și înfățișare. Există aici și un temei mai adânc: omul nu poate fi numai intelect, după cum el nu este numai voință în raportările sale la ceilalți. În fond suntem obligați să constatăm că, atât extrema inteligență cât și extrema stupiditate au între ele o afinitate: amândouă caută numai realul fiind total insensibile la pura aparență. Se știe: prostia nu se poate ridica deasupra realității și nici inteligența opri *sub adevăr*. Rezultă că nevoia de aparență estetică este una care ține de constitutivitatea ființării integrale a omului. Fără jocul cu formele atât în sensibilitate, omul n-ar fi întreg. N-ar strica să ne gândim la cât adevăr este cuprins în celebrele teze schilleriene: a) frumosul nu trebuie să fie numai viață și numai formă; ci forma vie, adică frumusețe; b) cu frumusețea omul trebuie doar să se joace, dar să nu se joace decât cu frumusețea; c) omul nu se joacă decât atunci când este om în sensul deplin al cuvântului, și numai atunci este om cu adevărat, întreg, când se joacă.

Iată, credem, argumentele tari, de natură să ne oblige a redefini substanța utopiilor în genere, cea a "statului estetic", în mod special. Ca atare nu credem deloc în simplitatea formulei; "calea spre soluția politică trece prin problema estetică."

La o a treia teză implicată de devalorizare a esteticului relațiilor interumane se poate răspunde pe scurt astfel: e sigur că esteticul nu se află în acest teritoriu în forme pure, concentrate precum în capodoperele artistice, dar, nu e mai puțin adevărat că, deși saturate de vital și psihologic și inoculate de moral, aceste relații se impun mai ales în forma *îndrăgostirii* cu o serie de attribute specific operei de artă. Astfel, în iubire celălalt și cealaltă sunt aidoma operei de artă, *imutabili originali* și *illuminati simbolic*, ceea ce nu este cazul de pildă, în simpla relație sexuală. Or. Este clar că paradigma acestei situații a iubirii este dată în formula: "acesta o iubește întocmai pe aceasta și aceasta îl iubește întocmai pe acesta." Forma și substanța coincid în acest caz și este greu, dacă nu imposibil pentru cei ce trăiesc o asemenea relație să disjunga aparența și apariția de substanța vitală și de caracterul moral. De asemenea, cel puțin două momente din cele patru pe care Vianu le consideră ca momente constitutive ale operei de artă sunt constitutive și prieteniei și iubirii: *izolarea* și *idealizarea*.

La ultima contestație a legitimității unui teritoriu teoretic dar mai ales ontologic a dimensiunii estetice a relațiilor interumane directe se poate răspunde în următorii termeni. E drept că nu putem pretinde o puritate absolută și o autonomie deplină unor relații precum dragostea, prietenia sau politețea. Dar oare câte unități spirituale care au un suport vital și o conexiune morală reușesc să atingă o asemenea exigență maximală? Problema reală este alta: cât de necesare sunt ele pentru ființarea umană. Or, aici trebuie depășită o altă prejudecată comună, aceea a echivalării "necesității" doar cu ceea ce este evaluat ca esențial, general și substanțial. Subsidiar se înțelege că ceea ce este fenomenal, determinat de apariție și aparențe este considerat contingent. Teza aceasta cade ușor la un examen simplu dacă ne imaginăm de pildă cum ar arăta realitatea umană în absența lor. Absența iubirii, prieteniei, politeții este echivalentul neantului, dezechilibrului sufletesc cronic, a devitalizării sau, din contră, a preeminenței, forței brute, aspirituale.

Totodată, mai este o rațiune tare ce se impune: în însăși imanența relațiilor de iubire, prietenie și politețe, dar mai ales în primele două, ființează o cotă de *sacru*, sacru vizibil în chiar aura specială pe care o are momentul *întâlnirii*, recognoscibilă apoi într-o câtime de "sfîntenie" acordată prezenței întocmai astfel a *celuilalt* sau *celeilalte*. Sfîntenia e desigur cuget moral în luptă, după cum știm de la Kant încoace, dar ea mai este și sensibilitate estetică în luptă cu planul vital și ea este, până la urmă, triumf al formei și al substanței, un fel de victorie substanțială a apariției și aparenței în chiar relația interumană, în cea saturată cu sens pozitiv.

În fine, într-o lume în care transcendențele tradiționale s-au năruit rînd pe rînd, în care legea dublei frenezii (epicureice sau ascetice) oscilează haotic - cu o preeminență parcă a freneziei hedonice - există totuși până la urmă posibilitatea echilibrărilor dată de caracterul simultan vital, etic și estetic al relațiilor interumane directe. Cât de mult s-ar augmenta componentele pur spirituale, cât de mult s-ar afirma uneori cuantele vitale, până la urmă perpetua contradicție necesară între spirit și viață va fi rezolvată într-un unic plan: cel etico-estetic al vieții de relație. Se poate pune atunci întrebarea: simplu ideal al kalokagatiei? Nu! La acesta trebuie adăugat cel al prezenței sacrului ca liant al frumuseții și al binelui în orice relație interumană autentică. Simplu spus ecuația ar fi aceasta: atîta esteticitate cîtă sacralitate: Și, totodată, fără cotă de sacru nici morala nu poate ființa în acest cuprins, iar conjuncția dintre sacru și apariția estetică se repercutează amplificator în straturile conștiinței.

În fapt, supraviețuiește numai acea societate care reușește să conjuge în imanența vieții de relație, viața frumoasă cu sacralizarea vieții celorlați.

* *

*

Propunem ca text semnificativ un fragment din *Estetica* lui N. Hartmann intitulat *Omul viu ca obiect frumos*. De asemenea pentru evidențierea dimensiunii estetice a relațiilor interumane propunem două texte din André-Comte Sponville intitulate *Politețea* și, respectiv *Iubirea*. În fapt, politețea nu este o virtute morală deplină dar ea este în mod cert un semnalizator etico-estetic al personalității. De asemenea *iubirea* considerată de André-Comte Sponville ca fiind o virtute „mai mult decât morală” semnifică și ea prezența esteticului extra-artistic în chiar viața de relație a omului.

1. Nicolai Hartmann, *Omul viu ca obiect frumos*

1.1. *Frumusețea umană ca apariție*

Problema tratată la sfîrșit privind raportul de apariție ajunge de mare importanță cînd trecem de la artă la frumosul extraartistic. Opera de artă este opera omului, creată anume cu scopul realizării frumosului. Este, prin urmare de înțeles, că în modelarea exterioară creatorul se străduiește să ne arate un altceva. Natura lucrează fără o astfel de străduință, în genere fără scopuri și fără conștiință. Ea nu poate introduce deci nimic în opera ei, numai pentru ca ceva să apară.

Același lucru e valabil despre om, așa cum el este și cum trăiește. Este valabil și despre întreaga lume a evenimentelor, în care se află omul și la modelarea căreia el participă. Omul, tocmai, nu este operă omenească, și lumea pe care el o clădește nu este decît în parte operă a lui.

Există atunci în afara operelor de artă un raport estetic de apariție?

În sensul că într-însul natura ar voi să ne dea ceva de înțeles - pe jumătate ascunzându-și, pe jumătate revelându-și gândul - fără îndoială, el nu poate să existe. O indicație însă, chiar fără voința de a indica, o ascundere și o revelare de sine, chiar fără intenții și scopuri, există totuși pretutindeni, fără limită.

Lucrul acesta ne este cunoscut din viața omului. Fiecare om trăiește ceva din sine însuși, în felul cum se comportă, în vorba și reacțiile sale, și anume fără să vrea și fără să știe. Și pentru cel cu experiență și cel care privește cu sânge rece, el poate deveni astfel foarte transparent - chiar în intențiile și convingerile sale secrete și conștient ascunse.

Este vorba, în cea mai mare parte, de lucruri care nu pot fi reduse la concepte - în orice caz, nu cu nuanța particulară cu care ele se înfățișează. Aceasta înseamnă că există lucruri care nu ne sunt date decât intuitiv, așadar într-o contemplare mai înaltă, nesensibilă. Cunoscător de oameni este acela care a exersat în această intuiție și care a strâns experiență, acela căruia odată cu impresia exterioară îi este dată întotdeauna și o icoană sufletească a omului.

Pătrunderea aceasta intuitivă dovedită în viața practică, pusă acolo întotdeauna în slujba scopurilor practice, există totuși și fără scop practic. Și atunci ea se apropie de intuiția estetică. Există o manifestare intuitivă a interiorității omului, în chipul și în purtarea lui, depășind mult orice interes practic: de pildă, reflexul onestității, al simplității, al purității sufletești sau poate al bunătății, al spiritului de jertfă.

Acestea toate sunt valori morale, însă modul de apariție al lor este altceva decât ele însele. El poate fi limpede, convingător, expresiv, poate predomina în impresia totală a personalității, poate străbate și transfigura chipul și ținuta. O atare manifestare intuitivă a nobleței și a bunătății omenești, noi o resimțim în imaginea globală a persoanei, ca frumoasă. Și e vorba de frumusețe în sensul adevărat estetic, acela al raportului de apariție. Valorile care apar sunt, tocmai, nu valori ale apariției, ci numai presupuziția lor potrivit conținutului. De aceea, ele nu coincid cu acestea, ele pot fi sesizate când ele sunt date în mod repetat, și într-o altă formă, mai degrabă rațională.

Căci, un lucru trebuie să-l lămurim chiar de la început: ceea ce „apare” aici nu se epuizează în raportul apariției, ci subzistă și fără acesta, în persoana reală; subzistă și atunci când nimeni nu îl surprinde, nici intuitiv, nici în alt fel. Este vorba de trăsăturile morale ale omului și anume, laolaltă cu calitățile lor valorice, de cugetul adevărat, de ținuta interioară reală. Dacă nu cumva acestea trebuie să apară și ele într-un fel oarecare, e o întrebare pe care o lăsăm aici la o parte. Important este doar faptul că dacă ele apar, ele nu se consumă în această apariție a lor, ci subzistă în sine, independent de faptul că ele pot intuiți.

În măsura aceasta, raportul de apariție este aici un altul decât în opera de artă. Acolo, ceea ce apare în fața noastră este ireal și nu subzistă decât pentru privitor; aici el este ceva ce subzistă în mod real, ceva ce se relevă. Singur faptul apariției în altul, în ceva exterior, dat în chip sensibil, este ca atare același. Și în măsura aceasta avem și aici un raport de apariție veritabil. Numai în aceasta stă legătura frumosului uman, în persoana ce trăiește în mod real cu frumosul artistic. Și în măsura aceasta, iarăși, nici raportul de apariție nu este altul decât în opera de artă. Deosebit este doar modul de subzistență a ceea ce apare. Dar în faptul apariției ca atare, aceasta nu constituie nici o deosebire.

Nu este deci nevoie, în punctul acesta, să ne schimbăm fundamental ideile privitoare la raportul de apariție. Este în esența apariției, ca ceva real să poată apărea întocmai ca și ceva ireal. În viață, aceasta constituie o deosebire foarte mare; în raportul estetic, deosebirea este mai mică deoarece aici nu este vorba de unei realități (cunoaștere), ci de esența intuitivă concretă a apariției însăși., ca și de strânsa legătură cu ceea ce este sensibil dat.

Proba sensului acesta, al frumuseții umane, o constituie turburarea unei atare impresii prin ivirea unor trăsături izolate care trădează cu totul altceva. Așa se întâmplă, de exemplu, când pe o figură, altfel cu aparență simpatcă, apare, în cursul vorbirii sau al râsului, o mișcare a gurii care trădează rea-credință, resentiment, răutate sau chiar numai mărginire; ajunge atât pentru a crea impresia disarmoniei pentru a rupe armonia ținutei calme, provocând decepție și lăsând să se vadă, în locul liniei mari, micime de suflet sau slăbiciune.

Și acestea sunt iarăși momente etice. Însă apariția în ceea ce e vizibil nu este un moment etic, ci un moment care turbură impresia sensibilă ca atare, deci un moment negativ estetic. Trăsătura aceasta inadecvată în înfățișarea persoanei o simțim ca lipsită de frumusețe, și când ea devine insistentă, ca urâtă. S-a turburat aici o armonie, s-a rupt o unitate pe care o descoperim și pe care o agreasem estetic. Și anume, unitatea sfărâmată este aceea a unui plan de spate care ăși face apariția - a unui plan real, e adevărat, dar care se arată în forma exterioară. Faptul de a se arăta, el însuși, constituie apariția. Sfărâmarea însă are loc în planul din față al percepției sensibile, sfâșiind și unitatea acestuia și turburându-i armonia.

Elementul inadecvat interiorului, în aspectul exterior, constituie, în măsura în care el se trădează ca atare, urâtul.

1.2. Frumusețea în raport cu valorile morale și cu cele vitale

Problema pe care o ridică acest raport nu este atât de simplă cum pare la prima vedere. Este evident, firește, că ceea ce apare ca interior nu poate fi limitat la conținutul moral valabil. Ceea ce este opus valorii intră și el în considerare. În adevăr, ceea ce este estetic valabil nu atâră de valorile etice înseși, ci numai de apariția lor sensibilă. Cum nu ar juca un rol deci și nonvalorile etice în apariție, de vreme ce și ele aparțin aceleași sfere a interiorității umane?

Suntem aici mereu în pericol să repetăm greșeala esteticii celei mai vechi și să confundăm valoarea estetică cu valorile etice. Cei vechi au comis greșeala aceasta în conceptul lor de „*Animus sanus in corpore sano*” se spunea în limbaj naturalist, și se avea în vedere sufletul frumos în trupul frumos. Totuși, aici e presupus deja frumosul ca atare, și anume, în ambele lui straturi. El nu poate fi deci redus, pe calea aceasta, la ceva ce i-ar constitui temeiul. Și, mai puțin decât orice, ar putea el consta atunci într-un raport de apariție.

N-ar trebui în genere să se vorbească de frumusețe sufletească. Printr-însa nu se înțelege, în adevăr, decât valabilitatea morală. Frumusețea adevărată o constituie abia apariția ei sensibilă în transparența formelor corpului și în dinamica trupeză. Și pentru faptul acesta noi posedăm în genere o fină sensibilitate.

Pe deasupra, chiar omul îndoielnic din punct de vedere moral poate fi frumos. Acesta este motivul iritant în fenomenul frumuseții umane. Să ne amintim de Alcibiade, omul atât de înzestrat, dar frivol, egoist și infidel, și de dragostea deosebită a lui Socrate pentru el. Avem aici un caracter cu totul unitar în felul lui, care se și exprimă unitar și convingător în exterior. Ne putem gândi, poate, și la frumusețea tânărului Neron. Și chiar figurile homerice trădează o discrepanță; nu fiecare este ca Hector, egal de perfect în aspectul lui exterior și în adâncimea atitudinii lăuntrice.

Forța, lipsa de scrupul, ușurătatea pot părea, într-un chip omenesc, o expresie a nevinovăției fericite, - scrupulele morale, expresie a unei naturi greoaie, a apăsării, a reținerii. Frumusețea nu este expresia unor calități morale; ea este mai degrabă expresia unității și deplinătății interioare. Dar și una și alta, suprema înălțime morală ca și unitatea, pot rămâne exterior neexprimate, ascunse de un exterior inadecvat. În sensul acesta, foarte simplu și foarte echivoc, Socrate era urâtul.

Frumusețea unui chip uman ține cu totul de un raport de apariție. Și, aici, acesta constă - întrucât ceea ce apare este ceva real - în adecvația formei interioare și a celei exterioare, în faptul că una devine vizibilă în cealaltă.

Totuși, nici astfel, sensul frumuseții umane nu poate epuizat. Privirea asupra fenomenelor trebuie lărgită încă, trăsăturile fundamentale ale raportului găsit trebuie trecute asupra altor lucruri, care și ele, întocmai ca valorile morale pot apărea în aspectul exterior al omului. Din ele fac parte, înainte

de orice, valorile vitale. Omul este în adevăr nu numai fiind morală, ci și - ba chiar în prima linie - ființă organică.

Lucrul acesta de la sine înțeles îl uităm prea lesne, fiindcă îl considerăm ca prea trivial. Din punct de vedere estetic, însă, el nu e nimic mai puțin decât trivial. Și calitățile vitale pot fi ascunse, dar ele pot și convingător exprimate în exterior și astfel să apară sensibil. Nimic în întregul domeniu al esteticului nu este atât de vulgar familiar cum e conceptul de om frumos, ca trup (nu numai ca figură) bine alcătuit; poate chiar că acesta este cel mai vechi și cel mai original concept al frumosului.

Conceptul acesta vulgar al frumuseții este condiționat în mare parte de sensibilitatea sexuală. El subliniază în frumusețea feminină momentul moliciunii, al delicateții, al tinereții, în frumusețea bărbătească pe acela al puterii, al fermității, al curajului (acesta din urmă înțeles nu în sens etic, ci ca sentiment al puterii). Este cu totul greșit să se înlăture condiționarea aceasta, ca fiind exterioară esteticului. Ea este o parte necesară a sentimentului natural al frumosului. Dar c frumusețea însăși, ea este tot atât de puțin identică pe cât sunt valorile etice; ea este tocmai doar o condiție preliminară, un pur moment din conținutul a ceea ce apare în raportul de apariție. Valoarea estetică se ridică abia deasupra ei, și este o valoare de natură deosebită. Natural, confundarea cu ea, în conștiința estetică nelămurită sau neajunsă la maturitate, se întâmplă la fiecare pas. Aici, întocmai ca față de sentimentul etic al valorii, trebuie să învățăm treptat să le distingem.

Conceptul original al frumuseții omenești trebuie să fi fost în genere legat de impresia de forță și de vitalitate. Din acestea, el a păstrat cea mai mare parte până în timpuri de înaltă cultură. Aici își spune cuvântul pretutindeni un puternic sentiment vital, chiar acolo unde el nu mai este sexual condiționat. Numai încet se ajunge la desprinderea sentimentului estetic al formei și mișcării de sentimentul natural al vieții și de opoziția sexelor; se trezește înțelegerea pentru frumusețea spiritualizată, pentru figura omului în vârstă, cu desenul mai bogat al zbârciturilor ca limbaj al soartei. În chipul bărbătesc au descoperit-o deja cei vechi; în figura femeii, numai timpurile mult mai târzii.

Toate acestea nu se pot înțelege decât din lunga dominare nediscutată a sentimentelor vitale și din raportul de apariție întemeiat pe ele. Bogăția de forme a chipurilor nu poate justifica această dominare, căci tocmai figura celui în vârstă este mai bogată în formă expresivă.

2. *André-Comte Sponville, Politețea*

Politețea este prima dintre virtuți și originea, poate, a tuturor celorlalte. Este însă și cea mai săracă, și cea mai superficială, și cea mai discutabilă: este totuși o virtute? Virtute „ușoară”, în tot cazul, cum s-ar spune și despre femeile cu același nume. Politeții nu-i pasă însă de morală, iar moralei - de politețe. Un nazist politicos schimbă, oare, cu ceva esența nazismului? Diminuează cu ceva oroarea? Cu nimic, desigur, și politețea este foarte bine caracterizată de acest nimic. Virtute de formă, virtute de etichetă, virtute de suprafață. Aparența deci, și numai aparența unei virtuți.

Dacă politețea este o valoare, fapt care nu poate fi negat, este o valoare ambiguă, insuficientă în ea însăși - putând masca și cele mai bune, dar și cele mai rele lucruri - și, din acest motiv, devine oarecum suspectă.

Acest efort asupra formei trebuie să ascundă ceva, dar ce? Politețea este un artificiu, iar oamenii se feresc de artificii. Este o podoabă, iar lumea nu crede în podoabe. Diderot evoca undeva „politețea insultătoare” a celor mari, și ar trebui să o amintim și pe aceea slugarnică a celor mici. Ar fi de preferat disprețul fără cuvinte și obediența lipsită de manieră.

Se poate și mai rău. Un nemernic politicos nu este mai puțin ticălos decât altul, ba chiar dimpotrivă! Să fie vorba de ipocrizie? E îndoielnic, căci politețea nu se pretinde morală. Pe de altă parte, nemernicul politicos este în mod voit cinic, fără ca prin aceasta să fie lipsit de politețe, dar nici de răutate.

De ce șochează, atunci, un asemenea personaj? Prin contrast? Fără îndoială. Dar nu contrastul între aparența unei virtuți și absența ei (ceea ce ar fi ipocrizie), căci am presupus că nemernicul nostru este într-adevăr politicos. Contrast, mai degrabă între aparența unei virtuți (care, în cazul politeții, joacă un rol de realitate, căci esența politeții se epuizează în aparența ei) și absența tuturor celorlalte, între aparența unei virtuți și prezența viciilor sau, mai degrabă, a singurului viciu *real*, care este răutatea. Contrastul, dacă îl studiem separat, este mai degrabă estetic decât moral: ar explica nu atât oroarea, cât surpriza, nu atât reprobarea, cât uimirea. Ceea ce apare în plus ar fi de ordin etic: politețea îl face pe cel rău și mai reprobabil, deoarece denotă o educație fără de care răutatea personajului ar putea fi scuzată. Nemernicul politicos este opusul fiarei, or, fiarelor nu le poți găsi vreo vină. Este opusul sălbaticului, al aceluia sălbatic pe care suntem dispuși să-l iertăm. Este contrariul brutei grosolane și inculte, care este, poate, înspăimântătoare, dar pe care ne-o putem măcar explica prin lipsa de educație, prin violența nativă și dobândită. Nemernicul politicos nu este nici fiară, nici sălbatic, nici brută. El este civilizat, educat, elevat și, prin urmare, nu are nici o scuză. Cine ar putea ști dacă derbedeul agresiv este rău sau numai prost-crescut? În ceea ce-l privește pe torționarul elegant, însă, nu există nici o îndoială. Așa cum sângele este mai vizibil pe mânușile albe, și oroarea se vede mai bine pe fondul politeții. Naziștii, sau cel puțin unii dintre ei, par să fi excelat în asemenea roluri. Oricine poate să înțeleagă că o bună parte din oroarea germană a venit din acest amestec de barbarie și civilizație, de violență și eleganță, din aparența când șlefuită, când bestială, dar întotdeauna crudă. Politețea a sporit vinovăția, iar ororile au fost cu atât mai barbare cu cât au păstrat aparența civilizației. În cazul unei ființe grosolane putem vorbi despre animalitate, despre ignoranță sau incultură, și putem pune pe seama unei traume suferite în copilărie, de exemplu, sau a eșecului social. Nu însă și când avem de-a face cu o ființă politicoasă. Bunele maniere sunt, în acest caz, circumstanțe agravante, care acuză personajul respectiv, individul sau poporul; societatea întreagă poate fi acuzată nu pentru eșecuri, care ar putea constitui tot atâtea scuze, ci pentru așa-zisele reușite. *Bine-crescut*, se spune, și cu aceasta s-a spus totul. Nazismul ca reușită a societății germane (Jakélévitch ar adăuga: și a culturii germane, dar numai el și contemporanii săi își pot permite aceasta) - iată o expresie care judecă și nazismul, și Germania, cu precizarea că este vorba despre acea Germanie care putea să se cânte Beethoven în lagărele de concentrare și care ucidea copii.

M-am îndepărtat de subiect dar nu din nebagare de seamă, ci dimpotrivă. Politețea nu este o virtute și n-ar putea să țină nici măcar locul vreuneia.

De ce spuneam, atunci că este prima dintre virtuți și poate originea tuturor celorlalte? Afirmția este mai puțin contradictorie decât pare. Originea virtuților n-ar putea fi o altă virtute (căci ar avea nevoie de o origine și s-ar putea să-și fie propria sursă); ține poate de natura virtuților ca prima dintre ele să nu fie propriu-zis o virtute.

De ce prima? Pentru că am luat faptele în ordinea lor cronologică, a evoluției individului. Nou-născutului nu are și nici nu poate să aibă morală. Același lucru se poate spune, multă vreme și despre copilul mic. El descoperă, în schimb, de la vârste foarte fragede, ceea ce îi este interzis. „Nu face asta. E murdar, e urât, e rău...” sau: „E periculos...” Copilul învață repede să deosebească ceea ce este rău (greșeala) și ceea ce provoacă răul (pericolul). Greșeala este răul propriu-zis uman, răul care nu face rău (cel puțin nu celui care îl comite), răul fără pericol imediat sau intrinsec. Și atunci de ce este interzis? Pentru că este murdar, rău, urât sau pur și simplu... de aceea. În mintea copilului, faptul precede astfel dreptul sau, mai degrabă, dreptul este perceput ca un fapt precum oricare altul. Există ceea ce e permis și ceea ce este interzis, lucruri care se fac și altele care nu se fac. Binele? Răul? Deocamdată îi este suficientă regula, care precede judecata și fondul. Dar regula nu are la bază decât convenția, fără altă justificare decât uzanțele și respectarea lor: regula de fapt, regula de formă, deci... politețe. Nu vorbi urât, nu întrerupe oamenii, nu te repezi, nu minți, nu fura... Toate aceste interdicții apar la fel în ochii copilului: „Nu e frumos”. Distincția între etic și estetic nu va veni decât mai târziu, și progresiv.

Politețea este deci anterioară moralei sau mai degrabă morala nu este la început decât politețe: supunerea la uzanțe (și aici este evident că au dreptate sociologii și nu Kant, sau cel puțin sociologii au în primul rând dreptate, ceea ce n-ar contesta, poate, nici Kant), la regulile instituite, la jocul normat al aparențelor. Supunere la lume, la manierele ei.

„Din ceea ce se face”, spune Kant, „nu s-ar putea deduce ceea ce trebuie făcut”. Și totuși la aceasta este obligat copilul, în primii săi ani, și numai prin aceasta devine el om. Kant recunoaște, de altfel, că „omul nu poate deveni om decât prin educație, el nu este decât ceea ce educația face din el”^[1] și că disciplina este principalul factor în „transformarea animalității în umanitate”^[2].

Nici nu s-ar putea găsi expresie mai potrivită. Uzanțele sunt anterioare valorii, ascultarea precede respectul, și imitația - datoria. Politețea („nu face aceasta”) este, deci, anterioară moralei („nu trebuie să faci aceasta”), care i se substituie treptat, ca o politețe interiorizată, eliberată de aparențe și de interese, concentrată în întregime în intenție (cu care politețea propriu-zisă nu are de-a face). Dar cum ar putea să apară această moralitate, dacă nu ar exista în prealabil politețea? Bunele maniere preced faptele bune și le comandă. Morala este o politețe sufletească, un fel de-a fi al ființei în sine (chiar când este vorba de un altul), o etichetă a vieții interioare, un cod al datoriei, un ceremonial al esenței. În schimb politețea apare ca o morală a corpului, o etică pur comportamentală, un cod al vieții sociale, un ceremonial al aparențelor. „Bani de hârtie”, spune Kant, care oricum valorează mai mult decât nimic și care ar fi absurd să-i scoți din uz sau să-i iei drept adevărat^[3].

„Mărunțiș”, continuă el, care nu este decât aparența virtuții, dar care o face atrăgătoare^[4].

Care copil ar deveni virtuos fără această aparență, fără această potențialitate?

Morala începe, deci, cât se poate de jos - prin politețe, și chiar asta și trebuie; să înceapă. Nici o virtute nu este naturală, trebuie deci să devii virtuos. Dar cum să devii, dacă nu ești deja? „Lucrurile pe care trebuie să înveți să le faci”, explică Aristotel, „le înveți făcându-le”^[5].

Cum să le faci, totuși, dacă nu le-ai învățat? Din acest cerc nu se poate ieși decât fie admitând existența unui *a priori*, fie cu ajutorul politeții. Nu avem încă la îndemână un *a priori*, dar politețe - da. „Făcând fapte drepte devenim și noi dreți”, continuă Aristotel, „făcând fapte moderate, devenim moderați, iar acțiunile curajoase ne fac curajoși”^[6].

Dar cum să acționezi drept fără să fii tu însuși drept? Cum să trăiești cu moderație fără să fii moderat? Cum să faci fapte de curaj, fără să fii curajos? Și cum să devii toate acestea? Prin obișnuință, pare să fie de părere Aristotel, dar răspunsul nu este suficient: obișnuința presupune antecedente care să-și permită să te obișnuiești și pe care tot nu le poți explica. La Kant, lucrurile sunt mai clare, căci el explică aceste prime simulacre de virtute prin disciplină, deci printr-o constrângere exterioară; ceea ce copilul, în lipsa instinctului, nu poate face prin propriile-i puteri, „trebuie să o facă alții pentru el” și, astfel, „o generație o educă pe alta”^[7].

Dar ce este această disciplină, în familie, dacă nu mai întâi respect al uzanțelor și al bunelor maniere? O disciplină care normează mai degrabă decât constrânge și care vizează nu atât ordinea, cât o sociabilitate plăcută - o disciplină a politeții și nu una polițienească. Prin intermediul acesteia, mi-mând aspectele virtuții, avem posibilitatea să devenim virtuți. „Politețea”, observa La Bruyere, „nu presupune întotdeauna bunătate, dreptate, milă, gratitudine; ea dă un minimum de aparențe, face exteriorul omului să pară așa cum ar trebui să fie el în interior”^[8].

Din acest motiv, politețea este insuficientă la adult, dar necesară la copil. Ea nu este decât un început, dar înseamnă, totuși, ceva.

Spunând „vă rog” sau „scuzați-mă”, dai aparența respectului, după cum spunând „mulțumesc” mi-mezi recunoștința. Așa cum natura imită arta, morala imită politețea, care, la rândul ei, o imită. „E timp pierdut să le vorbești copiilor despre datorie”, recunoaște Kant^[9].

Și pe bună dreptate. Dar cine ar renunța, de dragul ideii, să-i învețe pe copii politețea? Și ce am mai fi înțeles noi, fără aceasta, din datoriile pe care le avem? Dacă devenim morali - și acest lucru este necesar pentru ca morala și chiar imoralitatea să fie posibile - aceasta se întâmplă, deci, nu datorită vituții, ci educației, nu prin morală, ci prin politețe, nu prin respect al valorilor, ci al uzanțelor. Morala este mai întâi un artificiu, apoi un meșteșug. Devenim vituoși imitând virtutea: „Datorită faptului că oamenii joacă aceste roluri”, scrie Kant, „virtuțile, din care multă vreme ei nu iau decât aparența concertată, se trezesc încetul cu încetul și trec în felul lor de-a fi”^[10].

Politețea precede morala și o face posibilă. „Pradă”, spune Kant, dar moralizatoare ^[11].

Este vorba de a-ți însuși mai întâi bunele maniere, nu pentru a te mulțumi cu ele, desigur, ci pentru a ajunge, prin intermediul lor, la ceea ce ele imită - virtutea - și care nu e tangibilă decât imitând ^[12].

„Aparența binelui la alții”, continuă Kant, „nu e lipsită de valoare în ceea ce ne privește: din acest joc al disimulărilor, care inspiră respect fără să-l merite întotdeauna, se poate naște ceva serios” ^[13], fără de care morala n-ar putea, în cazul fiecăruia dintre noi, nici să se transmită, nici să se constituie. „Dispozițiile morale provin din acte care le sunt asemănătoare”, spunea Artistotel ^[14].

Politețea este, deci, această aparență de virtute, din care provin virtuțile. Politețea rupe, deci, cercul vicios pentru a putea deveni politicos) creând condițiile necesare emergenței sale și chiar, în parte, înfloririi sale (dacă nu există decât diferențe infime între omul politicos și omul pur și simplu binevoitor, respectuos, modest: sfârșim prin a semăna cu ceea ce imităm, iar politețea conduce insesizabil - sau cel puțin poate conduce - la morală. Toți părinții știu asta și numesc procesul „a-ți crește bine copiii”. Nu vreau să spun că politețea ar fi totul sau esențialul. Este, însă, de la sine înțeles că „a fi bine crescut”, în limbajul curent, înseamnă în primul rând „a fi politicos”, și aceasta spune desul. Dacă ar fi vorba numai de politețe, nici un părinte, cu excepția maniacilor și a snobilor, nu ar repeta copiilor de mii de ori (și nu de mii de ori, ci mult mai des), „Spune te rog, «mulțumesc» sau «iartă-mă»”. Dar respectul se învață tocmai prin acest dresaj. Știu, cuvântul deranjează, dar nu ne putem lipsi de procesul pe care îl desemnează. Iubirea nu este suficientă pentru creșterea copiilor, nici pentru a-i face la rândul lor plăcuți și iubitori. Nici politețea nu ajunge; de altfel; este nevoie de amândouă. Întregul proces de educație familială se petrece aici, între cea mai mărunță dintre virtuți, care nu este însă morală, și cea mai importantă dintre ele, care deja mai mult decât morală. Rămâne învățarea vorbirii. Iar dacă politețea este arta semnelor, cum spune Alain ^[15], învățarea vorbirii o relevă. Este vorba despre obiceiuri și despre respectarea obiceiurilor, care nu sunt bune în măsura în care sunt respectate. „Bunele maniere” este titlul unei gramatici, cea a lui Grevisse, deopotrivă celebră și frumoasă, dar ar putea fi titlul unui manual despre cum să te porți în viață. Fă ceea ce se face de obicei, spune ceea ce se spune... Este semnificativ faptul că în ambele cazuri se vorbește despre „corectitudine”, ceea ce nu este decât o politețe minimală și într-un fel obligată. Virtutea, stilul nu vor veni decât mai târziu.

Politețea, deci, nu este o virtute, ci un simulacru - care imită (la adulți) sau care pregătește (în cazul copiilor). Ea își schimbă prin urmare, natura o dată cu vârsta individului. Esențială în copilărie, ea își pierde această calitate la adulți. Ce poate fi mai rău decât un copil prost-crescut, dacă nu un adult rău? Or, la un moment dat, nu mai suntem copii. Știm de-acum să iubim, să judecăm, să dorim... Suntem deci capabili de virtuți, capabili de dragoste, căreia politețea nu i-ar ține locul. Un bădăran generos este de preferat egoismul politicos, după cum un om sărman, dar cinstit, valorează mai mult decât ticălosul rafinat. Politețea nu este decât o gimnastică a expresiei, susține Alain ^[16].

Este un fel de a spune că politețea este legată de exterior, de corp, nu de suflet, care este mai important. Există chiar oameni pe care politețea îi deranjează, printr-o perfecțiune care neliniștește. „Este politicoș ca să fie cinstit”, spun ei, motivând prin aceea că onestitatea presupune adesea asumarea riscului de a dispăcea de a-i șoca sau răni pe ceilalți. Chiar dacă sunt onești, mulți oameni rămân toată viața prizonierii bunelor maniere și nu se arată celorlalți decât prin geamul, niciodată perfect transparent, al politetii, de parcă ar fi contopit o dată pentru totdeauna adevărul cu buna cuviință. În stilul „bon chic bon genre”, cum spune astăzi, abundă asemenea concepții. Politețea, dacă este luată prea în serios, devine contrariul autenticității. Acești oameni „bon chic bon genre” sunt ca niște copii mari, excesiv de cuminți, prizonieri ai regulilor, înșelați de uzanțe și de conveniențe. Ei n-au trecut prin adolescență, aceea adolescență care i-ar fi transformat în bărbați și femei, adolescența care reduce politețea la derizoria ei realitate, adolescența care respinge regulile, care nu iubește decât dragostea, adevărul și virtutea - frumoasa, minunată și necivilizată adolescență! Deveniți adulți, ei vor fi mai indulgenți și mai înțelepți. Dar, dacă trebuie, totuși, ales între o imaturitate și alta, e de preferat, din punct de vedere moral, un adolescent întârziat unui copil prea ascultător ca să crească: mai bine să fii prea onesc pentru a fi politicoș decât prea politicoș pentru a fi onest!

Știința vieții nu este însăși viața, politețea nu este totuna cu morala, dar înseamnă, totuși, ceva. Politețea este ceva mic, care pregătește însă lucruri mari. Este un ritual, dar fără Dumnezeu, un ceremonial lipsit de religie, un cult al etichetei de curte fără monarh. Formă vidă, valoroasă prin chiar acest vid. Politețea plină es ea însăși, o politețe care ia în serios, este o politețe înșelată de propriile-i maniere și care încalcă astfel regulile pe care ea însăși le recomandă. Politețea nu este suficientă, dar se poate spune că este nepoliticoș să fii infatuat.

3. Iubirea

Nici sexul și nici creierul nu sunt constituite din mușchi și nici nu pot să fie astfel. De aici decurg mai multe consecințe dintre care următoarea nu este cea mai puțin importantă: nu iubirea ce vrem, ci iubim pur și simplu și aproape că nu avem de ales. Cum ai putea opta între dorințe sau între mai multe iubiri, din moment ce tot nu poți alege, fiind dependent de ele? Iubirea nu se comandă și în consecință nu poate fi o datorie^[17].

Să fie prezența sa într-un tratat al virtuților problematică? Se poate spune că virtutea și datoria sunt două lucruri diferite (datoria este o constrângere, pe când virtutea - o libertate). Este evident că amândouă ne sunt necesare, fiind solidare una față de alta. Dar virtutea și datoria sunt mai degrabă complementare, adică simetrice, decât asemănătoare sau confundabile. De exemplu binefacerea fără generozitate pare un act făcut din datorie, deci o formă de constrângere^[18].

Este și cazul iubirii. „Ceea ce facem din dragoste se situează totdeauna dincolo de bine și de rău” - spune Nietzsche^[19].

Eu nu aș merge până acolo, pentru că dragostea reprezintă binele însuși. Dar aproape întotdeauna dragostea depășește zona interzisă și datoria, ceea ce este cu atât mai bine! Datoria este o constrângere (un „jug” spune Kant^[20]); datoria este tristă, în timp ce dragostea este spontană și bucură. „Ceea ce facem din constrângere, nu facem din dragoste”^[21] - scrie Kant. Reciproca este la fel de valabilă: ceea ce facem din dragoste nu facem din constrângere și prin urmare nu din datorie. Oricine știe că unele experiențe - și anume cele cu un evident caracter etic - nu au nimic de-a face cu morala, nu pentru că i s-ar împotrivi, ci pentru că nu au nevoie de obligațiile impuse de ea. Care mamă își hrănește copilul din datorie? Și ce expresie este mai cumplită decât datoria conjugală privită ca atare? Dar există iubire, dacă există dorință, de ce am mai fi datori? Se poate vorbi însă de virtutea conjugală, de virtutea maternă, de o virtute în plăcere și chiar în dragoste. O mamă își poate dăruia laptele, o femeie se poate dăruia pe sine, noi toți putem iubi sau mângâia cu mai multă sau mai puțină tandrețe ori curățenie, cu mai multă sau mai puțină fidelitate sau prudență. Gesturile și vorbele noastre pot fi simple sau mai sofisticate, pot ascunde mai mult sau mai puțin umor. Suntem de bună-

credință, iubim în măsuri diferite. Dacă mama și-ar hrăni copilul numai din virtute, sau dacă dragostea virtuoasă nu s-ar naște decât din datorie... Există o manieră mediocră, egoistă, uneori chiar agresivă de a face dragoste. Dar există și o alta, sau mai multe altele, tot atâtea câți indivizi sau câte cupluri, când dragostea cuiva sau iubirea în cadrul unui cuplu stă sub semnul binelui, iar lucrul bine făcut este o virtute. Dragostea fizică nu este decât un exemplu și este absurd să fie supraevaluată, așa cum se întâmplă uneori astăzi, după cum ar fi absurd să fie diabolizată, cum s-a întâmplat nu de puține ori în decursul secolelor. Chiar dacă se naște din sexualitate, după cum crede Freud - și eu îi dau dreptate - dragostea este în orice caz mai presus de micile sau marile noastre plăceri erotice. Toată viața noastră, privată sau publică, familială sau profesională, își are valoarea în dragostea pe care o dăm sau o primim. Ce altceva este egoismul decât dragostea față de propria persoană? De ce mai muncim dacă nu din dragoste de bani, de confort, sau din dragoste de muncă? De ce filosofia n-ar fi, de fapt, iubire de înțelepciune? Dacă n-aș iubi filosofia, atunci cum ar fi apărut cărțile mele? La ce ar mai folosi cartea de față dacă eu n-aș fi încredințat că iubesc virtuțile? Și de ce parcurgi aceste pagini tu, cititorule, dacă nu împărtășești una sau alta dintre aceste iubiri? Dragostea nu se comandă, fiindcă ea este cea care comandă.

Și acest lucru este important în viața noastră morală sau etică. Avem nevoie de morală chiar și în absența iubirii, fiindcă morala ne este într-adevăr indispensabilă! Iubirea comandă, dar o face în lipsă. Iubirea comandă în absență și prin această absență. Tocmai acest fapt este explicat sau relevat de datorie, care ne constrânge să facem ceea ce în prezența dragostei ar veni de la sine, fără constrângere. Cum ar putea comanda dragostea altceva decât pe sine însăși, sau, în orice caz, ceva care să nu-i semene? Numai acțiunile pot fi comandate, și aceasta este esențialul: morala nu prescrie dragoste; ea indică îndeplinirea, din datorie, a aceleiași acțiuni care, din dragoste, s-ar fi îndeplinit liber. Deci maxima datoriei ar fi: *Acționează ca și cum ai iubi*.

În fond este ceea ce Kant numea iubirea practică: „Iubirea față de oameni este posibilă, la drept vorbind, dar nu poate fi comandată, pentru că nu este în puterea nimănui să iubească pe un altul la ordin. Este vorba, așadar, de o iubire practică, cuprinsă în esența tuturor legilor... A-ți iubi aproapele înseamnă să te achiți bucuros de toate datoriile față de el. Dar această rânduială, din care am făcut o regulă, nu poate comanda să și ai aceste intenții în acțiunile la care te conformezi din datorie, ci doar îți cere să tinzi spre ele. Porunca de a face ceva cu plăcere este o contradicție în sine” ^[22].

Iubirea nu este un comandant: este un ideal („idealul sfințeniei”, spune Kant^[23]).

Dar acest ideal ne călăuzește și ne luminează.

Nu ne naștem virtuoși; devenim astfel. În ce mod? Prin educație, prin politețe, prin morală, prin iubire. Politețea, am văzut deja, este o aparență de morală. Să acționezi politicos este ca și cum ai fi virtuos^[24].

Prin politețe, morala începe de la stadiul cel mai de jos. Imitând această virtute care ne lipsește, putem, prin educație, să ne apropiem de ea și să ne-o apropiem. Astfel, ducând o viață de bună conduită, politețea tinde să aibă din ce în ce mai puțină importanță, pe când morala devine din ce în ce mai importantă. Tocmai acest lucru este descoperit de adolescenți, iar noi, ni-l reamintim după ce l-am uitat. Dar nu este decât începutul unui proces, care nu se va opri aici. La rândul său, morala este o aparență de iubire; a acționa moral înseamnă a acționa ca și cum ai iubi. Astfel se naște morala și își urmează calea, imitând dragostea care îi lipsește și ne lipsește, apropiindu-se de ea prin interiorizare și purificare. Iar uneori ajunge pe punctul de a se suprima în această iubire care o atrage, o justifică și o înglobează. A acționa bine înseamnă deci să faci ceea ce se face (politețea), apoi ceea ce trebuie făcut (morală) și, în sfârșit, ajungi câteodată să faci ceea ce se cere, oricât de puțin ți-ar plăcea (etica). Așa cum morala se eliberează de politețe până la capăt (doar omul devenit virtuos nu mai poate să acționeze ca și cum ar fi virtuos), dragostea care depășește la rândul său stadiul moralei ne eliberează: doar cel care a ajuns să iubească nu mai poate să acționeze ca și cum ar iubi. Este de fapt spi-

ritul Evangheliilor („Iubește și fă ce vrei”^[25]), prin care Christos ne-a eliberat de Lege, explică Spinoza, nu suprimând-o, cum a afirmat în mod stupid Nietzsche, ci desăvârșind-o („N-am venit să stric, ci să împlinesc”...^[26]).

Altfel spus, comentează Spinoza, Christos a confirmat Legea pe care a sădit-o apoi pentru totdeauna „în străfundul sufletelor”^[27].

Morala este acea aparență de iubire prin care iubirea devine posibilă și eliberează. Ea se naște din politețe și tinde spre iubire; morala ne ajută să trecem de la prima la cea de-a doua. Iată de ce, chiar dacă este austeră, chiar dacă este neplăcută, noi o iubim.

Trebuie oare să iubim dragostea? Fără îndoială, și chiar o iubim (pentru că ne place măcar să fim iubiți, cel puțin) după cum nici morala nu-i poate fi de nici un folos aceluia care nu o iubește. Fără iubirea de dragoste suntem pierduți, și aceasta poate fi o definiție adevărată pentru infern, adică pentru damnare, pentru pierzanie, aici și acum. Iubești dragostea sau nu iubești nimic, iubești dragostea sau ești pierdut. Și atunci ce fel de constrângere ne-ar putea ajuta? Ce fel de morală? Ce fel de etică?^[28]

Fără iubire, ce ar mai rămâne din virtuțile noastre și ce ar mai însemna ele dacă nu le-am iubi? Pascal, Hume și Bergson sunt mai expliciti aici decât Kant. Morala decurge mai mult din sentiment decât din logică, mai mult din inimă decât din rațiune^[29].

Și nici măcar rațiunea nu comandă (prin universalitate) și nu servește (din prudență) atât pe cât am dori-o. Kant este de-a dreptul amuzant când pretinde combaterea egoismului sau a cruzimii prin principiul non-contradicției! Ca și cum cel care nu ezită să mintă, să ucidă sau tortureze șu-ar face griji dacă maximul acțiunilor sale poate fi ori nu erijat, fără contradicție, în lege universală! Cum poate el să fie adus pe calea cea bună de contradicție sau de universal? Nu avem nevoie de morală decât în lipsa iubirii. Dar nu resimțim această nevoie decât prin puțină dragoste - fie chiar și iubire de sine - pe care o dăm sau care ne-a fost dată, pe care o avem de apărat, la care visăm sau o regăsim...

Iubirea este deci cea mai importantă, nu absolută, fără îndoială (de ce ar mai exista astfel Dumnezeu?). Dar, raportată la morală, la datorie, la lege, este cea mai importantă. Iubirea este alfa și omega pentru orice virtute. În primul rând există mama și copilul său. Mai întâi - căldura corpului și a inimii. Mai întâi - foamea și laptele. Mai întâi dorința, mai întâi plăcerea. Mai întâi gestul care protejează sau hrănește, mai întâi vocea care liniștește. Mai întâi această evidență: o mamă care alăptează; și apoi această surpriză: un bărbat pașnic, care veghează asupra copilului adormit. Dacă iubirea nu ar fi anterioară moralei, cum am mai putea afla ceva despre morală? Și ce ne-ar putea propune morala altceva mai bun decât dragostea din care de fapt provine, care îi lipsește, care o atrage? Iubirea ce o face posibilă și spre care tinde totodată. Iubirea care eliberează. Este o eternă reîntoarcere? Este un cerc? Da, dacă vrei, dacă nu unul vicios, pentru că de obicei nu există o aceeași dragoste de la început până la sfârșit. Prima este condiția Legii, sursa, originea acesteia. Următoarea va fi mai degrabă efectul precedentei, cea care o depășește, o împlinește, cea mai bună reușită a ei. Iubirea este alfa și omega tuturor virtuților. Altfel spus, două litere diferite, două iubiri diferite (cel puțin două), care trec dintr-una în alta prin tot alfabetul vieții. Nu poți alege dragostea din moment ce nu poți alege dorința. Dar dorința își schimbă obiectul, dacă nu chiar natura, iar dragostea transformă și ne transformă.

SURSE:

1. Nicolai Hartmann *Estetica*, Editura Univers, București 1974, pp. 149-151

2. André-Comte Sponville, *Mic tratat al marilor virtuți*, Editura Univers, București, 1998, pp. 14-21;
3. André-Comte Sponville, *Mic tratat al marilor virtuți*, Editura Univers, București, 1998, pp.243-248.

^[1] Kant, *Réflexions sur l'éducation*, trad. fr. Philonenko, Vrin, 1980, p. 73.

^[2] *Ibid.*, p. 70.

^[3] Kant, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, pag. 14, trad. fr. Foucault.

^[4] Kant, Principiile metafizice ale teoriei virtuții, par. 48, în *Scrieri moral-politice*. Editura Științifică, Colecția Clasicii Filosofiei Universale, 1991.

^[5] Aristotel, *Etica nicomahică*, II, I, 1103 a33.

^[6] *Ibid.*, 1103 b, 1. 6.

^[7] Kant, *Réflexions sur l'education*, Introducere, trad. Filonenko, Vrin, 1980.

^[8] La Bruyere, *Caractere*, „Despre societate și despre conversație”, Editura Minerva, BPT, 1974, trad. Aurel Tita.

^[9] *Réflexions sur l'education*, III, C.

^[10] *Anthropologie du point de vite pragmatique*, par, 14.

^[11] *Critica rațiunii pure*, Ed. Științifică. 1969, trad. N. Bagdasar, Elena Moisuc, *Disciplina*, 2, AK, III.

^[12] *Ibid.*, AK, III.

^[13] *Antropologia...*, par. 14.

^[14] *Etica nicomahică*, II, 1, 1103 b. 21.

^[15] Alain, *définitions*, Pléiade, „Les arts et les dieux”, pag. 180 (definiția politeții).

^[16] Alain, *Quatre-vingt-un chapitres sur l'esprit et les passions*, Pléiade, („Les passions et la sagesse”), pag. 1243.

^[17] Kant, *Critica rațiunii practice*, „Despre mobilurile rațiunii pure în practică”, și mai ales *Principiile metafizice ale teoriei virtuții*, XII, c, „Despre dragostea față de oameni”, în Kant, *Scrieri moral-politice*, „Dragostea este un lucru ce ține de simțire, nu de voință, iar eu nu pot să iubesc pentru că vreau, cu atât mai puțin pentru că trebuie (să fiu constrâns să iubesc); așadar, o datorie de a iubi este o absurditate” (sublinierile îi aparțin lui Kant).

^[18] Despre datoria ca formă de constrângere, în Kant, *Critica rațiunii practice*, ca și în *Principiile metafizice ale teoriei virtuții*, Introducere, I, „Explicare a conceptului unei teorii a virtuții”, în *Scrieri moral-politice*, În acest al doilea text, citat, Kant arată că legea morală nu ia formă de datorie decât pentru ființele raționale „care sunt îndeajuns de lipsite de sfințenie ca să poată fi, totuși, cuprinse de dorința de a încălca legea morală, cu toate că îi recunosc autoritatea, și chiar și atunci o urmează o fac fără plăcere (opunându-se înclinațiilor lor), fapt în care constă propriu-zis constrângerea”. Dacă admitem (contrar lui Kant, dar asemeni tuturor anticilor și mai ales lui Aristotel) că virtutea presupune a acționa de bunăvoie, rezultă că datoria și virtutea tind să evolueze în proporție inversă: de exemplu, cel care dă de bunăvoie, dar împotriva înclinațiilor sale nu

devine prin aceasta mai generos, el nu este decât un egoist, un avar moral, în timp ce pentru omul cu adevărat generos darurile și binefacerile au încetat de multă vreme să mai fie constrângeri. Aceste două extreme sunt pur teoretice; nu a existat niciodată virtute fără un dram de constrângere (aceasta ar fi sfințenie), și nici supunere oarbă datoriei, fără o urmă măcar de virtute (aceasta ar fi o moralitate lipsită de plăcere, de iubire, de bunăvoință: tristă moralitate!). Ceea ce există cu adevărat sunt gradele intermediare, pe care oricine le poate studia și experimenta, raportându-se însă permanent la cele două extreme - din această cauză foarte importante. Se poate chiar vorbi despre două tipuri de virtute: virtutea exclusiv morală (virtute în sensul pe care i l-a dat Kant: acțiune din datorie) și virtute etică (cea descrisă de Aristotel și Spinoza: fă binele de bună-voie și cu bucurie). Avem nevoie, desigur, de amândouă, de prima cu atât mai mult cu cât nu suntem, din păcate, capabil de a doua.

[19] *Dincolo de bine și de rău*, Aforismul 153.

[20] *Critica rațiunii practice*, cap. 3.

[21] *Principiile metafizice ale teoriei virtuții*, Introducere, XII, c, „Despre dragostea față de oameni”, în *Scrieri moral-politice*.

[22] *Critica rațiunii practice*, „Despre scopurile...”.

[23] *Ibid.*

[24] *Supra*, cap. 1.

[25] Conform frumoasei formulări a Sfântului Augustin, formulare care n-are nimic de-a face cu laxismul, ci care este, dimpotrivă, constrângere și eliberare totodată (*Comentariu la prima Epistolă a Sfântului Ioan*, VII, 8).

[26] *Evangelia după Matei*, V, 17.

[27] Spinoza, *Tratat teologico-politic*, III: „Îi va elibera de severitatea Legii și totodată o va confirma, înscriind-o pe veci în străfundurile inimilor”. Diferența de opinii dintre Spinoza și Nietzsche asupra acestui aspect am tratat-o pe larg în contribuția mea la *Pourquoi nous ne sommes pas nietzschéens* și în intervenția la colocviul despre Nietzsche și iudaismul. *De Sils-Maria a Jérusalem*.

[28] Mai multe despre deosebirea dintre morală și etică (și despre morala ca aparență de iubire) în lucrarea mea „Morale ou éthique?”. *Valeur et vérité*, PUF, 1994.

[29] Pascal, *Cugetări*; Hume, *Cercetare asupra principiilor moralei*, partea 1; Bergson, *Cele două surse ale moralei și religiei*. Mult înaintea tuturor acestora, Aristotel observa că „nu există decât un singur principiu care pune totul în mișcare, și anume dorința”, și că „intelectul nu se manifestă în absența dorinței” (*De anima*, III, 10, 433 a și II, 3, 414 b). Este unul dintre numeroasele puncte în care Epicur și Lucrețiu sunt de acord cu Aristotel.

Partea a II-a

TEME ȘI INTERPRETĂRI

După ce în partea întâia am propus o introducere în estetică oprindu-ne la temele devenite clasice ale domeniului - statut, categorii (frumos, sublim, tragic, comic), atitudinea și valoarea estetică, conceptul de formă în estetică, opera de artă și esteticul extra-artistic, în secțiunea secundară, am renunțat la *texte* însoțitoare pentru fiecare introducere (la temele mai înainte amintite) în favoarea unor *interpretări* vizând următoarele decupaje teoretice: intuiția filosofică și cea estetică; natura comicului în viziunea lui Bergson; definiția valorii estetice în opera lui Tudor Vianu, Petre Andrei și Mihail Dragomirescu. În fapt, aceste capitole și paragrafe sunt interpretări ce pot fi foarte ușor utilizate în prelungirea textelor și analizelor din secțiunea primă.

Am considerat că pot fi de asemenea, utile și două „fișe de dicționar” dedicate unor opere fundamentale ale culturii românești: *Eseu despre creația artistică* (Liviu Rusu) și *Existența tragică* (D.D. Roșca).

1. Intuiția estetică

Interesul pentru estetică în plin secol XX n-a diminuat niciodată până la cota indiferenței. Oricum secolul a debutat filosofic prin *Estetica* lui Benedetto Croce și unii s-au grăbit să afirme că altceva semnificativ pentru acest domeniu al formelor spirituale în afara descoperirii ecuației intuiție-expresie, nu se mai poate spune. N-a fost să fie așa pentru că nu putea să fie astfel fie și din simplul motiv că, „proce progres?” în sfera științelor explicative și a celor comprehensive cerea imperios o rescriere a unor teme precum: natura esteticului și a artei; locul lor în cuprinsul spiritului; valabilitatea istorică sau transistorică a valorilor operei de artă ș.a. Demersurile științelor particulare ale artei, demersuri absolut necesare pentru descrierea în cele mai mici detalii a fragmentelor de fenomene artistice sau estetice nu s-au dovedit a fi și suficiente pentru a înțelege esteticul în totalitatea manifestărilor sale. Astfel, coexistă, uneori tensiv, prin contestări unilaterale (mai ales venite din direcția științelor particulare la adresa esteticilor filosofice), alteori, „pașnic”, prin admiterea legitimității fiecărei poziții, atât cercetări ce se revendică orgolios din primul sau cel de-al doilea pozitivism, cât și altele ce transgresează metodele explicative (cauzale) în favoarea celor hermeneutice. Acesta ar fi tabloul general. Detaliile sunt, însă, mult mai complicate și nu ne propunem acum să poposim asupra lor. Ele pot fi identificate într-o istorie completă a esteticii acestui secol.

Propunerea noastră este mai modestă. Dorim să aducem în prim plan numai legătura dintre filosofia intuiționistă și estetica intuiționistă. Oricum nu ne putem reține să nu semnalăm, dacă nu ca important, cel puțin ca interesant faptul că atât intuiția esenței fenomenologice, cât și intuiția duratei bergsoniene este sinonimă, finalmente, cu legitimarea unei estetici filosofice. În timp, însă, ce estetica fenomenologică s-a impus autorilor printr-un Moritz Geiger, Roman Ingarden sau Mikel Dufrenne, estetica intuiționistă s-a confundat aproape integral doar cu filosofia bergsoniană. De asemenea, în timp ce prima domină interesul cercetătorilor din deceniul patru încoace, slăbind în intensitate de abia în ultimii ani, cea de-a doua - după ce a fascinat la început de veac - a intrat acum într-un nemeritat con de umbră.

1.1. Intuiția artistică și categoriile estetice

După cum s-a arătat în diverse interpretări, modelul explicit și implicit, al intuiției bergsoniene își are sorginea în tipul specific al cunoașterii artistice, motiv pentru care numeroși critici consideră că ea este reductibilă la intuiția estetică. În realitate însă, Bergson operează o distincție clară între cele două feluri de intuiție, indicându-le cu o exactitate semnificația și obiectul. Cu toate acestea, o anumită apropiere se menține între ele, deoarece în însăși modul de concepere a intuiției filosofice iriază multe componente care în activitatea curentă sunt atașate intuiției estetice. Situația este reală, după cum la fel de adevărat este și faptul că Bergson n-a scris propriu-zis o estetică, deși viziunea sa asupra lumii a fost etichetată, în prelungirea romanticilor, drept panestetică. Estetica sa, cum observa Baymond Bayer în *Histoire de l'Esthétique* (1961), nu este decât o metafizică a intuiției și a calității, prezentate sub o altă formă. Paradoxul acesta rămâne aparent pentru intuiția ca metodă, deși ea se particularizează în artistică și mistică, că ea reușește să atingă esența creatoare a lumii, a duratei pure numai în formă metafizică. Ca atare, viziunea panestetică asupra universului integrează, firesc și cu precădere, intuiția artistică. Pentru elucidarea acestei situații, se cere avută în vedere opinia lui Bergson însuși, din scrisoarea adresată lui Höffding, în care preciza: „1. arta nu poartă decât asupra a ceea ce este viu și nu face apel decât la intuiție, în timp ce filosofia se ocupă necesarmente de materie, în același timp în care aprofundează și spiritul, făcând apel, în consecință, atât la inteligență, cât și la intuiție (deși intuiția va fi instrumentul său specific); 2. intuiția filosofică, după ce s-a angajat în aceeași direcție ca și intuiția artistică, merge mult mai departe: ea prinde vitalul înainte de risipirea sa în imagini, în timp ce arta poartă asupra imaginilor^[1]. Stabilind asemenea granițe separa-

toare, asemenea raporturi de juxtapunere, Bergson nu pierde nici un prilej pentru a arăta că cele două feluri de intuiție se găsesc, totuși, într-o strânsă relație. Astfel, intuiția individualizatoare a filosofiei este pregătită de intuiția individualizatoare a artei. De asemenea, nu o dată el formulează ideea că, în timp ce intuiția filosofică este la îndemâna oricui, de cea artistică nu beneficiază decât anumiți „privilegiați”, artiști, care se nasc „detașați”.

În interesul demersului bergsonian, arta, ca domeniu ce stă în exclusivitate sub semnul intuiției, beneficiază de nenumărate circumscrieri. Necesitatea artei, existența sa autonomă sunt afirmate categoric de Bergson, atât în *Essai sur les données...*, *L'Evolution créatrice*, *Percepția schimbării*, cât și în eseul *Râsul*, unde se confesa: „cred că dacă realitatea ar izbi de-a dreptul simțurile și conștiința noastră, dacă am putea intra în comunicare nemijlocită cu lucrurile și cu noi înșine, arta ar fi inutilă... am fi cu toții artiști, căci sufletul nostru ar vibra atunci neconținut la unison cu natura”^[2]. Fiindu-i inerentă intuiția, arta poartă în sine același caracter nepractic, simplu și dezinteresat, ca și cel al travaliului metafizic. Fondul adânc al realității sufletești nu poate fi surprins, în dinamica sa continuă și complexă, nici numai prin intelect și simbolizarea științifică, nici exclusiv prin limbaj (acesta spațializează durata) și nici numai prin „simplificările practice”, pe care simțurile și le transmit din realitate. Arta singură prin limbajul ei, conștiința ei specifică, ne dă o cale de acces spre esența perpetuu creatoare și plină de imprevizibilă noutate a duratei. „Astfel, fie că este pictură, sculptură, poezie sau muzică, arta nu are alt rost decât de a înlătura simbolurile practic folosite, generalitățile acceptate în mod convențional și social, în sfârșit, tot ce ne ascunde realitatea (s.n.), spre a ne pune față în față cu realitatea... Arta nu este cu siguranță decât o viziune mai directă a realității (s.n.).

Dar, această puritate a percepției implică o rupere de convenția utilă, o dezinteresare înăscută (s.n.) și special localizată a simțului sau a conștiinței, în sfârșit, o anumită imaterialitate a vieții...”^[3].

Modelul cunoașterii artistice așezat la baza configurării intuiției filosofice apare deosebit de evident în afirmația lui Bergson, potrivit căreia, într-o mare măsură arta ar fi suficientă spre a dovedi că este posibilă o vastă extindere a facultăților de percepere. Ea efectuează, însă, doar faza inițială a posibilităților de largire ale acestei facultăți. Deși cadrul discutării acestei probleme este mult mai amplu, până la urmă legitimitatea domeniului estetic se demonstrează tot în termenii unei binecunoscute opoziții: acțiune-contemplație. În acest sens, artistul nu manifestă o preocupare aparte față de aspectele pozitive ale vieții, de necesitățile acțiunii. El este, în înțelesul propriu al cuvântului, un „distrat”. Or, tocmai acest defect, în ordinea inteligenței și a abilităților practice, devine calitatea hotărâtoare în ordinea mai înaltă a contemplației. Detașarea artistului de realitate devine astfel, sinonimă cu perceperea unor lucruri și raporturi care, în mod obișnuit, scapă omului comun. Această idee este, de asemenea, formulată în contextul relevării virtuților superioare ale intuiției față de cunoașterea pur intelectuală sau practică. „De fapt, admitea Bergson, ar fi ușor să arătăm că, cu cât suntem mai preocupată a trăi, cu atât suntem mai puțin dispuși să contemplăm, și că necesitățile acțiunii tind să limiteze câmpul viziunii (s.n.)”^[4].

Suita interogațiilor referitoare la capacitatea și funcțiile intuiției estetice face posibilă sublinierea rolului ei specific în actul cunoașterii - deopotrivă în natură și spirit, în noi cât și în afara noastră - constatarea unor lucruri care nu ne „izbeau” în chip explicit simțurile și conștiința. „Poetul și romancierul care exprimă o stare sufletească nu o creează desigur pe de-a-ntregul; ei nu ar fi înțeleși de noi dacă nu am observa în noi, până la un punct, ceea ce ei ne spun despre alții. Pe măsură ce ei ne vorbesc ne apar nuanțe de emoție și de gândire care puteau fi mai demult reprezentate în noi, dar care rămâneau invizibile: întocmai ca imaginea fotografică ce nu a fost încă cufundată în baia în care ea se va revela. Poetul este acest *revelator*”^[5] (s.n.). Statutul artistului și cunoașterea estetică sunt, în acest fel, similare cu situația filosofului și a reflectării metafizice. Asemănarea nu este însă identificare. Căci, dacă intuiția filosofică reprezintă însăși simpatizarea și coincidența cu lucrul, intuiția estetică nu realizează această treaptă. „Arta ne face fără îndoială să descoperim în lucruri mai multe calități și mai multe nuanțe decât zărim în chip firesc în ele. Ea dilată percepția noastră, dar mai curând la suprafață decât în adâncime. Ea îmbogățește prezentul nostru, dar nu ne face să-l de-

pășim"^[6]. Totodată, originea capacității de a fi „revelator” estetic trebuie căutată într-un „accident fericit”: „... din când în când... se ivesc oameni a căror conștiință, sau ale căror simțuri sunt mai puțin aderente la viață. Natura a uitat să lege facultatea lor de a percepe de facultatea lor de a acționa. Ori de câte ori ei privesc un lucru, îl văd pentru el, iar nu pentru ei. Ei numai percep doar în vederea acțiunii; percep pentru a percepe, fără vreun scop, numai pentru plăcerea de a percepe (s.n.). Printr-un anumit aspect al ființei lor, fie prin conștiința lor, fie prin vreunul din simțuri, ei se nasc detașați (s.n.); și după cum această detașare este aceea a cutărui sau cutărui simț, sau detașarea conștiinței, ei sunt pictori sau sculptori, muzicieni sau poeți (s.n.). Așadar, o viziune cu adevărat mai directă a realității întâlnim noi în diferitele arte, și tocmai datorită faptului că artistul se gândește mai puțin să tragă foloase de pe urma percepției sale, percepe el un număr mai mare de lucruri”^[7].

După cum arătam - pentru Bergson - arta nu e decât „o viziune mai directă a realității”. Totodată, această „puritate a percepției implică o rupere de convenția utilă, o dezinteresare înăscută și special localizată a simțului sau a conștiinței, implică în același timp o anumită imaterialitate a vieții care nu este decât ceea ce dintotdeauna s-a numit idealism. Încât, se poate spune că, realismul se întâlnește în operă când idealismul stăpânește sufletul, și că numai printr-o mare risipă de idealitate izbutim să reluăm contactul cu realitatea”^[8]. Nici o artă - întărește mereu și mereu Bergson - deci, nici arta dramatică nu face excepție de la această regulă. Ceea ce drama „dezgroapă” și pune în același timp în lumină nu este decât realitatea profundă care ne este ascunsă de necesitățile vieții, adesea în vederea propriului nostru interes. Oricum, arta țintește întotdeauna individualul. „Ceea ce pictorul fixează pe pânză, nu este decât ceea ce el a văzut într-un loc cunoscut, într-o anumită zi, la o anumită oră, în culori pe care nu le vom revedea. Ceea ce cântă poetul este o stare sufletească ce a fost a lui și numai a lui și care nu va mai fi niciodată. Ceea ce dramaturgul înfățișează privirilor noastre este desfășurarea unei vieți sufletești, o urzeală vie de evenimente și de simțăminte, o urzeală a ceva ce nu s-a înfățișat decât o singură dată, spre a nu se mai reproduce nicicând. În zadar vom da acestor simțăminte nume generale, fiindcă în alt suflet ele nu vor mai fi la fel. Ele sunt individualizate. Mai ales prin această din urmă particularitate aparțin ele artei, căci generalitățile, simbolurile și însăși tipurile sunt elemente obișnuite ale percepției noastre zilnice”^[10].

Am reprodus în extenso citate din *Le Rire* pentru că într-adevăr avem convingerea că multe din analizele noastre anterioare sunt mai bine evidențiate prin chiar apelul la textul bergsonian. Nu putem, totodată, să ne abținem și să nu constatăm cum aceste idei referitoare la rostul artei și importanța intuiției estetice pot fi regăsite în termeni foarte apropiați la Marcel Proust. „Măreția artei adevărate - va spune pe urmele lui Bergson, autorul *În căutarea timpului pierdut* - consistă în a regăsi, în a recuceri, în a ne face să cunoaștem această realitate departe de care trăim, de care ne îndepărtăm tot mai mult pe măsură ce cunoașterea convențională (s.n.) ce i-o substituim capătă mai multă densitate și impermeabilitate, această realitate pe care am risca mult să murim fără să fi cunoscut-o și care este pur și simplu viața noastră, adevărata viață, viața în sfârșit descoperită și limpezită, singura viață, așadar, cu adevărat trăită, această viață care, într-un sens, sălășluiește în fiecare clipă în toți oamenii în aceeași măsură ca și la artist. Dar, ei n-o văd, pentru că nu încearcă s-o limpezească (s.n.). Și astfel, trecutul lor e supraîncărcat cu nenumărate clișee care rămân inutile, dat fiind faptul că inteligența nu le-a dezvoltat -. Să recucerim viața noastră; dar și viața celorlalți; căci stilul, atât pentru scriitor, cât și pentru pictor, e o chestiune nu de tehnică, ci de viziune. El este revelația, care s-a dovedit imposibilă prin mijloace directe și conștiente, a diferenței calitative (s.n.), ce există în modul în care ne apare lumea, diferență care, dacă n-ar exista arta, ar rămâne taina veșnică a fiecăruia (s.n.). Numai prin artă putem ieși din noi înșine, putem ști ceea ce vede un altul din acest univers care nu este identic cu al nostru și ale cărui peisaje ne-ar fi rămas tot atât de necunoscute cu acelea ce se pot afla în lună. Mulțumită artei, în loc de a vedea o singură lume, lumea noastră, o vedem multiplicându-se și, câți artiști originali există, tot atâtea lumi avem la dispoziția noastră, mai diferite unele de altele decât acelea care călătoresc prin infinit și care cu multe veacuri după ce s-a stins focarul din care creionam, fie că acesta se numea Rembrandt sau Vermeer, ne trimit raza lor specială”

^[11].

Încă în *Essai...*, Bergson a avansat ideea că arta mai curând decât să exprime, urmărește să imprime sentimente în receptori; ea le sugerează și ori de câte ori găsește mijloace mai eficace, se dispersează bucuros de a „imita natura”. Căci, „natura procedează precum arta, prin sugestie, dar nu dispune de ritm. Ea îl înlocuiește prin lungă camaraderie pe care comunitatea influențelor suferite a creat-o între ea și noi, camaraderie care face ca la cea mai neînsemnată indicație a unui sentiment, simpatizăm cu ea, așa cum o persoană supusă multă vreme influenței unui hipnotizator se supune de îndată gestului său”. În același context, Bergson se întreabă dacă nu cumva, într-un anumit sens „arta nu precede natura”. Chiar fără a merge atât de departe, i se pare mai conform regulilor unei bune metode să propună studierea frumosului mai întâi în operele în care el a fost produs printr-un efort conștient și de-a coborî apoi prin tranziții insensibile, de la artă la natură (care este și ea „artistă” în felul ei). Adaptând acest punct de vedere, ne vom da seama - crede Bergson - că rostul artei e de a adormi puterile active, sau mai curând rezistente ale personalității noastre și de a ne aduce astfel la o stare de docilitate desăvârșită în care realizăm ideea ce ni se sugerează, în care simpatizăm cu sentimentul exprimat. În procedeele artei vom regăsi, într-o formă atenuantă, rafinată și întrucâtva spiritualizată, procedeele prin care se realizează obișnuit starea de hipnoză. „Apelul la hipnoză și la comparația intuiției artistice cu ea se realizează cu diverse ocazii la Bergson. Iar dacă luăm în seamă că primul articol scris de Bergson a fost dedicat analizei psihologice și metafizice a acestui fenomen, al hipnozei, nu mai rămâne decât să ne întrebăm - alături de alți interpreți precum Chevalier sau Bayer - dacă nu cumva aceasta a fost un punct esențial de plecare, punct primar care coagulează finalmente notele de caracterizare ale intuiției filosofice a celei artistice și a celei mistice.

Este oricum la prima vedere paradoxal că filosofia intuiționistă privilegiază arta sau, poate conceperea intuitivă a esteticului se solidarizează cu intuiția filosofică, dar autorul nu scrie o estetică: „N-am ținut niciodată să scriu o carte”. Cauza acestei situații trebuie căutată în faptul că viziunea estetică nu mai este, la Bergson, limitată la frumos, înțeles în mod tradițional. De asemenea, metafizica este parte a artei: una și alta se apropie de aceleași obiecte. Reuniunea lor a priori nu va fi mai puțin fatală în metodă decât în doctrină. De fiecare dată când Bergson, în speculația sa, a căutat cu obstinație estetica sa, el s-a găsit, în ciuda propriei intenții față în față cu chiar filosofia lui însăși. Or, metafizica are asupra esteticului avantajul de a merge în străfundurile obiectului său. Într-adevăr, intuiția filosofică, va merge mai departe decât arta în această revelare directă a realului. Prima este mai penetrantă și ea se adâncește în durată, pe când arta se pregătește în vestibulul duratei sau, nu este decât „propedeutica” sa. După cum l-am mai citat pe Bergson, arta dilată percepția, dar mai mult la suprafață decât în profunzime; ea îmbogățește prezentul, dar nu ne face să-l depășim.

Ceva ce lipsește viziunii estetice, dacă o decupăm lucid, este, după Bergson, o vedere organizată în durată. Diferența consistă, pe de o parte, în inerenta „superficialitate a ochiului artistului” care nu va putea înlocui, pe de altă parte, „penetrația viziunii filosofice”. Căci, numai prin filosofie ne putem deprinde să nu izolăm niciodată prezentul de trecut; numai datorită viziunii filosofice toate lucrurile dobândesc o adâncime, sau ceva „mai mult decât adâncime”, ele dobândesc ceva asemănător unei a „patra dimensiune” care îngăduie percepțiile anterioare să rămână solidare cu percepțiile actuale și care permite însuși viitorului imediat să se schițeze în parte în prezent. Continuitatea și dinamicitatea realității sunt surprinse mai adecvat prin filosofie.

În acest context, este absolut normal ca Bergson să nu ne spună foarte mult despre frumos în lucrările ulterioare celei de debut în care afirma: „sentimentul frumosului nu este un sentiment specific; orice sentiment resimțit de noi va adopta un caracter estetic de îndată ce ne este sugerat, iar nu cauzat. Înțelegem acum de ce emoția estetică face să admită anumite grade de intensitate, precum și anumite grade de elevație”. În *Essai...*, Bergson mai crede că „pentru a înțelege cum de sentimentul frumosului comportă la rândul său diferite grade, ar trebui să-l supunem unei analize minuțioase”^[13] (s.n.). Această analiză, însă, n-a fost făcută niciodată într-un studiu separat și poate că nici nu putea fi realizată. Așa se face că avem presărate în *Le Rire*, *L'Evolution creatrice*, *Matiere et memoire*, *La Pensée et le Mouvement*, nu „analize minuțioase”, ci observații pertinente ca aceasta: „Viața nu se recompune. Ea se lasă numai privită. Imaginația poetică nu poate fi altceva decât o viziune mai

completă a realității. Faptul că personajele pe care le creează poetul dau impresia că sunt vii, se explică prin aceea că ele sunt poetul însuși, poetul care s-a multiplicat și s-a adâncit pe el înșiși printr-un efort de observație lăuntrică atât de intens încât surprinde virtualul în sânul realului și reia, spre a face din el o operă completă, ceea ce natura lăsase în el în stare de schiță sau de simplă năzuință" ^[14]. Oricum, Bergson nu putea evita să nu circumscrie locul creației artistice și estetice alături de creația științifică și cea metafizică, aceasta din considerentele metodologice bine știute și, în aceeași consecuție, el nu putea eluda problema valabilității operei de artă. S-a și pronunțat, în acest sens, afirmând că valoarea unei anumite opere de artă nu se măsoară atât după puterea cu care sentimentul sugerat pune stăpânire pe noi, cât după bogăția acestui sentiment însuși. Căci, alături de gradele de intensitate sunt deosebite instructiv gradele de adâncime și cele de elevație. Or, apelul la gradele de profunzime și de altitudine al sentimentului, apropiere din nou viziunea estetică de intuiția metafizică.

Confirmarea intuitivă a valorii este dată nu de „superficialul ochi de artist”, ci de penetrația unică și ireductibilă a intuiției filosofice ce se instalează în durată.

Coeziunea dintre substanța filosofiei bergsoniene și circumscrierea naturii artei și a valorii ei este esențial surprinsă de R. Bayer care precizează că, pentru Bergson „percepția este estetică în același fel în care este reală: în jocul diferențelor ei și printr-o discriminare calitativă. Manifestarea unicității este fondul artei și al lumii” ^[15]. Iar „fructele artei... susțin relația cea mai ineluctabilă cu fondul lucrurilor sub trăsăturile descrise de Bergson: materia estetică a unui univers de pură prezență, a unei lumi de asemenea singulară în care totul este unic, a unei sfere a contingenței în care totul este radical nou și imprevizibil în timp. Evidența estetică rămâne, din aceste motive, calea de acces spre realizarea metafizicianului” ^[16].

Bergson a surprins și dezvoltat până la ultima consecință un aspect real al procesului de creație artistică, anume acela al caracterului deseori neconștientizat al procedeelelor pe care artistul le utilizează. Acest fapt a fost sesizat încă de Platon în celebrul dialog *Ion* și reluat ulterior cu neconținut interes, dar niciodată cu atâta insistență ca în romantism și mai târziu de ideologia din jurul avangardei literare și artistice. În această privință, ideile lui Bergson sunt sincrone cu cercetarea psihanalitică, cu teoretizările existente la sfârșitul veacului trecut și începutul acestui secol, preocupări ce aveau ca obiect predilect creația artistică și revenite în actualitate odată cu ascensiunea impresionismului, simbolismului, a romanului de tip proustian, iar mai apoi a expresionismului, dadaismului și spre-alismului. Insistența sa pentru relevarea valorii factorilor inconștienți în procesul creației se întâlnește astfel, atât cu direcția spiritualistă și antiintelectualistă din filosofie, cât și cu orientările - devenite comune în epocă și trecute pe nesimțite în stare de spirit -, care refuzau tot mai vădit reducerea actului poetic și artistic la capacitatea asociativă a intelectului, la formele riguroase ale gândirii raționale. De fapt, adevărul este (aducând raționamentul la limită) că niciodată opera de artă n-a fost în exclusivitate produsul reflexiei discursive. Din motive lesne de înțeles, celebrul intuiționist francez accentuează însă numai latura extrarațională a procesului de creație artistică, eludându-le pe toate celelalte.

O analiză detaliată a ideilor estetice ce irump din întreaga operă a lui Bergson demonstrează indubitabil că el abordează, în chip original, problemele fundamentale ale oricărei filosofii a artei: ce este frumosul? ce este arta? Acest fapt a generat și întreținut, de altfel, vie atenția exegeților care au purces, în mod firesc, la analiza categoriilor esteticii bergsoniene. Bunăoară, unii interpreți ^[17] stabilesc o legătură directă între triada intuitivă (intuiția filosofică, estetică și mistică) și „modificările”, modurile de manifestare ale frumosului: grațiosul, frumosul echilibrat și sublimul. De asemenea, prin teoria sa asupra comicului, Bergson se înscrie în marea tradiție a esteticii filosofice chemată a răspunde, dintr-o perspectivă totalizatoare, la întrebarea, întotdeauna actuală și legitimă, privind natura și esența comicului, a dramaticului.

1.2. Formele râsului și natura comicului

Iată, într-o formă concentrată surprinsă natura dramaticului. „Orice artă exprimă anumite stări sufletești. Pentru aceste stări, unele se nasc mai ales din contactul omului cu semenii săi. Acestea sunt sentimentele cele mai intense și, totodată, cele mai violente. Dacă omul s-ar lăsa mânat de imboldurile firii sale sensibile, dacă n-ar exista nici legea socială, nici cea morală, asemenea explozii de simțăminte violente ar fi manifestări curente ale vieții. Dar, este util ca aceste explozii să fie zădărnice, și este necesar ca omul să se supună unor reguli. Iar ceea ce interesul sfătuiește, rațiunea poruncește: există o datorie și menirea noastră este să ne supunem ei. Sub imperiul acestei îndoite influențe a trebuit să se constituie, întrucât privește neamul omenesc, un strat superficial de simțăminte și de idei care tind către fixitate și neschimbare, care s-ar vrea mereu aceleași la toți oamenii și care marchează - când n-au puterea să-l înăbușe - focul ascuns al patimilor individuale. Progresul lent al omenirii către o viață socială din ce în ce mai pacifică, a consolidat treptat acel strat, așa cum însăși viața planetei noastre n-a fost decât o lungă strădanie în vederea acoperirii cu o peliculă solidă și rece, masa arzândă a lavei în neconținută fierbere. Dar, există erupții vulcanice. Și dacă pământul ar fi o ființă vie, i-ar plăcea poate să viseze în timp ce se odihnește, la acele explozii bruște în care el redevine deodată conștient de tot ceea ce este mai profund în el însuși. O plăcere de acest fel ne prilejuiește drama. Sub viața liniștită pe care societatea și rațiunea ne-au alcătuit-o, ea răscolește în noi ceva care din fericire nu explodează, dar pe a cărui tensiune interioară ea ne face să o simțim. Drama îi oferă naturii o revanșă asupra societății. Uneori, ea v-a merge de-a dreptul la țintă: va aduce din adâncuri la suprafață patimile care fac totul să explodeze. Alteori, o va lua pieziș, așa cum procedează obișnuit drama contemporană; ea ne va dezvălui cu o îndemânare uneori sofisticată, contradicțiile lăuntrice ale societății; ea va exagera partea de artificiu ce se întâlnește în legea socială; și astfel, prin mijloace ocolite, dizolvând de astă-dată învelișul, ea ne va face din nou să atingem adâncul. Dar, în ambele cazuri, fie că slăbește societatea, fie că întărește natura, drama urmărește același scop, anume să ne dezvăluie o latură a fapturii noastre, ascunsă nouă înșine, ceva ce s-ar putea numi elementul tropic al personalității noastre” ^[18].

Există, însă, o deosebire majoră între comedie și tragedie. Comedia se asociază cu tipul general, tragedia este de neînchipuit, fără individualitatea unică, comedia se asociază caracterelor generale, „pe care le-am întâlnit și pe care le vom mai întâlni”, în timp ce tragedia privește individul excepțional, comedia nu ne dă stări individuale sau momente trăite o singură dată, extrase din realitatea interioară, precum marea artă și tragedia; seva ei este extrasă din realitatea exterioară. „Până și titlul marilor comedii este semnificativ: *Mizantropul*, *Avarul*, *Jucătorul*, *Distratul* etc., iată denumiri de genuri. Și chiar și în cazurile în care comedia de caracter poartă drept titlu un nume propriu, acest nume este foarte curând târât de greutatea conținutului său în albia numelor comune. Spunem „Un Tartuffe”, în timp ce n-am spune o „Fedră” sau un „Polyeucte”. Mai ales, nu i-ar da niciodată în gând unui poet tragic ca în jurul personajului său principal să grupeze personaje secundare destinate a fi, ca să spunem așa, niște copii simplificate ale lui. Eroul de tragedie este o individualitate unică în felul ei. Îl vom putea imita, dar atunci, conștient sau nu, vom trece de la tragic la comic. Nimic nu-i seamănă, deoarece el nu seamănă cu nimeni (s.n.). Dimpotrivă, un remarcabil instinct îl poartă pe poetul comic ca, după ce și-a alcătuit personajul central, să facă să graviteze în jurul lui altele care înfățișează aceleași trăsături generale. De aceea, poate multe comedii au drept titlu un substantiv la plural sau un termen colectiv: „Femeile savante”, „Prețioasele ridicole” ^[19]. În aceeași ordine de idei, nu întâmplător titlul marilor tragedii este un nume propriu: Hamlet, Lear, Oedip. Oricum, personajul comic e opus celui tragic prin aceea că, în timp ce acesta din urmă e în contact cu profundul sufletesc, primul e un distrat, un mecanizat; el poate prezenta din același tip mai multe exemplare diferite, înlocuind ca un naturalist care studiază o specie, în timp ce tragedia are însă un unic personaj; tragedia se atașează de indivizi, comedia de genuri; în fine, tragedia se trage din observația interioară, în vreme ce comedia ne provine din observație exterioară.

Distincțiile de mare subtilitate și originalitate operate între dramatic și comic, între comic și tragic, nu pot fi separate de substanța metafizicii bergsoniene. Contribuția lui Bergson în problema comicului ^[20] stă, cu deplină justificare, alături de teoriile lui Aristotel, Kant, Hegel, Th. Lipps, Sigmund Freud, Nicolai Hartmann ș.a., fiind evidențiată ori de câte ori sunt trecute în revistă principalele teo-

rii perene despre această categorie. Izvorul și esența comicului sunt nemijlocit deduse din contradicția inerentă instituită între „vital”, „viață” și „materie”, între ceea ce semnifică, pe de o parte, devenirea, mișcarea, mobilitatea absolută, irepetabilitatea, permanenta creație și, ceea ce reprezintă, pe de altă parte, rigiditatea, încremenirea, repetabilitatea, inerția totală.

De obicei, avertiza Bergson, se râde de ceea ce are asemănare cu noi sau poartă pecetea noastră. Râsul este un fel de gest social care subliniază și reprimă o anumită distragere specială a oamenilor și evenimentelor. Rolul râsului este de a reprima tendințele separatiste și de a corecta rigiditatea, transformând-o în suplețe, de a readapta pe fiecare la toți. Totodată - arată Bergson -, datorită faptului că râsul, ca și visul, se detașează de lucruri și de logică (care ne cer un neîntrerupt efort intelectual), el este pentru oameni o destindere, o odihnă, o lene: el „ne odihnește de oboseala de a gândi”. Râsul, însă, nu intervine în orice împrejurare, ci doar în condițiile în care conștiința dobândește o stare de calm, când asistăm la evenimente privindu-le detașat, fără nici o emoție, deoarece adversarul principal al râsului este întotdeauna emoția. „Râsul n-are nimic mai primejdios decât emoția”^[21], credea Bergson, introducând astfel cea mai severă expulzare a sentimentului din constitutivitatea comicului, separație fără precedent în întreaga istorie a esteticii. Pe lângă emoție, mai există și o anumită rigiditate, de asemenea potrivnică râsului. Având caracter social, prin excelență, râsul se manifestă în egală măsură ca dușman al rigidității și al emoției. Atitudinile, gesturile, mișcările corpului uman sunt rizibile în măsura în care trimit cu gândul nu la organismul viu, ci la un mecanism. Desenul unui caricaturist e comic doar atunci când sugerează o marionetă articulată. Automatisme de tot felul constituie, în general, sursă de râs. Astfel, gesturi de care în mod obișnuit nu râdem, devine rizibile când sunt reproduse de cineva, iar oamenii încep să fie imitabili în momentul în care în el se instalează automatisme, „încetează de a mai fi el înșiși”. Punctul de plecare și principiul suprem al teoriei bergsoniene a comicului, sintetizat în formula „Ceva mecanic aplicat peste ceva viu”. („C'est du mécanique, plaqué sur du vivant”), îl reprezintă tocmai această suprapunere de situații când, un om în loc să aibă inițiativă, să creeze și să inoveze, se comportă ca o păpușă mecanică, fiind dominat de repetări stereotipe, stări de fixație, de diverse automatisme. După convingerea lui Bergson, generează comic „rigidul, gata-făcutul, mecanismul, în opoziție cu ceea ce este suplu, neconținut schimbător, viu; distracția în opoziție cu atenția, în sfârșit automatismul în opoziție cu activitatea liberă”^[22].

Aceste premise îi permit lui Henri Bergson să întreprindă o extrem de interesantă analiză a modalităților comicului. Primul gen pe care-l cercetează se referă la comicul de situație. Urmează apoi comicul de limbaj, pentru ca în final să se insiste asupra comicului de caracter. Comicul de situație și cel de limbaj intervin pretutindeni în viața zilnică; comedia teatrală, prin simplificarea și îngroșarea anumitor laturi ale comicului cotidian, poate oferi mai multe învățăminte decât experiența reală. Examinarea comicului de situație începe pornind de la legătura posibil de stabilit între jocul copiilor și comedie, cu joc ce imită viața. Așa cum copilul ajunge, distrăgându-se din realitatea înconjurătoare, să confunde obiectul de joc - păpușa, bunăoară - cu omul, tot așa se poate ca spectatorul să identifice situațiile de pe scenă cu cele din viață. „Comicul, conchide Bergson, este inconștient”^[23]. Probabil că, anumite reminiscențe din copilărie sunt conservate de fiecare în străfundurile ființei sale. Comicul ar viza, din acest punct de vedere, aspectul unei persoane prin care aceasta se aseamănă cu un lucru, fie prin comportamentul ei mașinal, prin rigiditatea sa, fie prin mișcarea sa în afara vieții. Comicul ar exprima, astfel, o imperfecțiune, individuală sau colectivă, care cere întotdeauna o corecție imediată, corecție ce trebuie să vină din partea contemplatorului detașat de orice emoție. În concluziile eseului despre râs, se remarcă o anumită simpatie apărută pretutindeni față de personajul comic, cu care indirect oamenii se simt solidari, în posibilitatea lor de a se rupe de existența autentică, de a ceda total tentației mașinalului, automatismelor, ticurilor și rigidității care îi fac să piardă o parte din esența umană. Râsul rămâne, desigur, o corecție, dar, în același timp, din altă perspectivă, el constituie și un mijloc de destindere, care îi ajută pe receptori să uite pentru moment preocupările grave, transpunându-i în interiorul fenomenului contemplat. Tocmai de aceea, se cuvine observat că, prin intermediul analizei comicului, Bergson accede nu numai la latura estetică a artei, ci și la funcția ei morală.

Căci - arată Bergson - „pe de o parte, o persoană nu este niciodată ridicolă decât printr-o dispoziție care seamănă cu o distracție, prin ceva care viețuiește la suprafața ei ca un parazit, adică fără a se lega organic de ea. Iată pentru ce asemenea dispoziție se observă din afară și se poate, totodată, corecta. Pe de altă parte însă, rostul râsului fiind această corecție însăși, este util ca ea să atingă deodată cel mai mare număr de persoane cu puțință. Acesta este motivul pentru care observația comică tinde instinctiv către general. Printre singularități, ea le alege pe acelea care sunt susceptibile de a se reproduce și care, prin urmare, nu sunt în mod indisolubil legate de individualitatea unei persoane, ci sunt, ca să spunem așa, singularități comune. Punându-le pe scenă, ea creează opere care vor aparține fără îndoială artei, prin aceea că nu vor urmări, în mod conștient, decât de a plăcea, dar care se vor deosebi de celelalte opere de artă prin caracterul lor de generalități, precum și printr-un gând ascuns și inconștient de a instrui. Așadar, pe drept cuvânt, se poate spune că, în ultimă analiză, comedia se situează la mijloc între artă și viață. Ea nu este dezinteresată ca artă pură. Punând la cale râsul, ea acceptă viața socială ca un mediu firesc. Ea urmează chiar unul din impulsurile vieții sociale. Iar în această privință, comedia întoarce spatele artei, care este o ruptură cu societatea și o întoarcere la simpla natură”^[24].

Surse:

^[1] Harold Höffding, *op. cit.*, p. 159.

^[2] Henry Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, soixante-septième édition, Presses Universitaires de France, 1946, p. 115.

^[3] Henri Bergson, *Le rire*, ed. cit., p. 120.

^[4] *La pensée et le mauvais*, ed. cit., pp. 171-172.

^[5] *Idem*, p. 170.

^[6] *Idem*, p. 198.

^[7] *Idem*, pp. 173-174. Ideea este pe larg analizată de Raymond Bayer în *Essai sur la méthode en esthétique*. Flammarion Editeur, Paris, 1953, unde autorul studiului *L'Esthétique de Henri Bergson*, ne încredințează că: „Proba întregului sistem bergsonian este deci existența, în umanitate a unui ochi de artist”, pp. 20.

^[8] *Le Rire*, Librairie Felix Alcan, Paris, 1924, pp. 153-160.

^[9] *Idem*, p. 160.

^[10] *Idem*, pp. 164-165.

^[11] Marcel Proust, *Elstir- despre artă* (texte alese și traduse de Paul Dinopol, prefață de Dan Grigorescu), Ed. Meridiane, București, 1970, p. 15.

^[12] Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Librairie Felix Alcan, 1924, p. 12.

^[13] Henri Bergson, *Essai...*, *op. cit.*, pp. 12-13.

^[14] Henri Bergson, *Idem*, p. 13.

^[15] Henri Bergson, *Le Rire*, *op. cit.*, p. 162.

[16] Raymond Beyer, *Essais sur la méthode en esthétique*, Flammarion Editeur, Paris, 1953, p. 14. Articol în *Etudes Bergsoniennes*, extras din *Revue-Philosophique* nr. din martie-august 1941.

[17] Raymond Bayer, *op. cit.*, p. 9.

[18] V. Mihai Nistor, *Estetica intuiționistă a lui Bergson. Originile și repercursiunile ei. Examinare critică* (teză de doctorat), 1978, p. 12 și urm.

[19] *Le Rire*, *op. cit.*, pp. 161-163.

[20] *Le Rire*, *Idem*, pp. 166-167.

[21] V. Marian Popa, *Comicoologie*, Editura Univers, București, 1975, pp. 9-22 și urm.

[22] *Le Rire*, ed. cit., p. 3. „Într-o lume locuită de inteligențe pure probabil că nu s-ar mai plânge, dar de râs, poate tot s-ar mai râde”, *op. cit.*, p. 3. „*Comicul...* se adresează inteligenței pure. Râsul este incompatibil cu emoția”, *op. cit.*, p. 106.

[23] *Idem*, pp. 89-100.

[24] *Idem*.

2. Valoarea estetică și teoria empatiei

Cunoscut în istoria gândirii și culturii românești, în primul rând, datorită unor substanțiale contribuții în aceste două domenii, ca filosof și sociolog (preponderentă pentru posteritate fiind cea de-a doua postură), Petre Andrei^[1] a fost preocupat inevitabil, dat fiind caracterul larg al întreprinderilor sale teoretice și de problematica estetică. Nu va fi estetician profesionist, de filiație filosofică sau pozitivă, ca atare, orientat prioritar spre delimitarea, limitarea sau definirea frumosului și construirea în final a unei *Estetici*, cum vor proceda, mai târziu, Mihail Dragomirescu și Tudor Vianu, sau spre constituirea unei științe particulare a artei, ci va fi, cu proeminență axiolog, autor de altfel al primei lucrări speciale, explicate de axiologie din România, *Filosofia valorii* (1918), teza sa de doctorat. O asemenea cupolă sintetic generalizatoare conține și necesarul capitol dedicat valorilor estetice. De fapt, autorul, în deceniile III și IV ale secolului XX, a lucrărilor și studiilor: *Problema fericii...*, *Despre ideal*, *Sociologia revoluției*, *Fascismul*, *Sociologia generală* ș.a., a elaborat chiar în perioada de pregătire a *Filosofiei valorii* (subtitlul este *Sociologia valorii*), articolul *Valorile estetice și teoria empatiei*, publicat în revista „Convorbiri literare” (1915). Acesta va fi dezvoltat, după cum arată și autorul, într-un capitol de sine-stătător al amintitei lucrări. Se inaugurează astfel la noi, prin Petre Andrei, cunoscător profund al întregii axiologii de la Lotze până atunci^[2], cea dintâi lucrare sistematică de teorie generală a valorilor. Prioritatea lui în acest domeniu este incontestabilă, ceea ce nu este însă de natură să diminueze în vreun fel contribuția altor gânditori din perioada anterioară la problemele definitorii valorii, inclusiv a celei estetice.

Ideile, tezele, dezvoltările parțiale și particulare despre valori, despre natura acestora, specificitatea lor, conținute în lucrările lui Xenopol, Motru, Leonardescu sau Maiorescu, nu au format însă o axiologie explicită și explicit urmărită, ci una implicită și implicată în alte contexte teoretice în limba română asupra acestei probleme^[3], precedând-o strălucit pe cea a lui Vianu din 1942, *Introducere în teoria valorilor întemeiate pe observarea conștiinței*.

Petre Andrei inițiind un demers atât de vast - u atât mai important, cu cât încă multe probleme referitoare la valori nu erau suficient clarificate și solidificate în gândirea filosofică foarte modernă a vremii - va considera, încă din faza de debut a analizei, că „noțiunea valorii e o noțiune fundamentală pentru filosofie”^[4] și anume, atât prin aspectul teoretic intrinsec al filosofiei valorii de-a fi „explicare a realității”, cât și prin caracterul ei practic, de interpretare a realității^[5]. Dezvoltarea propriu-

zisă a acestei distincții se face în cea mai mare măsură pe linia neokantiană, asimilată însă critic, constructiv și cu aport personal.

Critica sa vizează orice reducționism (cel de privire a valorii numai ca fenomen psihic este numit „psihologism vătămător”), după cum permanent se atrage atenția asupra faptului că, o axiologie globală cere cu necesitate o definiție clară a valorii în general, simpla cercetare a valorilor speciale nefiind niciodată în măsură să se substituie acestei exigențe fundamentale. Petre Andrei, fidel pe tot parcursul acestei teze („valoarea poate și trebuie să alcătuiască obiectul special (s.n.) al unei filosofii a valorii, care va studia numai valoarea (s.n.) și formele sub care se poate prezenta”^[6]), elaborează o axiologie în cadrul căreia întemeierea valorii se face pe baza logicii^[7] și a teoriei cunoașterii, luându-se în considerație totodată, pe lângă elementele psihologice de geneză și motivare a valorii, și „materia valorilor sociale”, realitatea socială, acel creuzet imens al nașterii, afirmării și funcționării valorilor. În acest context se și operează, de altfel, subtila distincție ce-i aparține, dintre procesul de cunoaștere a valorii și procesul de recunoaștere a valorii. Primul proces este, în accepția autorului *Filosofiei valorii*, un proces esențialmente logic, care „dă valorile teoretice explicative”, în timp ce cel de-al doilea, procesul de recunoaștere e un proces practic și are ca rezultat valorile practice valorificate^[8]. Evidențierea, însă, a caracterului unitar al procesului teoretic de cunoaștere a valorilor cu cel practic de valorificare a lor, nu se realizează nici empiric, nici metafizic, cum s-a procedat anterior, ci plecând de la premisa fundamentală, conform căreia, definiția generală a valorii este imposibil de dat altfel decât ca relație funcțională dintre subiect și obiect, teză aplicată apoi și-n analiza fiecărei clase de valori în parte. Această teoremă a axiologiei sale formulată în capitolul *Geneza și forma valorii* este și astăzi valabilă: „Valoarea nu poate fi dedusă nici numai din obiecte externe, dar nu este nici numai rezultatul unui instinct subiectiv... Valoarea nu e un atribut nici al subiectului, nici al obiectului, ci o relație funcțională a amândurora. Prin urmare, în fenomenul valorii avem două elemente constitutive: subiectul și obiectul^[9]. Păstrând o atare premisă metodologică, se respinge *ab initio* nu numai reducționismul obișnuit, de sorginte psihologică sau biologică, ci se desființează din fașă și raportul de reducere a realității la valoare, punct de altfel comun al multor axiologii premergătoare sau ulterioare *Filosofiei valorii*. „Noi am admis realitatea ca obiect al cunoașterii, ca fiind călăuzită de conceptul valorii (s.n.), dar nu am redus-o la aceasta din urmă”^[10], va spune clar Petre Andrei înainte de-a purcede înspre o concretizare și specificare a acestei afirmații în propriu-zisă „sociologie a valorii”, unde legătura dintre valoare și realitatea socială va fi indicată la nivelul valorilor economice, juridice, politice, etice, istorice, estetice, religioase și social-culturale în genere.

Definiția însăși a domeniului estetic ca teritoriu median^[11], situat între „cunoștința teoretică” și acțiunea practică, este comprehensibilă la Petre Andrei numai prin intermediul susținerilor primare din corpusul ideatic al *Filosofiei valorii*, până acum prezentate succint. Prin urmare, în congruența necesară a universului axiologic, domeniul estetic își are locul său inconfundabil. Identificarea acestui loc și trasarea granițelor separatoare față de valorile teoretice și cele izvorâte din activitatea practică se realizează prin continuarea și adâncirea distincțiilor originale în criticismul kantian. Astfel, dacă universului teoretic îi corespunde ca „paradigmă” atitudinea reflexivă, iar domeniului eticii și al științelor sociale îi aparține ca moment interior inerent atitudinea practică, atunci esențial va fi pentru teritoriul esteticii atitudinea intuitiv-contemplativă. Substratul delimitării constă într-o altă fundamentală distincție: „Logica este știința gândirii, etica a voinței, iar estetica a sentimentului”^[12]. În același timp, operând această clară, neechivocă trasare a sferei obiectului, Petre Andrei se întreabă perfect legitim cum poate fi definită valoarea estetică, având ca bază acest fundal metodologic. În primul rând, axiologul român demonstrează convingător dezacordul său cu acele tipuri de teorii ce au încercat să explice valabilitatea valorii estetice printr-un apel la puncte de vedere asociaționiste, formaliste, biologice, logice sau metafizice. Prima probă a insuficienței tuturor acestor tipuri de abordări a valorii estetice este dată de inadecvarea lor la teorema de bază a axiologiei sale, conform căreia „când vorbim de valoare estetică, înțelegem un obiect care are valoare și un subiect pentru care există acea valoare”^[13]. Într-un fel sau altul, abordările incriminate cantonează ființarea valorii estetice numai în unul din cei doi termeni ai relației și nu în relația însăși. În al doilea rând, aminti-

tele teorii nu reușesc, după părerea lui, să dea proba specificității valorii estetice. Este interesant cum, plecând de la o asemenea premisă, indicându-se corect preeminența funcțională a subiectului în fața obiectului („Obiectul estetic e în funcție de subiect și e rezultatul unei sinteze operate în subiect”^[14], se consideră că singura teorie valabilă pentru o axiologie a frumosului ar fi cea a empatiei, a *Einfühlung*-ului. Numai „teoria empatiei ne poate da unitatea de valoare estetică și... poate înlătura orice scepticism și relativism al valorii estetice. Valoarea estetică există, iar empatia e formularea criteriului de a o găsi”^[15] (s.n.). Fenomenului empatic teoretizat de Th. Lipps ca sâmbure general al oricărei plăceri estetice și al oricărui act de valorizare estetică („în sesizarea și în gustarea unei opere de artă noi suntem în activitate internă psihică, noi introducem în obiectul estetic ceva din sufletul nostru”^[16] (s.n.), Petre Andrei îi aduce o anumită completare, în sensul că empatia estetică însăși trebuie să conțină o marcă specifică față de alte forme ale empatiei de empatia „practică”, în primul rând, în care domină elementul volitiv. Prin specificarea predominanței momentului contemplativ în structura empatiei estetice, se admite că teoria empatiei poate fi articulată temei valorii estetice („cu acest corectiv - al inerenței prezenței constante a elementului contemplativ - teoria empatiei poate explica valoarea esteticului”^[17]. Totodată, prin conexarea teoriei empatiei la explicarea specificului valorii estetice se tinde la surmontarea dificultăților ce apar în decantarea momentelor subiective de cele obiective din structura obiectului estetic. Precedându-l pe Tudor Vianu, cel din *Estetica*, și mai ales din *Tezele unei filosofii a operei*^[18], Petre Andrei susține ca „obiectul estetic nu e ceva transcendent, dar nici ceva pur subiectiv”, ci are elemente reale și elemente ideale. De aceea, realismul și idealismul estetic (s.n.) nu se exclud, deoarece vedem că esența obiectului valorii estetice este exprimarea ideilor și sentimentelor în intuiție. Izvorul ideilor e realitatea, care trezește la noi anumite sentimente, pe care apoi le îmbracă într-o formă oarecum obiectivă - sensibilă - în opera de artă”^[19]. Temeiul obiectivității din structura obiectului estetic nu este dat nici de valabilitatea general subiectivă kantiană, nici de vreo altă pretinsă valabilitate universală ce-ar irumpe din adâncurile bazei biopsihologiei umane, ci - consideră Petre Andrei - de valabilitatea generală, inherent conținută în fenomenul empatic. Căci, „e știut din experiență că simt frumosul acei oameni care au o mai mare excitabilitate psihică, care au mai multă mobilitate sufletească, care pot ieși din propria lor stare sufletească momentană și pot iradia viața lor asupra altor lucruri”^[20]. Astfel, transferul psihic realizat în actul empatic, transferul psihic realizat în actul empatic, transcende - în concepția lui Petre Andrei - strictul palier psihologic de rezidență încărcându-se valoric (estetic dacă este realizat și momentul contemplării). Întemeierea superioară a acestei presupoziii constă în teza că fenomenul empatic este prezent în orice receptare estetică, oamenii căutând în artă pretutindeni viața, pentru că inoculează în opera de artă propria lor viață.

Dacă în *Valorile estetice și teoria empatiei*, demonstrația se oprește în mare la acest punct, în capitolul *Valorile estetice* din *Filosofia valorii* sunt aduse completări în măsură să extindă și să întregască demersul ce viza să explice natura valorii estetice. Se resimțea probabil relativa incompletitudine a teoriei empatiei la tema valorii estetice, dacă nu se lua în seamă - după expresia autorului - aportul socialului din operele de artă”, socialul fiind pe drept cuvânt văzut în postura de bază generativă și pentru empatia estetică. Petre Andrei nu detaliază însă aceste aspecte, după cum nu insistă nici asupra genezei sociale și istorice a valorii estetice, a raportului între subiect și obiect în variabilitatea și substanțialitatea lui constituită în empiria istoriei. În aceeași ordine de idei, raportul dintre valoarea estetică și judecata de valoare nu este explicată satisfăcător prin trimitere la multiplele medieri de ordin social și artistic ce-au instituit în mod practic valoarea dependent de procesul valorizării. Se implică, astfel, chiar o ruptură insolubilă dintre valoarea estetică și judecata de valoare încercând să se evite anterioare identificări, reale ca atare în istoria problemei: „valoarea estetică nu depinde de judecată, ci judecata de valoare e în dependență de ideea de frumos, căci valoarea e un punct de direcție al judecăților”^[21].

Pe traiectoria deschisă de sociologia contează, cea taineană, cea durkheimistă, este adusă însă în prim plan ideea genezei sociale a operei de artă, cu un nedisimulat accent polemic la adresa lui Rickert care susținea numai însușirea contemplativă a artei, ca opusă caracterului social. Nucleului primar al unei asemenea ipoteze, conform căreia caracterul social al artei este anulat de faptul că arta

este o creație individuală (fiind simultan și un proces de individualizarea lucrurilor și ideilor), i se contrapune principiul cercetării cauzale. Exemplul geniului este astfel invocat pentru a răsturna pe „teren propriu” orice pretenție subiectivistă cu privire la creația artistică și valoarea estetică. Formula adoptată („geniul s-a dezvoltat în mijlocul realității sociale, trăiește în această realitate și în mod involuntar dobândește caractere specifice, datorate tocmai realității sociale, căreia aparține”^[21]), se apropie mult în acest sens de substanță în susținerile lui H. Taine și E. Durkheim. Aceasta în pofida plafonului metodologic sensibil diferențiat al celor doi filosofi, și fără să existe proba influenței. Cert este că, ideea anteriorității și dominației socialului se instalase deja într-o parte a conștiinței sociologice a vremii și Petre Andrei a acceptat-o și pentru domeniul artei și esteticului. Societatea, realitatea socială reprezintă sursa, izvorul creației artistice, ea este aceea care generează atât formele, cât și conținuturile diferite ale artei diverselor popoare. „De ce toate aceste deosebiri, dacă nu ar interveni socialul, care determină creația artistică”^[22] între literatura „voluntaristă” a Nordului și cea senzual-imaginativă a Sudului, între operele lui Ibsen și Tolstoi ș.a.m.d., se întreabă Petre Andrei în spre finalul considerațiilor sale. Mai mult chiar, se schițează și ideea devenită comună în esteticile sociologice și „conținutistice”, anume aceea a tipului artistic. „Acest ceva social (s.n.) se afirmă cu atât mai mult în valoarea estetică cu cât în artă se exprimă tipuri reprezentative (s.n.), tipuri care cumulează toate caracterele ființei vii, ființei sociale”^[23].

Semnificative sunt, în același timp, pentru evoluția gândirii estetice din România și ideile formulate de Petre Andrei despre neoromantismul filosofic (v. H. Bergson și O. Spengler - doi filosofi neoromantici, 1923)^[24] și cele referitoare la romantism, ca fenomen de sociologie a culturii (v. Considerațiuni asupra romantismului, 1930)^[25]. Noua înfățișare a romantismului filosofic este văzută ca „o formă legitimă a unei năzuințe profund omenești și ca un rezultat al unei stări spirituale și sociale specifice”^[26] ce încearcă să înțeleagă și să explice lumea și viața modernă prin mijloace considerate ca adevărate. Romantismul, însă, asimilat mai degrabă la nivel tipologic (dualitatea clasic-romantic este invocată în acest sens, în primul rând, și numai după aceea ca momente evolutive în istoria artei și literaturii) este localizat practic ca afirmându-se în toate sferele vieții culturale și nu numai în filosofie. Astfel, sub incidența analizei cad, rând pe rând, atitudinile și stările romantice (afirmarea puternică a subiectivității, a sentimentelor, importanța acordată devenirii, hazardului, a acțiunii visului și utopiei ș.a.m.d.) din viața socială, din afara vieții politice, religioase, artistice și juridice, din palierul vieții cotidiene a oamenilor. „Oricum ar fi apreciat romantismul, ca un curent sănătos sau maladiv, indiferent de judecățile de valoare ce s-ar face asupra lui, un lucru nu se poate tăgădui, anume că el e manifestarea naturală a unor forțe firești, a unor potențe sufletești care se actualizează în diferite chipuri, sub presiunea vieții sociale”^[27]. Observație după cum se vede pertinentă, al cărei adevăr aproape că nu mai cere demonstrație.

Concluziv, trebuie să mai notăm că ideile dezvoltate de Petre Andrei cu privire la domeniul esteticului, a valorii, a judecății estetice de valoare, sau a genezei sociale a esteticului și artei s-au înscris în seria acumulărilor de referință din istoria gândirii estetice din România. De fapt, în Filosofia valorii, îndeosebi în capitolul Valorile estetice sunt enunțate *in nuce* aproape toate temele majore ale oricărui tratat de estetică. Aceste idei prezentate la cursuri au fost, desigur, asimilate și răspândite în cercuri tot mai largi, cu timpul pregătind și anunțând și în acest fel perioada marilor sinteze de filosofie a artei din perioada interbelică.

Spirit deschis înspre explicarea vieții sociale, în ansamblul ei, și în țesuturile ei intime, Petre Andrei n-a omis - încă de la începuturile activității sale teoretice - universul estetic din preocupările sale. Venind spre sociologie (aceasta-i disciplina care și-l revendică în primul rând) cu o fundamentare axiologică, nu putea să nu fie și estetician. Nu de profesie, dar nici de ocazie.

Surse:

^[1] Născut în anul 1891, absolvent al Universității din Iași (1913), Petre Andrei este întâiul sociolog român de primă mărime, format aproape în întregime în țară. A urmat, prin concurs, la Berlin, și se-

mestrul de vară al seminarului ținut la Alois Riehl. Urmându-l la catedră pe Dimitrie Gusti plecat la București, elaborează ca profesor, timp de 18 ani, o serie de lucrări de sociologie generală, epistemologie socială, sociologie politică ș.a.m.d. Spirit democratic cu vederi progresiste și antilegionare, este supus represiunii odată cu instaurarea în septembrie 1940 a guvernului de dictatură militarofascistă. Percheziționat de legionarii veniți să-l aresteze, se sinucide (4 octombrie 1940). (V. Mircea Măciu, Studiul la *Opere sociologice*, vol. I, E.A., București, 1973. Același autor a elaborat prima lucrare monografică dedicată operei lui Petre Andrei. E.P., București, 1969). A se vedea și Z. N. Ornea (în) *Confluente*, Ed. Eminescu, 1976, studiul *Petre Andrei și tradițiile progresiste ale sociologiei românești*, pp. 101-107. Portretul omului Petre Andrei este creionat de puțini autori (v. dintre aceștia, cartea lui Aurel Leon, *Umbre*, vol. II, „Junimea”, 1972).

[2] Bibliografia utilizată de Petre Andrei este cvasiexhaustivă. Să notăm numai că sunt citați și analizați printre alții: Windelbandt, Ed. von Hartmann, Alois Riehl, Meinong, Ehrenfels, W. Wundt, Cohen, Ed. Spranger, H. Münsterberg, H. Rieckert, Max Scheler, G. Simmel etc.

[3] V. *Cuvânt introductiv la Filosofia valorii*, București, 1945. Lucrarea susținută ca teză de doctorat era, după cum arăta Gusti, pregătită pentru tipar încă din 1919.

[4] Petre Andrei, *Opere sociologice*, Ed. Academiei, București, 1973, p. 168.

[5] Filosofia fiind cercetarea valorilor, ea va „cuprinde noțiunea de valoare, atât în tema sa teoretică, de explicare a realității, cât și în cea practică, de transformare a realității” în: Petre Andrei, *op. cit.*, p. 168.

[6] Petre Andrei, *op. cit.*, p. 170.

[7] „Valoarea - arată Petre Andrei - e un element logic necesar pentru alcătuirea conceptelor și judecăților” (în: Petre Andrei, *op. cit.*, pp. 198-199). Însăși „conceptele presupun ideea de valoare în alcătuirea lor, dar nu numai atât, ci ele sunt chiar valori constitutive ale conștiinței în genere”(*op. cit.*, p. 200).

[8] Petre Andrei, *op. cit.*, p. 173.

[9] *Idem*, p. 177.

[10] *Idem*, p. 234.

[11] Mai târziu, în *Logica frumosului* (1946), Liviu Rusu va demonstra că frumosul, sinonim cu esteticul, reprezintă o sinteză a binelui și adevărului, fiindcă „în timp ce adevărul ne arată ceea ce este, iar binele ne arată ceea ce trebuie să fie, frumosul ne arată ceea ce este sub forma cum trebuie să fie” (v. Liviu Rusu, *Logica frumosului*, E.P.L.U., București, 1968, p. 38).

[12] Petre Andrei, *op. cit.*, p. 149. Toate cele trei clase de valori au însă propria lor autonomie. „Valoarea estetică... e pe același plan cu binele și adevărul...fiecare dintre aceste trei valori rezultă din altă putere sufletească, deci sunt de sine stătătoare” (*op. cit.*, p. 157).

[13] Petre Andrei, *op. cit.*, p. 153.

[14] Petre Andrei, *op. cit.*, p. 153: „Frumosul e o noțiune corelată cu noțiunea subiect și nu poate exista o valoare estetică decât pentru un subiect, pentru o conștiință. Teoria însă care dă un adevărat criteriu pentru determinarea valorii estetice, e teoria empatiei” (*op. cit.*, p. 320).

[15] *Idem*, p. 157.

[16] Cf. Th. Lipps, *Aesthetik*, p. 358, citat de Petre Andrei, *op. cit.*, p. 152.

[17] Petre Andrei, *op. cit.*, p. 156.

[18] Tudor Vianu, *Postume*, E.P.L.U., București, 1966.

[19] Petre Andrei, *op. cit.*, p. 154.

[20] *Idem*, p. 155.

[21] Petre Andrei, *op. cit.*, p. 330.

[22] *Idem*, p. 331.

[23] *Idem*, p. 331.

[24] Articolul a fost publicat în „Viața românească” nr. 8-9, 1923. Cf. Mircea Măciu, *Opere sociologice*, vol. III, E.A., București, 1975, nota de la p. 391.

[25] Articolul publicat în revista „Minerva” nr. 1, 1930.

[26] Petre Andrei, *Opere sociologice*, vol. II, E.A., București, 1975, p. 244.

[27] Petre Andrei, *op. cit.*, p. 260.

3. *Estetica integrală*

3.1. *Premise*

Acum, ca și în deceniile care au urmat apariției *Științei literaturii* (1926), cei familiarizați cu acest domeniu îl consideră pe autorul *Integratismului* ca esteticianul pur-sânge, necontaminat cu alte ingrediente. Or, este evident că și el a plecat de la critică, sau de la necesitățile criticii culturale, ca și maestrul său Titu Maiorescu, și a ajuns la estetică, dar nu la o estetică fundată pe critică, ci la una pe sorginte filosofică nu numai în premise, ci și în întreaga ei alcătuire, de la rădăcini și până la ultimele consecințe, într-un fel propriu, cum s-a remarcat adeseori, el a dus la ultimele concluzii de ordin teoretic și metodologic, ceea ce era cuprins în opera maioreșciană.

Avea dreptate să afirme Tudor Vianu când îl omagia în 1939: „ideile lui Dragomirescu se dezvoltă din temelia asigurată de Titu Maiorescu. Autonomia esteticului este marea cucerire a lui Maiorescu care alcătuiește și cadrul în care se înscrie activitatea fostului meu profesor. Ideea autonomiei esteticului, adică ideea despre dreptul creației estetice de a fi prețuită în ea însăși, fără raportare la o valoare de un alt ordin, este principiul care asigură D-lui Dragomirescu posibilitatea de a fixa un tip nou în cultura românească. Față de o artă autonomă devenea posibilă în cultură autonomă, o critică guvernată de singurele principii estetice. Trăgând aceste consecințe, se poate spune că D-l Dragomirescu este primul critic literar român care nu avea să facă decât critică literară...”^[1]. Ceva similar nu întreprinsese nici Maiorescu care pentru a asigura autonomia esteticului a trebuit să întreprindă critica întregii culturi. Autorul *Științei literaturii*, a demonstrat contemporanilor posibilitatea criticii literare estetice^[2]. Observațiile lui Vianu sunt fundamentale. Într-adevăr, el n-a vrut să facă decât critică, dar făcând numai critică a ajuns să creadă numai în estetică. Căci, un concept al unei critici pure, neatins de nici un „sediment” psihologic și de nici un „rest” istoric nu putea să fie, până la urmă, solidar decât cu o estetică la rândul ei necontaminată de nici o altă formă din registrul formelor spirituale primare. Ca atare, factorii *ideogenetici* - propria autodezvoltare a gândirii noastre estetice de la generația postpașoptistă încoace - și cei *elogenetici* - elementele extrase aparținând corpului social și cultural - ce-au germinat, prin maturizări succesive, nevoia de teorie cuprinzătoare în domeniul frumosului și artei (literaturii), au conlucrat la trecerea lui Dragomirescu de la o critică estetică, întemeiată maioreșcian, la o estetică sistematică și speculativă, care să întemeieze ea însăși critica și sensul creației autentice. Faptele par simple acum, dar să nu uităm că, „temperamentul de gânditor

raționalist, analitic și deductiv al lui Dragomirescu s-a manifestat într-o atmosferă intelectuală de-a dreptul ostilă (s.n.). Căci, cei treizeci de ani ai elaborării sistemului au fost tocmai aceia în care s-au întărit pozițiile iraționalismului, pluralismului pragmatist și filosofiei intuiției. Într-o vreme în care Dragomirescu constituia un sistem static, în care sunt căutate prototipurile invariabile ale operelor literare și locul lor într-o largă clasificare, realitatea părea a fi devenit curgătoare pentru privirile filosofiei cu mai mult succes acum. Devenirea devenea categoria universală, în timp ce Dragomirescu încerca să gândească opera literară în afară de relațiile ei temporale"^[3]. Oricum, ceea ce e sigur e faptul că, Dragomirescu a avut, se pare, de timpuriu - Maiorescu nu s-a înșelat deloc nici de data aceasta asupra lui, cum nu s-a înșelat când l-a apreciat cam în aceeași perioadă pe P. P. Negulescu, autorul *Psihologiei stilului* (1896) devenit apoi istoric al filosofiei universale, și autor al celebrei *Filosofii a Renașterii* (1911) - vocație pentru filosofia sistematică și pentru construcția sintetică în câmpul esteticii. Aceste aptitudini ale sale s-au evidențiat încă din primele studii^[4], dar „excesiva”, se spune atunci și mai târziu „obsesia” de a explica și analiza totul, făcând apel la „vechile” clasificări filosofice și la „noile” metode științifice, părea sortită eșecului și ridicolului, totodată. Situație oarecum ingrată, trebuie să recunoaștem, să fii partizan recunoscut sau nu, dar efectiv al filosofiei și esteticii tradiționale, și să fii, în același timp, și apărător, mai mult, promotor al științei literaturii, într-o perioadă în care, deja, lumea credea că nu mai prea există punți de legătură între metafizică și cercetarea pozitivă. „Drama” lui în cercetare, cu rădăcini în dezvoltare specifică gândirii noastre estetice, critice și filosofice, va fi aceea a timpului, care pregătea „viclean” cum e (în sens hegelian) conjuncții între filosofie și știință, nebănuite de unii atunci. Încrâncenat subiectiv împotriva tuturor „adversarilor” și sigur că drumul ales nu este greșit, Mihail Dragomirescu nu va renunța la „calea sa”. Ea se va contura tot mai temeinic pe parcurs, iar fiecare înaintare îl va motiva suplimentar, în viitor, pentru continuare. În fapt, și acest lucru ni se pare mai mult decât semnificativ, în 1925 - când își publica volumul *De la misticism la raționalism*, deci cu numai un an înaintea Științei literaturii - el stabilea, fidel spiritului său clasificator sistematic, trei etape în cultura modernă a României: una pragmatic-imitativă „a lui Heliade”, perioada asimilatoare a junimismului și cea creatoare, „generația de la 1900, generația lui Eminescu”, „prima perioadă de adevărată creațiune a neamului nostru în perioada lui culturală”^[5]. Desigur că, etapa ultimă, în care și el se situa, trebuie să-și merite emblema, aceea de a fi proeminent a creației prin producții recunoscute.

Înainte de a radiografia sistemul său estetic, să notăm câteva susțineri preliminare ale filosofului nostru, ce au valoare pentru surprinderea poziției sale, a atitudinii sale în epocă și mult după aceea. Astfel, fiind raționalist prin structură, Mihail Dragomirescu are încredere nu numai într-un sistem de gândire logic constituit în cele mai fine detalii, ci ia poziție împotriva oricărei imixtiuni a „antilogicului” și „antiraționalismului” care, după cum singur observă, „de aproape douăzeci de ani frământă mișcarea culturală”. Ca un autentic filosof tradițional, pe linia deschisă de greci și aidoma lui Maiorescu, stabilește locul central al adevărului în sanctuarul valorilor spirituale superioare, care trebuie să iradieze în manifestările culturale. Interesant în această ordine de idei este faptul că, apărătorii autonomiei esteticului, cel ce avea să lumineze estetic însăși premisele filosofiei sale, s-a dovedit a fi un rafinat și responsabil analist al tendințelor vremii, în primul rând prin atitudinea fermă pe care o ia împotriva celor ce confundau, după percutanta-i apreciere, „impulsul (subiectiv) al sincerității” cu necesitatea obiectivă „a adevărului”. „Acum mai mult ca oricând - va susține el, în *De la misticism la raționalism* - rațiunea și bunul simț au dreptul să reintre în drepturile lor, cel puțin în manifestările culturale. Este timpul ca, printr-o critică rațională, să deprindem conștiința publică cu altceva decât cu impulsurile sincerității ce vrea să țină locul adevărului... E timpul să respingem cu hotărâre... orice falsificare a realității”. E timpul să nu cruțăm mai cu seamă pe aceia care, apărați de prestigiu și sub masca unei sincerități, înaintează neadevăruri, dar, în același timp, își fac o cinste nu pentru că spun adevărul, ci pentru că sunt cu ușurință crezuți”^[6]. Se întrezărește, în această disociere de planuri, pe de o parte, fundamentul unei critici culturale autentice, întemeiate pe adevăr (cât timp i se pare că pentru mulți „elementul principal nu e grija de adevăr, ci plăcerea unei viziuni”, există pericolul ca sensul culturii, al segmentelor organice înlănțuite ale acesteia, să fie deturnate de la un mers firesc) și pe de altă parte, se întrevade, în ultimă analiză, încrederea sa în funcția cognoscitivă a spiritului uman. Cel ce va considera în *Integralismul* (1929) că, sunt trei înțelegeri ale lumii, cea

analitică a științei, cea sintetică a artei și cea concretă a istoriei^[7], va cere în același timp, să nu se producă imixtiuni de sfere între domeniile fundamentale ale spiritului. Astfel, în *De la misticism la raționalism*, analizând un volum de Filosofie românească aparținând lui Marin Ștefănescu, el reproșează semnificativ: „d-sa nu respectă demarcația precisă dintre filosofie, mistică și religie, trei noțiuni absolut deosebite, întrucât filosofia însemnează înțelegerea lumii prin rațiune, mistica, înțelegerea lumii prin sentiment, iar religia - înțelegerea lumii prin voință”^[8].

Ca atare, Dragomirescu, frecvent și ferm apărător al autonomiei sferelor spirituale, a esteticului în primul rând, nu va ezita, și nu a ezitat niciodată, să denunțe, din motive cultural-critice, de asanare și însănătoșire spirituală, asemenea din nou lui Maiorescu, „plăcerea viziunii” (care pentru el avea false și nu reale virtuți estetice) căreia se opunea adevărul. Într-adevăr, până la urmă, pentru autorul Științei literaturii, după cum vom vedea, prin teoria capodoperei, și numai a acesteia, cele două momente vor coincide în mod fericit. Dar, acesta este planul estetic al demersului său, cel care, propriu-zis, îl va consacra și spre el ne vom îndrepta în cele ce urmează.

Analiza succintă a operei lui Mihail Dragomirescu ne indică faptul că, ea are rădăcini, dar are și coroană, deci o premisă clară și distinctă, care este dezvoltată, pusă în corelație articulată cu și la o multitudine de încrengături identice. Tendința sa de a cuprinde totul sub cupola filosofiei operei de artă (a capodoperei) și de a subordona finalmente totul unei construcții spirituale, conceptul de frumos psihofizic, îl va duce inevitabil la o excesivă clasificare, ordonare, ierarhizare, ce va fi mai apoi catalogată ca fiind „stufoasă”. Acuzația, în fapt, este suportată mai mult sau mai puțin, până la urmă, de orice sistem ce duce cu sine ambiția de-a explica exhaustiv și în mod absolut toate problemele legate de natura, de esența frumosului și a artei.

Premisa sistemului său este afirmată încă din perioada începuturilor sale critice, la jumătatea ultimului deceniu al secolului - când el refuză pentru valoarea estetică orice determinare concretă istorică. Critica determinismului și a istorismului va fi apoi, după cum se va vedea, norma de bază a întregii sale estetici literare. Sub denuminațiunea de „metodă istorică”, el înțelegea orice analiză deterministă (de tip H. Taine, de pildă)^[9], orice apel la biografie sau la factori social-istorici sau psihosociologici care ar genera, în ultimă instanță, valoarea estetică. În termenii actuali, abordarea lui este solidară a ceea ce s-a conturat ca fiind cercetarea intrinsecă, și nu extrinsecă, a fenomenului literar și a celui artistic.

S-a spus, nu fără temei, că „filosofia și estetica integrală sunt derivate dintr-o chestiune de metodă și se vor încheia cu o problemă de metodă”^[10]. Iar metoda este indisolubil legată de concepția despre artă, concepție surprinzător de bine elaborată în liniile sale esențiale, încă în studiul scris în 1894, publicat în 1895, *Critica științifică și Eminescu*. Nucleul susținerilor sale, al concepției și al metodei, deopotrivă, îl constituie separația absolută dintre personalitatea artistică și personalitatea omenească. Evident că, o asemenea premisă, consecvent dusă la ultimele consecințe, trebuie să repudieze orice „metodă istorică”, orice explicație de factură sociologică sau psihologică. El formulează în multe feluri acest punct nodal al esteticii sale. Astfel, convins ferm de caracterul „de-sine-stătător” al „Științei literaturii”, ca al oricărei alte științe, scrie, cu caracter de sentință, de postulat: „Temeiul acestei cerințe îl formează principiul că personalitatea artistică face parte din altă lume decât personalitatea omenească. Aceasta (personalitatea omenească, n.n.) este în timp, spațiu și cauzalitate, aceea (personalitatea artistică, n.n.) este în afară de timpul, spațiul și cauzalitatea fizică”^[11]. Această disjuncție are pentru el un caracter absolut și ea va fi urmată, fără fisuri, în demonstrațiile ulterioare, în principal pentru a apăra arta, în fapt, creația artistică de geniu, capodopera, de intruziuni extraneie istorice, morale, sociale. În termeni actuali, putem spune că Mihail Dragomirescu este interesat de operă, ca entitate unică, ireductibilă, spre care avem acces prin ea însăși.

3.2. Autonomia esteticului și teoria capodoperei

Astfel, Mihail Dragomirescu se dovedește a fi cel mai ferm, mai combativ și mai riguros apărător al autonomiei absolute a artei și esteticului din întreaga istorie a filosofiei românești. Ideea, preluată de la Maiorescu și, evident, din filosofia clasică germană, va sta tot timpul la bază și ca țintă de atins a unei rar întâlnite construcții teoretice. Chiar dacă o mare parte din conceptele utilizate, inclusiv cele două amintite mai sus, au fost întrebuințate anterior sau ulterior de alți critici, teoreticieni ai artei, esteticieni, el are meritul incontestabil de a le investi cu semnificații primordiale, apte să-i slujească drept repere metodologice de neocolit. Totodată, se poate afirma că osatura însăși a filosofiei sale integrative este clădită pentru a conduce finalmente la demonstrarea autonomiei esteticului, după cum, nu este mai puțin adevărat că, ideea autonomiei esteticului cere după el, cu necesitate, o filosofie integrală. La o asemenea luminare estetică a sistemului său de filosofie integrală - care să depășească atât direcția deductivă, cât și cea inductivă - ne trimite în mod explicit însuși autorul Științei literaturii, când pune problema caracteristicilor și a fundamentelor esteticii integrale înainte de a elabora Integralismul - Dialoguri filosofice (1929). „Prima caracteristică a esteticii... pe care o numim Estetică integrală, este de a recunoaște că această doctrină nu poate fi pricepută în esența ei, dacă în descoperirea adevărilor ce cuprinde nu urmărim, în același timp, și metoda deductivă și cea inductivă. A doua caracteristică este că, spre deosebire de alte doctrine estetice, ea nu recunoaște ca obiect de studiu științific nici frumosul în natură, nici frumosul în imaginație. Singura formă a frumuseții, susceptibilă de un studiu cu adevărat științific, este frumusețea în artă, frumusețea manifestată într-o formă materială precisă și pipăită, neschimbată și accesibilă cunoașterii tuturor. A treia caracteristică este că, spre deosebire de directiva deductivă, pentru care frumosul reprezintă un ideal obiectiv, mai mult sau mai puțin transcendent, care trebuie ajuns și, spre deosebire de directiva inductivă care nu vede în frumusețe decât o formă mai înaltă a plăcerii ce ne-o dau simțurile superioare, văzul și auzul - estetica integrală nu reușește în frumusețe decât farmecul ce ne vine și ne cucereste de la obiectele psihofizice care, deși străine de propria noastră cunoștință, se sălășluiește intrinsec, devenind parte integrantă din ea. Obiectul frumos este creațiunea genială care, deși ieșită din mintea umană, conține relațiile universale ale stărilor sufletești umane și astfel, poate fi a tuturor, devenind obiectul veșnic contemplabil al conștiinței omenești care, cu cât o contemplă mai mult, cu atât își dă seama că are a face cu o ființă organică, în care toate elementele sunt într-o legătură absolut necesară pentru producerea acelei încântări superioare numită evoluție estetică. A patra caracteristică, în fine, este că, spre deosebire de doctrinele estetice, atât de complicate și voluminoase, estetica integrală e simplă, reducându-se, teoretic, la un singur principiu - principiul unității. Acest principiu trebuie, însă, pătruns în adevărata lui semnificație și mai cu seamă aplicat în această semnificație, după care obiectul frumos nu e altceva decât o ființă organică de natură psihofizică pe care trebuie să ne-o însușim în întreaga ei existență”^[12].

Fascinat de sistem, de virtuțile sale euristice și chiar de „frumusețea” arhitectonicii sale interioare, deci de componenta estetică intrinsecă oricărui adevărat sistem filosofic, Mihail Dragomirescu purcede la construirea unui sistem care să fie o sinteză între linia deductivă (Platon) și cea inductivă (originală în Aristotel, dar dezvoltată de-abia în știința contemporană), sinteză operată printr-un apel la fiecare nivel al demonstrației sale. Extrăgând notele caracteristice ale fiecărei direcții, note aflate desigur într-un raport antinomic (teza-antiteza hegeliană), el le stabilește apoi ca fiind depășite de un element care le subordonează, integrându-le. Pe scurt, se poate spune că, dacă sinteza este scopul propriei sale sistematice, atunci tripartiția este mijlocul de realizare a acesteia. Astfel, având ca punct de plecare ideea tripartiției sufletului omenesc (cei citați sunt W. Wundt și, mai târziu, Immanuel Kant), Mihail Dragomirescu, care nu are pretenția de a fi descoperit el cel dintâi acest principiu, ci doar de a-l utiliza într-o manieră originală, îl va pune ca fundament al întregii construcții ulterioare. Într-o formă concentrată, demonstrația este reductibilă la următoarea schemă: conștiința omenească are trei serii de ființe psihologice permanente și invariabile, una în legătură cu inteligența, cea de a doua, cu sensibilitatea și a treia aflată în legătură cu voința. Prima ne dă adevărurile analitice sau științifice și constituie propriu-zis instanța adevărului, cea de-a doua, dar nu secundară, are ca finalitate descoperirea și relevarea adevărilor sintetice sau artistice, valoarea paradigmatică fiind frumosul, iar ultima, voința, ca și la Kant, cel avut ca model nedeclarat, ne va da adevărurile

concrete sau pragmatice, toate subordonate categoriei de bine. Tripartiția funcționează și mai departe la nivelul fundării interioare, a autofundării respectivului domeniu.

Dragomirescu consideră că, aceste adevăruri (fundamentul filosofiei integrale îi oferă tocmai teoria adevărului), întrucât răsar din conștiința omenească, adică din lumea psihică, nu pot exista ca atare decât dacă îndeplinesc anumite condiții formulate în: a) logică, pentru adevărurile științifice și care sunt întemeiate pe principiul identității; b) în estetică, pentru adevărurile artistice întemeiate la rândul lor pe principiul unității și c) în etică, pentru adevărurile pragmatice, unde principiul diriguitor este cel al ordinii. „Întrucât însă aceste adevăruri nu răsar din lumea fizică și nu au ființă desăvârșită decât dobândind însușiri deosebite și din lumea sufletească și din lumea materială, ele fac parte din lumea psihofizică, în care existența le este garantată celor științifice prin principiul cauzalității analitice, ce formează termenul gnoseologiei (știința științelor) - celor concrete, prin principiul cauzalității concrete, ce formează pragmatica (știința faptelor) -, iar celor artistice, prin principiul cauzalității sintetice, ce formează temeiul tehnologiei (știința artei)”^[13]. „Adevărata filosofie” - filosofia integrală - este cea care va stabili ce loc ocupă adevărul artistic, care va fi rezidența sa privilegiată. „Adevărurile artistice - va nota Dragomirescu - garantate, pe de o parte, prin principiul unității, ca produs pur sufletească și prin principiul cauzalității sintetice, ca produs psihofizic, reprezintă concretele sentimentale permanente ale lumii psihice, ființele de sine stătătoare... și din a căror contempla-re radiază frumusețea cu efectul ei, emoțiunea estetică”^[14].

Toate aceste clasificări ar putea da impresia că autorul Esteticii integrale ar pune pe același plan cele trei componente ale filosofiei sale. Nu trebuie însă, în nici un caz omis, faptul că, Dragomirescu ajunge la filosofie venind dinspre latura estetică a chestiunilor. S-a observat (mai ales Alexandru Tudorică)^[15] astfel că, deși include în lumea psihofizică nu numai adevărurile artistice - capodoperele -, dar și pe cele pragmatice și științifice. Dragomirescu le ierarhizează, așezând în postura cea mai înaltă capodopera artistică, estimată a fi singura realitate integrală, sinteza tuturor adevărurilor psihologice. Alianța, înfrățirea dintre frumos, bine și adevăr va înclina pe nesimțite înspre un sens mai înalt acordat frumuseții, ce va iradia și cuprinde binele și adevărul. Arta, în concepția sa, supune și include celelalte tipuri de „adevăruri” fără de care nu pot ființa celelalte domenii. Iată ideea acestei proeminente: „adevărul științific, cât și cel istoric nu sunt realități integrale, ci numai parțiale. Singura realitate psihică integrală este numai concepția capodoperei literare și artistice”^[16]. Ca ființă simultan intrată în două registre, cel fizic și cel psihic, „o capodoperă satisface - ca o realitate integrală ce este - nu numai principiul unității, dar și principiile identității și ordinii, dar cu o singură condiție firească: să nu fie luată drept realitate fizică sau psihică, ci drept o realitate psihofizică. Întrucât dar o capodoperă e frumoasă, ea e în același timp și adevărată și bună. Frumusețea conține în sine și adevărul și binele, dar cu condiția ca ea să fie recunoscută în calitatea ei de ființă psihofizică”^[17]. În această ordine de idei, nu putem să nu dăm *in extenso* un citat: „Concepând frumosul cu efectul pe care ni-l fac asupra conștiinței ființele sau concretele psihofizice ce au bază sentimentală și care populează mare parte din ceea ce am numit lume psihofizică, el seamănă în același timp cu toate înfățișările ce i le dau teoriile marilor filosofi. Întrucât existența lui e de natură psihofizică (deci, în afara de spațiul, timpul și cauzalitatea lumii fizice), el seamănă cu idealul platonice (s.n.). Întrucât diferitele elemente ale obiectului frumos se aranjează într-un organism de sine stătător, în care însă Kant nu vede decât acordul metafizic dintre inteligență și imaginație, el seamănă cu frumosul kantian (s.n.). Întrucât este o existență sufletească ce comandă materia, încorporându-se în ea, el seamănă cu frumosul lui Hegel (s.n.). Întrucât existența lui este deasupra timpului, spațiului și cauzalității, ceea ce-l face contemplabil pentru toți - el seamănă cu frumosul din teoria lui Schopenhauer”^[18] (s.n.). Trebuie să recunoaștem că toate aceste aserțiuni sunt îndrăznețe și că autorul a fost consecvent cu programul său teoretic. Totodată, ideea că, esența operei de artă - adică întruparea unei „existențe de sine stătătoare în lumea ideală” care este un „fragment al existenței eterne” - nu poate fi adecvat întemeiată decât prin intermediul integralismului său filosofic, indică pasul pe care Dragomirescu îl face, de la o aserțiune estetică obișnuită în critica de factură filosofică tradițională, la o construcție în care, într-un fel, regiunea ontologică a esteticului slujește drept model pentru celelalte regiuni ontologice primare, în speță, științificul și esteticul. În fond, prin caracteristicile aduse do-

meniului psihofizic, ca sinteză a principiului fizicului (ceea ce prin cunoaștere nu se schimbă) și a celui psihic (ceea ce se modifică prin actul cunoașterii) și prin faptul că finalmente, capodopera - psihofizic în stare paradigmatică - este aceea care întrupează și satisface nu numai principiul unității, ci și pe acela al identității și ordinei, Dragomirescu acordă statut de preeminență „adevărului artistic” față de cel „științific”, sau față de cel „pragmatic” (moral). Totodată, în acest sens, din perspectiva integralismului, capodoperele sunt singurele „cunoștințe integrale”, căci frumosul satisface respectarea tuturor principiilor „la care se supune lumea psihică”. Pe scurt, esteticianul nostru, conștient și el de „ciudatele” (cum avea să spună singur în Integralismul) consecvențe și consecințe ale unui principiu - în acest caz, apărarea autonomiei absolute a esteticului prin găsirea unei regiuni ontologice a psihofizicului, sustras oricărei determinări și condiționări istorice, dar care apoi se confirmă în succesiunea raportărilor și evaluărilor concrete din istoria reală, va ajunge să susțină că opera de artă integrează în sine, ca realitate ce-și este sieși suficientă în eternitate, atât adevărul cât și binele.

Pentru definirea realității psihofizice, Dragomirescu procedează, așa cum am arătat, la suprimarea oricărei legături a operei cu istoria, cu personalitatea reală, cu înrădăcinările de ordin material, sau mai exact spus, nu-l interesează decât înglobate în obiectul rezultat. Scopul acestei analize pur estetice a operei este legitim pentru el din moment ce capodoperele traversează secolele și milenii ca entități etern valabile. „Opera de artă nu este un anume individ, ci o adevărată specie. Între speciile animale, vegetale și minerale și între opera de artă, creația unei minți geniale nu este, în esență, din acest punct de vedere, nici o deosebire. În adevăr, opera genială nu este, precum se crede de obicei, un individ, cum ar fi... o anume vertebrată, un anume om. Ea este prototipul unei specii - prototip tot atât de existent și tot atât de insesizabil ca și prototipul unei specii naturale - iar imaginile pe care și le fac miile și milioanele de cititori, spectatori sau auditori, despre acest prototip, sunt tot atâția indivizi care nasc printr-o generare sufletească din această operă și fac să trăiască și să se perpetueze în conștiința de azi și de mâine, de aici și de pretutindeni, a omenirii, conștiința care reprezintă atmosfera firească ce dă condițiile vieții tuturor acestor indivizi” ^[19].

O atare definire a capodoperei i se prezintă lui Dragomirescu cu două avantaje primare: a) salvarea pentru totdeauna a nucleului estetic al operei de excepție și afirmarea orgolioasă a autonomiei absolute a esteticului și b) legitimarea metodei științifice de cercetare cu întregul ei arsenal de analiză, clasificare, ardoare ș.a.m.d. Dacă primul „avantaj” amintește mai degrabă de încercările speculative ale esteticilor secolelor 18-19, cel de-al doilea prefigurează în bună măsură cercetarea structurală, deși Dragomirescu n-a folosit conceptul de structură în terminologia actuală. Totuși, prin această centrare permanentă pe ceea ce reprezintă materia specifică a operei - a celei literare, cuvântul - prin extragerea elementelor de legătură, a ideilor generatoare ale fiecărei capodopere, a operațiilor de caracterizare esențializată, de selecție a datelor, precum și prin postularea unității indestructibile a operei, Mihail Dragomirescu întrezărește analiza structurală. Prin ideea imuabilității capodoperei, Dragomirescu încearcă să descopere criterii obiective, cu valabilitate universală și necesară ale judecării de valoare în funcție de natura și posibilitățile structurilor artistice de a se ordona pe familii, genuri, specii, subspecii, aidoma unei clasificări din științele naturii. Fiind considerată ca un organism, ca un sistem unitar, coerent, al părților cu întregul, întregul subordonând suveran elementele componente, capodopera are, după autorul Științei literaturii, o autonomie și o fiziologie proprie. Dragomirescu își introduce și aici elementul său integrativ, capodopera având nu numai formă și fond, ci și armonie^[20]. Astfel, conținutul (fondul) constituie, după el, „originalitatea elementară”, forma reprezintă „originalitatea plastică”, în timp ce armonia este cea care furnizează „originalitatea estetică sau subiectivă”.

Spre a sugera modul în care cercetarea estetică propusă luminează opera, vom arăta doar că fiecare dintre aceste trei domenii de pătrundere estetică în capodoperă (produs al genialității creatoare) trebuie, la rândul lor, să fie analizate în raport de: a) intensitate, calitate și tonalitate, deci de trăsăturile de bază ale sufletului omenesc. Analiza, în funcție de intensitate, ne va arăta dacă opera este frumoasă, sublimă sau prețioasă; cea în legătură cu tonalitatea, ne va indica suflul pesimist, optimist

sau olimpian ce o străbate; cea în funcție de calitate, se va configura ca fiind preponderent patetică, umoristică sau naivă. Îndemnul permanent reiterat al celui care a prezentat la primul Congres de istorie literară, ținut la Budapesta, în 1931, o comunicare cu titlul *Nouveau point de vue dans l'étude de la littérature* - ce propunea o critică exclusiv estetică bazată pe sistemul său de filosofie integrală, cunoscut și de Benedetto Croce - va fi acela de a proceda întotdeauna metodic în domeniul de studiu al capodoperei. Înarmat cu un sistem științific bazat pe principiul tripartitei^[21], Dragomirescu arată că, dacă găsim într-o operă o idee generatoare, dacă această idee se manifestă în toate instanțele operei ca organism psihofizic, ce se constituie drept armonie între formă și fond, atunci posedăm fără tăgadă primele elemente de certitudine pentru a face trecerea de la operă la capodoperă. Estetica integrală își asimilează în acest fel nu numai o funcție cognitivă, ci și o funcție normativă și evaluativă. Dar, dificultățile nu sunt deloc ușor surmontabile atunci când este vorba de a defini valoarea estetică. În acest sens, un interpret, Alexandru Tudorică, a surprins, credem în termeni exacți dimensiunea problematicii aflate în discuție. „Intuind această - capcană - a valorii, se arată în lucrarea *Mihail Dragomirescu, teoretician al literaturii* - Dragomirescu a crezut că poate stăpâni dificultățile chestiunii prin distingerea între capodopera-prototip și - indivizi - concreți din sufletele receptorilor. La rândul ei, această variabilitate a indivizilor, acceptată, dar socotită neesențială, a trebuit să fie și ea rezolvată, și astfel a apărut ideea unui critic-prototip (s.n.), dotat cu o seamă de însușiri deosebite și înzestrat cu o metodologie infailibilă, al cărui - individ - personal s-ar adopta în cea mai mare măsură de abstractul model. Astfel, problema n-a putut fi decât mutată în alt plan, cel al descoperirii unui astfel de critic ideal. Dificultatea de a aprofunda valoarea, izgonită pe ușă, s-a întors înapoi pe fereastră. În alte sisteme estetice, fără să fie rezolvată, problema a fost mai curând eludată. Croce a depășit chestiunea valorii, considerând operele niște indivizi perfect izolați, poate că unici. Absența relației a anulat, astfel, însăși punerea problemei. Mai târziu, teoriile moderne, de pildă, structuralismul, au făcut pasul de la o filosofie a operei către o descrierea ei (lucru postulat, dar cu inconsecvență și de Dragomirescu) sau, mai bine zis, au transformat devenirea operei în filosofia ei, evitând astfel riscurile încercării de a cuprinde în mod științific valoarea estetică. Dragomirescu, încercând s-o rezolve tocmai într-un asemenea mod, n-a făcut decât să sublinieze, o dată în plus, dificultatea chestiunii”^[22].

În peisajul esteticii românești al începutului de secol, el vine în contradicție atât cu Eugen Lovinescu, promotorul, în volumul *Mutația valorilor estetice* (1929), al relativismului valorii estetice. Plecăm de la premise categorice... a neputinței principiale a formulării unei doctrine estetice pe baze strict științifice”, cât și cu G. Călinescu, care repudiază orice pretenție a esteticii de a stabili norme de evaluare și de creație.

Cel de-al doilea, în *Principii de estetică* (1939), atacă de altfel direct atât metoda dragomiresciană, cât și teoria capodoperei acestuia în termeni lipsiți de orice echivoc, dar și fără să întrezărească virtuțile euristice ale punctului de vedere drastic încriminat: „Cât e de falsă această teorie, vede oricine. Capodopera nu există obiectiv ca un lucru asupra căruia se pot emite judecăți universale, ci e o stare de spirit a unor indivizi, un sentiment particular de valoare”^[23].

Unei unilateralități i se opune alta, orgolios subiectivă și în acest punct chiar subiectivistă. Fără să intrăm în detalii, să notăm că nu este, totuși, lipsit de interes să comparăm ceea ce spune G. Călinescu despre capodoperă (caracter „peren”, „universal”, caracter reprezentativ, simbolic al umanității etc.) cu ceea ce a susținut Dragomirescu. Cu o singură precizare, prin ea însăși lămuritoare „Teoria capodoperei” va fi atacată virulent în 1939, după ce același G. Călinescu, în 1927, vorbise în termeni dragomirescieni de cele două euri și de „accepțiile universale” încorporate în spiritul operei de artă autentică. În acest sens, se poate afirma că des citata formulă călinesciană („Un critic este un raportor al umanității”, o monadă cu fereastră a Eului universal. Autoritatea lui decurge din obiectivitatea spiritului, din putința de a putea anticipa adevărul ca sentință a vremii”^[24]) este, mai ales în prima ei parte, o transcripție a ideii dragomiresciene din anterioara Știință a literaturii, a obiectivității actului critic. În ultimă instanță însă, concepția „integralismului” formulată de esteticianul român, avansa prin teoria capodoperei și a conceptului de „psihofizic” o impresionantă capacitate

analitică a operei de artă ca unitate calitativă indestructibilă a unei multitudini de corelații interioare. Abia mai târziu, estetica fenomenologică și structuralismul au amplificat și aprofundat în amănunt analiza unității intrinseci a operei de artă. Tocmai de aceea, contribuțiile lui n-au rămas fără ecou în estetica secolului 20. Atât scurta dare de seamă *Le système philosophique de l'Intégralisme. I Les Principes*, dat spre lectură membrilor amintitului congres, unde punctul său de vedere a fost receptat ca fiind „radical”, cât și edițiile în franceză ale Științei literaturii (*La Science de la littérature*, vol. I, II, III, IV, din care apăreau în 1922 primele două, și în 1929 și, respectiv, 1938 celelalte) l-au inclus în circuitul comunității științifice și filosofice europene.

Marele său contemporan, Benedetto Croce, cu care era în corespondență, s-a pronunțat pozitiv asupra unor câștiguri realizate prin metoda sa, având însă o poziție critică explicabilă din perspectiva propriei ecuații a intuiției-expresie față de „integralism” și față de conceptul central al acestuia - psihofizicul. Mai târziu, Guy Michaud, în lucrarea sa *l'oeuvre et ses Techniques* (1957), va asimila aproape în întregime teoria capodoperei elaborată de Mihail Dragomirescu.

Când în 1943, la puțin timp de la dispariția autorului integralismului, Al. Dima îl caracteriza, în *Gândirea românească în estetică*, întreprinderea îndrăzneată în următorii termeni: „Ne aflăm în fața unei construcții de caracter dominant deductiv, cu teze ce se înlănțuie riguros, tinzând către o precizie absolută. Sistemul - căci, această calitate îi este cu totul proprie - are un aspect răspicat static, tip eleatic, cristalizat definitiv într-o consecvență de fier ce ignorează și combate chiar mobilitatea ce nu i se subordonează”^[25], nu făcea decât să exprime o părere cvasiunanimă atunci. În fapt, după cum remarca Vianu, „învinuirea de dogmatism este aceea pe care d-nul Dragomirescu a primit-o nu numai cu inima ușoară, dar și cu o vădită satisfacție. Căci, într-o epocă în care relativismul istorisit și psihologist însuma o continuă alunecare a terenului, ridicarea incertitudinii la rangul de concepție de viață. D-nul Dragomirescu a recunoscut în dogmatism o reacție salutară, afirmarea nevoii de siguranță și permanență ca niște condiții elementare ale culturii amenințată, astfel, să se pulverizeze și amurgescă”^[26]. Între timp însă, acuzațiile „statisme”, „precizuni absolute”, „deductivisme” își vor arăta și fețe mai puțin repudiabile, vizibile acum prin prisme „poeticilor” ultimelor decenii, poetici dezvoltate însă fără și în afara filosofiei de sistem la care Dragomirescu ținea atât de mult.

Poate că avea dreptate Vianu să afirme că, metoda deductivă este aceea care a condus la elaborarea sistemului dragomirescian. Oricum, acest sistem nu a fost cu totul rodul unei speculații îndepărtată de realitatea artei. În același timp, istoria esteticii cunoaște contribuții importante izvorâte din productivitatea unui punct de vedere filosofic general. Astfel, este notoriu pentru oricine studiază, de pildă, estetica lui Kant, să constate contrastul dintre interesul cu totul modern al concluziilor autorului *Criticii facultății de judecare* și puținătatea experienței sale artistice. Comparația nu este de natură valorică între cei doi, și în nici un caz nu-i este favorabilă lui Dragomirescu numai plecând de la motivul că sistemul lui a fost „aplicat” la substanța artei și artelor, în timp ce lui Kant îi este străin un asemenea procedeu. Încercarea sistematică a lui Dragomirescu poate fi gândită oricum și în context universal și nu numai particular, național. Iar acum, când opera sa estetică și filosofică a ieșit din conul de uitare nemeritată, mulți cercetători din domeniul stilisticii literare sau cei ce aplică consecvent demersul structuralist și-l revendică drept precursor. Dogmatismul său asumat s-a vădit a fi contrabalansat de spiritul de sistem cu rădăcini mai profunde în lumea artei decât credeau contemporanii, atrași mai degrabă de critica impresionistă și, paradoxal, mai larg în aplicații decât poate bănuia însăși autorul *Esteticii integrale*.

Surse:

^[1] Tudor Vianu, *Trei critici literari...* (1944), în *Opere*, vol. 3, p. 7.

^[2] Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 8.

^[3] *Idem*, p. 18.

[4] Vezi în acest sens: *Filosofia adevărului în Convorbiri didactice*, anul I, nr. 11, decembrie 1895 și, mai ales, *Critica „științifică” și Eminescu*, Editura Librăriei Carol Müller, București, 1895.

[5] Mihail Dragomirescu, *De la misticism la raționalism*, București, 1925, pp. 330-331.

[6] Mihail Dragomirescu, *op. cit.*, p. 11.

[7] Mihail Dragomirescu, *Integralismul. Dialoguri filosofice*, Editura Institutului de literatură, București, 1929, p. 157.

[8] Mihail Dragomirescu, *De la misticism la raționalism*, *ed. cit.*, p. 91.

[9] „În lucrarea mea de acum treizeci de ani - va afirma Dragomirescu în prima frază din *Știința literaturii - Critica științifică și Eminescu* - am combătut școala de cercetare literară a lui Sainte-Beuve, Taine și Brandes... întrucât nu constituie adevărata metodă”, în *Știința literaturii*, București, 1926, Editura Institutului de Literatură, p. 3. În fapt, însăși, Cap. I se intitulează semnificativ: „cu metoda istorică nu se poate ajunge la studiul științific al artei și poeziei”.

[10] D. Matei, *Mihail Dragomirescu. Sistemul filosofic și estetic*, București, Editura științifică, 1974, p. 12.

[11] Mihail Dragomirescu, *Știința literaturii*, București, 1926, Editura Institutului de Literatură, p. 4. În continuare se arată: „Materialul personalității omenești, dependent de spațiu, timp și cauzabilitate, nu poate să facă parte din personalitatea artistică decât după ce mai întâi e supus la o întreagă serie de operațiuni care-i schimbă cu desăvârșire natura”.

[12] Mihail Dragomirescu, *op. cit.*, p. 49-51.

[13] Mihail Dragomirescu, *Idem*, p. 85.

[14] Mihail Dragomirescu, *Idem*, p. 85-86.

[15] V. Alexandru Tudorică: *Mihail Dragomirescu, teoretician al literaturii*, Ed. Minerva, seria „Universitas”, 1981, p. 63 și Leonida Marin, *Introducere în opera lui Mihail Dragomirescu*, Ed. Minerva, București, 1983, p. 16 și urm.

[16] Mihail Dragomirescu, *Integralismul. Dialoguri filosofice*, București, Editura Institutului de Literatură, 1929, p. 196.

[17] *Idem*, p. 199.

[18] Mihail Dragomirescu, *Știința literaturii I*, în vol. *Scriseri critice și estetice* (ed. și note Z. Ornea Gh. Stroia), E.P.L., București, 1969, p. 473-474.

[19] Mihail Dragomirescu, *Știința literaturii*, București, 1926, Editura Institutului de Literatură, p. 40-41.

[20] Vezi, în acest sens, o analiză pertinentă și exhaustivă în excelenta carte a lui Alexandru Tudorică înainte citată, p. 232-367.

[21] „Lumii fizice” îi corespunde în rândul formelor simultane spațiul, în cel al formelor succesive, timpul, și a celor simultan succesive o cauzalitate; „lumii psihice” îi corespunde în cuprinsul formelor simultane o identitate, în cea a formelor succesive o unitate și a formelor simultan succesive - ordinea; în sfârșit, „lumii psihofizice” îi corespunde în rândul formelor simultane, categoria de cauzalitate analitică, în rândul formelor succesive îi corespunde categoria de cauzalitate sintetică, iar în cuprinsul formelor simultan-succesive îi corespunde categoria de cauzalitate concretă (V. în acest sens, dezvoltările din *Integralismul. Dialoguri filosofice*, *ed. cit.*, p. 179 și urm.).

[22] Alexandru Tudorică, *Mihail Dragomirescu, teoretician al literaturii*, *ed. cit.*, p. 388.

[23] G. Călinescu, *Principii de estetică*, Craiova, 1974, p. 9.

[24] G. Călinescu, *Valoare și ideal estetic*, Sinteze nr. 1, aprilie 1927.

[25] Al. Dima, *Gândirea românească în estetică, Aspecte contemporane*, Sibiu, 1943, p. 144.

[26] Tudor Vianu, *Trei critici literari* (1944), *Opere*, vol. 3, p. 16.

Cuprins

Cuvânt înainte

Partea I-a

I. Statutul esteticii

1. Hegel, Estetica este filosofia artei

2. Nicolai Hartmann, Estetica este un mod de cunoaștere

2.1. Legile frumosului și cunoașterea lor

3. Tudor Vianu, Estetica este știința frumosului artistic

3.1. Problemele esteticii

3.2. Metodele esteticii. Valoarea normelor în estetică

4. Roman Ingarden, Estetica filosofică și problemele ei fundamentale

4.1. Privire asupra problemelor actuale ale esteticii fenomenologice

5. G. Călinescu, Dificultăți în definirea esteticii

6. Ion Ianoși, Estetica - filosofie (știință, teorie globală) a frumosului și/sau artei

6.1. Două metodologii, două obiecte

6.2. O știință filosofică

II. Atitudinea și valoarea estetică

1. Mikel Dufrenne, Atitudinile în fața frumosului și adevărului

2. Atitudinile în fața agreabilului și frumosului

3. Gustul și publicul

4. Roman Ingarden, Trăirea estetică

5. Judecata de valoare estetică

6. Tudor Vianu, Atitudinea estetică și estetismul

7. Valoarea estetică

III. Categoriile estetice

1. Evangelos Moutsopolous, Prolegomene la un sistem al categoriilor estetice

2. Mikel Dufrenne, Categoriile estetice - categorii afective

3. N. Hartmann, Statutul valoric și categorial al grațiosului

IV. Frumosul - fenomen estetic de bază și categorie centrală a esteticii

1. Platon, Ideea de frumos

1.1. Ideea de frumos și eternitatea

1.2. Frumosul în sine

2. Augustin, Definiția frumosului: caracterul obiectiv și cantitativ al acestuia

3. Toma din Aquino, Definiția frumuseții

3.1. Caracterul obiectiv al frumuseții

3.2. Cele trei condiții ale frumuseții

4. Karl Rosenkranz, Urâtul ca medie între frumos și comic

5. Nicolai Hartmann, Frumosul ca obiect universal al esteticii

6. Liviu Rusu, Frumosul sinonim cu valoarea estetică

6.1. Genurile frumosului

7. Ion Ianoși, Frumosul - concretul semnificativ

V. Sublimul

1. Kant, Analitica sublimului

1.1. Trecerea de la facultatea de judecare a frumosului la facultatea de judecare a sublimului

1.2. Despre împărțirea unei cercetări asupra sentimentului sublimului

1.2.1. Despre sublimul matematic

1.2.2. Despre sublimul dinamic al naturii

2. N.Hartmann, Structura sublimului estetic

2.a. Formele particulare ale sublimului

2.b. Trăsături esențiale sesizabile în sublim

VI. Tragicul

1. Evangelos Moutsopoulos, Dramaticul și tragicul: categorii estetice determinative eidologice

2. Tudor Vianu, De la sentimentul tragic al vieții la estetica tragicului

3. Johannes Volkelt, Caracterul destinal și fondul pesimist al tragicului

3.1. Destinalul ca cerință esențială a tragicului.

3.2. Starea de spirit pesimistă față de lume în tragic.

4. Ion Ianoși, Tragicul ca „frumusețe inversată”

5. Nicolai Hartmann, Sublimul înăuntrul tragicului și aporiile sale

6. Gabriel Liiceanu, Determinarea tragicului în limitele geografiei ființei

VII. Comicul

1. N. Hartmann, Simțul pentru comic și formele lui

1.1. Comicul involuntar și umorul

2. Mihail Ralea, Mecanisme de realizare a comicului

2.1. Aspecte ale fenomenului comic

3. Jean-Marc Defays, Spiritul și ironia

3.1. Cei trei actori

3.2. Dilemă, dedublare, decalaj

3.3. Tipologie

VIII. Conceptul de formă estetică

1. W. Tatarkiewicz, Accepții ale conceptului de formă

2. Gh. Achiței, Conceptul de formă

3. Liviu Rusu, Forma originară

4. Tudor Vianu, Forma ca unificare

5. N. Hartmann, Formă și conținut. Materie și material artistic

IX. Opera de artă și momentele ei constitutive

1. Tudor Vianu, Tezele unei filosofii a operei

2. Momentele constitutive ale operei de artă

3. Roman Ingarden, Structura internă a operei de artă

4. Mikel Dufrenne, Opera de artă și execuția sa

4.1. Artele în care executantul este autorul

X. Unitatea și diversitatea artei

1. Hegel, O perspectivă filosofică asupra formelor evolutive ale artei

2. Mikel Dufrenne, Arte temporale și arte spațiale

3. N. Hartmann, Unitatea și convergența întregii arte mari

XI. Esteticul extra-artistic

1. Nicolai Hartmann, Omul viu ca obiect frumos

1.1. Frumusețea umană ca apariție

1.2. Frumusețea în raport cu valorile morale și cu cele vitale

2. André-Comte Sponville, Politețea

3. Iubirea

Partea a II-a

TEME ȘI INTERPRETĂRI

1. Intuiția estetică

1.1. Intuiția artistică și categoriile estetice

1.2. Formele râsului și natura comicului

2. Valoarea estetică și teoria empatiei

3. Estetica integrală

3.1. Premise

3.2. Autonomia esteticului și teoria capodoperei

4. Estetica - filosofie a frumosului artistic și fenomenologie a operei

4.1. Continuitate și sinteză

4.2. Estetica filosofică: întemeieri și perspective interpretative

4.3. De la conceptul de valoare la axiologia frumosului și artei

4.4. Fenomenalitate estetică și „adâncime” artistică

5. Liviu Rusu, Eseu despre creația artistică. contribuție la o estetică dinamică

6. D.D. Roșca, Existența tragică. Încercare de sinteză filosofică